

OBLIQUITÉ DE L'ÊTRE EMPÂTÉ:  
SOUTINE, DE KOONING ET FALQUE

OBLIQUITY OF THE IMPASTOED BEING:  
SOUTINE, DE KOONING AND FALQUE

JOÃO PAULO COSTA<sup>1</sup>

**Abstract:** In this article we will try to elaborate a reflection around *aesthetic experience*, more specifically a phenomenology of artwork (Soutine/de Kooning), in dialogue with Emmanuel Falque's thought. Even if the French philosopher has not yet dedicated an autonomous work to the aesthetic question, such reflection appears abundantly dispersed and sparse in his various writings. Among others, Francis Bacon and Lucian Freud were Falque's artists of choice, their work most closely reflected his underlying philosophical thesis. The preference for the figurative, that which in us resists phenomenology, the incarnation as such, would thus bring the philosophical concept and the artistic intuition closer together. However, between figurative and non-figurative or abstract thought, is there not another possibility of thinking them together, without necessarily having to give primacy to one or the other or opposing them? The idea of an *oblique incarnate thought* (figuration-abstraction, resistance-deflagration, word-silence), or of the *diagonal/oblique impastoed being* (presence in absence, metamorphosed transcendental materiality, *indirect ontology*), might also be a third way of thinking about the great philosophical questions between realism and idealism, immanence and transcendence, visible and invisible, metaphysics and phenomenology. In this sense, the artistic work of Chaïm Soutine and de Kooning may be the aesthetic expression of incarnate thought, as a way of primordial access to being, to the world and to another, in the joining in act of the figurative and the abstract, as if multiple possibilities or dimensions of being inhabited in the same being (the articulation of the *in-itself* and the *outside-itself*, madness and normality, dream and reality...). Not by chance both were the subject of a recent joint exhibition, from which we propose this reflection, in dialogue with Emmanuel Falque's thought on finitude, which his most recent book radicalises. Our thesis, based on these two artists, aims to affirm that art, whether figurative or abstract, starts

---

<sup>1</sup> Universidade de Coimbra – Faculdade de Letras. Institut Catholique de Paris. Doctorant. Email: [jp.britocosta@gmail.com](mailto:jp.britocosta@gmail.com) ORCID: 0000-0002-0908-0663. Nos plus sincères remerciements à Irène Gay pour la révision textuelle de notre article.

from an inalienable material dimension, that is to say, a sensitive dimension, *the impasted (body) being*, to the point that we may say that *Hors phénomène* maintains in itself this possibility of articulation between presence *to the self* and the *outside of self*, distance and proximity, immanence and transcendence, even if here and there one can glimpse in its philosophical project an ontological preference for the figurative. However, in our view, what brings together Falque's philosophy and the work of both artists is the fact that they are the expression of an *embodied thought*, whether through *conceptual experience* (philosophy) or through *perceptual experience* (aesthetics).

**Keywords:** impasto; embodied thought; Soutine; de Kooning; Falque; *Hors phénomène*; aesthetics; obliquity.

**Résumé:** On essaiera d'élaborer dans cet article une réflexion autour de l'*expérience esthétique*, plus précisément une phénoménologie de l'œuvre d'art (Soutine/de Kooning), en dialogue avec la pensée d'Emmanuel Falque. Même si le philosophe français n'a pas encore consacré une œuvre autonome à la question esthétique ou à une philosophie de l'œuvre d'art *en tant que telle*, le fait est que cette réflexion apparaît abondante et éparse dans ses différents écrits. Parmi d'autres, Francis Bacon et Lucian Freud sont les artistes de prédilection de Falque, car tous deux seraient ceux qui se rapprocheraient le plus de sa thèse philosophique de fond. La préférence pour le figuratif, ce qui en nous résiste à la phénoménologie, l'incarnation *tout court*, rapprocherait ainsi le concept philosophique et l'intuition artistique. Cependant, entre la pensée figurée et la pensée non figurée ou abstraite, n'y a-t-il pas une autre possibilité de les penser ensemble, sans avoir nécessairement à donner la primauté à l'une ou à l'autre ou à les antagoniser? L'idée d'une *pensée incarnée oblique* (figuration-abstraction, résistance-déflagration, parole-silence), ou de l'*être diagonal/oblique empâté* (présence en absence, matérialité transcendental métamorphosé, ontologie indirecte), pour-

**Resumo:** Procuraremos elaborar neste artigo uma reflexão em torno da *experiência estética*, mais especificamente de uma fenomenologia da obra de arte (Soutine/de Kooning), em diálogo com o pensamento de Emmanuel Falque. Mesmo se o filósofo francês não dedicou ainda uma obra autónoma à questão estética ou a uma filosofia da obra de arte *enquanto tal*, o facto é que essa reflexão aparece abundante e esparsa nos seus vários escritos. Entre outros, Francis Bacon e Lucian Freud são os artistas de eleição de Falque, pois ambos seriam aqueles que estariam mais próximos da sua tese filosófica de fundo. A preferência pelo figurativo, o que em nós resiste à fenomenologia, a encarnação *tout court*, aproximaria assim o conceito filosófico e a intuição artística. Todavia, entre o pensamento figurativo e não-figurativo ou abstracto, não haverá uma outra possibilidade de os pensar juntamente, sem necessariamente termos de dar primazia a um e a outro ou de os contrapor? A ideia de um *pensamento encarnado obliquo* (figuração-abstracção, resistência-deflagração, palavra-silêncio), ou do *ser diagonal/obliquo empastado* (presença em ausência, materialidade transcendental metamorfosada), poderá constituir-se uma terceira via para pensar também

rait constituer une troisième voie pour penser aussi les grandes questions philosophiques entre réalisme et idéalisme, immanence et transcendance, visible et invisible, métaphysique et phénoménologie. En ce sens, l'œuvre artistique de Chaïm Soutine et de Kooning peuvent être l'expression esthétique d'une pensée incarnée, en tant que voie primordiale d'accès à l'être, au monde et aux autres ; de la jonction en acte du figuratif et de l'abstrait, comme si de multiples possibilités ou dimensions d'être habitaient le même être (l'articulation de *l'en-soi* et de *l'hors de soi*, folie et normalité, rêve et réalité...). Ce n'est pas un hasard si tous deux ont fait l'objet d'une exposition conjointe, à partir de laquelle nous proposons cette réflexion, en dialogue avec la pensée d'Emmanuel Falque sur la finitude, que son dernier livre radicalise. Notre thèse, fondée sur ces deux artistes, vise à affirmer que, qu'il soit figuratif ou abstrait, l'art part d'une dimension matérielle inaliénable, c'est-à-dire d'une dimension sensible, *l'être (corps) empâté*, au point que l'on peut dire que *Hors phénomène* maintient en soi cette possibilité d'articulation entre présence à *soi* et *hors de soi*, distance et proximité, immanence et transcendance, même si l'on entrevoit ici et là une préférence ontologique pour le figuratif. Cependant, à notre avis, ce qui rapproche la philosophie falquienne et le travail des deux artistes est le fait qu'elles sont l'expression d'une *pensée incarnée*, que ce soit par l'*expérience conceptuelle* (philosophie) ou par l'*expérience perceptive* (esthétique).

**Mots-clés:** empatement; pensée incarnée; Soutine, de Kooning; Falque; *Hors phénomène*; esthétique; obliquité.

as grandes questões filosóficas entre realismo e idealismo, imanência e transcendência, visível e invisível, metafísica e fenomenologia. Neste sentido, a obra artística de Chaïm Soutine et de Kooning poderão ser a expressão estética do pensamento encarnado, enquanto via de acesso primordial ao ser, ao mundo e a outrem, na junção em acto de figurativo e do abstracto, como se num mesmo ser habitassem múltiplas possibilidades ou dimensões do ser (a articulação do *em si* e o *fora de si*, a loucura e a normalidade, o sonho e a realidade...). Não por acaso ambos foram alvo de uma recente exposição conjunta, a partir da qual propomos esta nossa reflexão, em diálogo com o pensamento da finitude de Emmanuel Falque, que o seu mais recente livro radicaliza. A nossa tese, a partir destes dois artistas, visa afirmar que, quer seja arte figurativa quer seja abstracta, ela parte de uma dimensão material inalienável, quer dizer, uma dimensão sensível, *o ser (corpo) empastado*, ao ponto de podermos dizer que *Hors phénomène* mantém em si esta possibilidade de articulação entre presença *a si* e o *fora de si*, a distância e a proximidade, a imanência e a transcendência, mesmo se aqui e ali se deixa entrever no seu projecto filosófico uma preferência ontológica pelo figurativo. Todavia, em nosso entender, o que aproxima a filosofia falquiana e o trabalho de ambos os artistas é o facto de serem a expressão de um *pensamento encarnado*, quer seja através da *experiência conceptual* (filosofia) quer seja pela *experiência perceptiva* (estética).

**Palavras-chave:** empastamento; pensamento encarnado; Soutine; de Kooning; Falque; *Hors phénomène*; estética; obliquidade.

Si les maladies ont une mission philosophique, ce ne peut être que de montrer combien fragile est le rêve d'une vie accomplie. La maladie rend la mort toujours présente; les souffrances nous relient à des réalités métaphysiques, qu'un homme normal et en bonne santé ne comprendra jamais.<sup>2</sup>

## 1.

Le véritable artiste vit toujours en dehors de lui-même, ou comme le disait le poète portugais Fernando Pessoa: «Loin de moi en moi j'existe. / À l'écart de celui que je suis. / Ombre et mouvement en lesquels je consiste. / Entre le sommeil et le songe, / Entre moi et ce qui en moi / Est l'être que je me suppose, / Coule un fleuve sans fin». Loin de lui-même, entre lui et lui, qui est ce «Moi» mélancolique ou ce «Je» du trauma?<sup>3</sup> La multiplicité du Moi ou du Je, à laquelle le poète lui-même n'est pas étranger, explicitée dans ses hétéronymes, dit, au fond, l'écoulement du moi propre dans l'être pluriel,

---

\* Exposition Chaïm Soutine/Willem de Kooning, *la peinture incarnée*, présentée au musée de l'Orangerie, Paris (du 15 septembre 2021 au 10 janvier 2022), in <https://www.musee-orangerie.fr/fr/agenda/expositions/chaim-soutine-willem-de-kooning-la-peinture-incarne>). Chaïm Soutine, peintre français, naît en 1893 dans une famille juive orthodoxe d'origine lituanienne de Smilovitch, un shtetl de 400 habitants près de Minsk, en Biélorussie. Il décède le 9 août 1943 à Paris. Soutine, paradoxalement, est aussi visionnaire que traditionaliste: il n'exploite aucunement la liberté du sujet, pourtant l'un des acquis essentiels de l'époque moderne, mais se limite rigoureusement, sa vie entière, à la trilogie nature morte, paysage et portrait. Willem de Kooning, peintre et sculpteur néerlandais naturalisé américain, naît le 24 avril 1904 à Rotterdam. Il décède à East Hampton le 19 mars 1997. Willem de Kooning est considéré comme le père de l'expressionnisme abstrait.

<sup>2</sup> Emil Cioran, *Nos cumes do desespero* (Lisboa: Edições 70, 2020), 33.

<sup>3</sup> «Le moi et le non-moi, le proche et le lointain, la vie et la mort, tout finit peu à peu par acquérir un statut ontologique égal chez Pessoa, parce que tout hésite entre les extrêmes, oscille entre les deux bords et tremble entre les pôles opposés. Ici il n'y a rien, c'est tout. Il n'y a pas le rien et le tout, il y a (c'est par exemple, on l'a dit, la définition qu'il donne du mythe) le rien qui est le tout. Tout est rien, rien est tout, et tout s'auto-contradit tout au long de la chaîne de l'étant. Telle paraît être la métaphysique du spleen chez Pessoa, animée par un absurde et solennelle auto-annihilation qui veut que tout vaille autant que son contraire, parce que tout est le contraire de tout, traduction spéculative abstraite (puisque vie et mort s'équivalent) d'une évidente volonté de suicide.», Dethurens Pascal, «La métaphysique poétique du spleen dans le Cancioneiro de Pessoa», in *Littératures* 37 (1997), 233.

dans la volonté presque folle d'être/sentir «tout de toutes les manières»<sup>4</sup>. Le poète vit dans l'anonymat de l'être, en étant toujours, pour reprendre une expression d'Emmanuel Falque, dans un «Hors je(u)»<sup>5</sup>, «étranger à soi-même» dans le *hors phénomène* de l'écriture poétique.

On pouvait multiplier ici les références esthétiques et littéraires qui expriment un certain «état d'affolement lyrique»<sup>6</sup>, c'est-à-dire cet être «hors de soi» dramatique, aux limites de l'extase créative, poétique et même philosophique, comme est le cas de Michaud, Artaud, Nietzsche, Pessoa, Cioran, parmi beaucoup d'autres, en tant que des exemples concrètes de validation universelle de la phénoménologie du *Hors phénomène*<sup>7</sup>. En effet, à cet égard, Dominique Janicaud, cité par Emmanuel Falque, affirme: «Une phénoménologie dont les dés ne seraient pas pipés n'aurait-elle pas plus d'attention à l'*atroce* et au *désespérant*, à l'*inqualifiable* ou même seulement à l'*indécidable*, où se trame aussi notre condition ? Et Cioran ne se révèle-t-il pas au moins aussi phénoménologue que nos auteurs, en maintes de ses descriptions sans complaisance de notre humaine condition?»<sup>8</sup>. Si effecti-

<sup>4</sup> Alvaro de Campos, «Le Passage des heures. Ode sensationniste» in Fernando Pessoa, *Œuvres poétiques* (Paris: Gallimard, 2001), 283: «Sentir tout de toutes les manières, / Vivre tout de toutes les côtés, / Être la même chose de toutes les façons possibles en même temps, / Réaliser en soi toute l'humanité de tous les moments / En un seul moment diffus, profus, total et lointain».

<sup>5</sup> Emmanuel Falque, *Hors phénomène: Essai aux confins de la phénoménalité* (Paris: Hermann, 2021), 239-241. Pour une première approche de cet ouvrage, cf. João Paulo Costa, «Hors phénomène ou le trauma de l'événement», in *Revista Filosófica de Coimbra* 61 (2022/31), 115-136. Pour une réflexion plus large sur sa pensée philosophico-théologique, voir aussi notre article «Triduum philosophique», in *Revista Portuguesa de Filosofia* 76 (2020/2-3), 1201-1208.

<sup>6</sup> Frédéric Chaleil (éd.), *Soutine par ses contemporains: Elie Faure, Maurice Sachs, Drieu le Rochelle, Paul Guillaume, Albert Barnes* (Paris: Les Éditions de Paris - Max Chaleil, 2021), 31.

<sup>7</sup> Il ne s'agit pas de réconcilier l'inconciliable (le-dite irénisme de la phénoménologie française) ou d'une simple paix romaine philosophique ou interdisciplinaire. Mais si le poète, le philosophe, l'artiste, le réaliste, le rêveur, le créatif, le pragmatique, le scientifique peuvent habiter le même être, en constituant l'être pluriel de l'unique être, pourquoi devrions-nous partir du primat de l'accidentel, du chaos, du trou, de la séparation, de la solitude originel et originaire ? Si d'un point de vue strictement phénoménologique, ou mieux, dans le contexte de la formulation de la tradition phénoménologique, il est tout à fait logique, voire originel de partir de l'hypothèse de l'extra-phénoménalité, comme troisième voie d'une phénoménologie *a minima*, comme le soutient Emmanuel Falque, d'un point de vue existentiel et même métaphysique cette hypothèse peut révéler certaines difficultés à penser la réalité humaine comme une totalité complexe et intégrée.

<sup>8</sup> Dominique Janicaud, *Le tournant théologique de la phénoménologie française* (Combas: Ed. de l'Éclat, 1991), 54, repris dans *La phénoménologie dans tous ses états* (Paris: Folio Essais, 2009), 106.

vement la pensée littéraire de Cioran peut être une description phénoménologique d'événements traumatiques, pourquoi l'expérience artistique de Soutine et de Kooning ne serait-elle pas aussi une phénoménologie visuelle de l'incarnation ou de l'*être empâté*?

Ce n'est pas un hasard si nous commençons notre propos en citant Cioran, qui, plus que quiconque, a vécu dans un *hors de soi* permanent, et dans ce *hors de soi*, dans le lieu créatif de son écriture fragmentée, éclatée ou effondrée, dans la dislocation constante et plurielle de l'espace sujet unitaire cartésien, il nous a laissé une pensée de l'ontologie accidentelle ou du trauma. D'une certaine manière, Pessoa et Cioran, Soutine et de Kooning, et bien d'autres, ont donné corps et expression au *leitmotiv* de la nouvelle phénoménologie du *Hors phénomène*: «Autant d'exception, autant de modification»<sup>9</sup>. C'est cette idée de «trans-modifiabilité» ou de la mobilité imparable de l'être et du «Je» qui fait éclater la concentration philosophique moderne sur la subjectivité en faisant entrer dans la phénoménologie ce qui résiste à l'évidence du vécu, de la normalité, de l'intentionnalité d'une conscience surplombante, et qui modifie, comme un *choc en retour*, l'acte même de penser cette même normalité du sujet à partir de phénomènes traumatiques.

Or ce *leitmotiv* ou nouveau principe phénoménologique vise à dépasser celui de Heidegger («autant d'apparence, autant d'être») et celui de Jean-Luc Marion («autant de réduction, autant de donation») avec lesquels notre auteur se débat constamment, non seulement dans ce dernier ouvrage, mais dans l'ensemble de son projet philosophique. C'est dans cet ordre d'idées que nous affirmons que *Hors phénomène* constitue sans doute une conceptualité originale et singulière du philosophe dans le contexte de la pensée phénoménologique contemporaine. Le *leitmotiv* de *Hors phénomène* est, en quelque sorte, la destruction de toute apparition et de toute donation, ou plutôt la description de ce qui est «*hors de soi*», «*hors du don*», «*hors de l'apparition*», «*hors du monde*», «*hors de l'espace*», «*hors du temps*», «*hors de l'événement*», hors d'autrui». Ainsi, selon Falque, «une *philosophie du Hors phénomène*, à l'aune du trauma certes, mais aussi de l'expériences finalement aussi ordinaires que la résistance, l'impensable, l'expansion de la psyché, la crise ou la solitude, imposera alors d'*autrement* penser [...]»<sup>10</sup>. Comme nous le verrons, notre hypothèse de travail tentera d'établir un rapport ou dialogue critique entre la perspective falquienne et l'expérience de création artistique-poïétique de Soutine et Kooning, afin de rendre justice à son épistémologie du *choc en retour*, si souvent évoquée dans son livre programmatique *Passer le Rubicon*<sup>11</sup>. Mais désormais non plus entre théologie

<sup>9</sup> Cf. Emmanuel Falque, *Hors phénomène: Essais aux confins de la phénoménalité*, 299.

<sup>10</sup> Emmanuel Falque, *Hors phénomène: Essais aux confins de la phénoménalité*, 13.

<sup>11</sup> Cf. Emmanuel Falque, *Passer le Rubicon. Philosophie et théologie: Essai sur les frontières* (Paris: Lessius, 2014), 187-192.

et philosophie, mais entre phénoménologie et pensée esthétique-poïétique de l'œuvre d'art *en tant que telle*.

De cette façon, nous poursuivons ici l'interrogation merleau-pontienne du phénoménologique à partir de ce qui n'est pas strictement philosophique (l'art, le roman, la poésie, la psychanalyse, la religion...), et à partir de cette interrogation même, de ce qui résiste à la phénoménologie, la possibilité d'une nouvelle façon de comprendre et de penser l'être-au-monde. En effet, selon Merleau-Ponty, «la tâche dernière de la phénoménologie comme philosophie de la conscience est de comprendre son rapport avec la non-phénoménologie [...] Ce qui résiste en nous à la phénoménologie, — l'être naturel, le principe 'barbare' dont parlait Schelling, — ne peut pas demeurer hors de la phénoménologie et doit avoir sa place en elle<sup>12</sup>». Or c'est précisément à partir de cette découverte merleau-pontienne de l'impensé husserlien à penser qu'Emmanuel Falque soutient la possibilité de l'exceptionnalité des événements décrits dans son *Hors phénomène*, radicalisant ainsi la phénoménologie au-delà d'elle-même, opérant une sorte de «phénoménologie de la phénoménologie», une sorte d'épochè du sujet («hors Je»), de la conscience constitutive et de l'intentionnalité. Cependant, la question fondamentale est de savoir si on n'assiste pas à un certain retour au primat de la passivité, car le sujet affecté et modifié se retrouverait soumis à des phénomènes incontrôlables, c'est-à-dire à des événements non posés par lui-même. Toutefois, pour ce qui nous intéresse ici, on le sait, Merleau-Ponty a trouvé dans la peinture de Cézanne l'être barbare ou naturel (irrationnel) qui résiste à l'attitude phénoménologique de la réduction de tout au primat de la conscience (rationnel). Mais le non-phénoménologique (l'art) donne aussi à penser à la raison phénoménologique, lui faisant découvrir des nouvelles réalités encore non pensées ou interrogées, et l'ouvrant au mystère plus profond de l'être incarné.

Ainsi, affirme encore Merleau-Ponty: «Or l'art et notamment la peinture puisent à cette nappe de sens brut dont l'activisme ne veut rien savoir [...]. La peinture réveille, porte à sa dernière puissance un délire qui est la vision même, puisque voir c'est *avoir à distance*, et que la peinture étend cette bizarre possession à tous les aspects de l'Être, qui doivent de quelque façon se faire visibles pour entrer en elle.<sup>13</sup>». Bref, on peut affirmer que la position de Falque est une certaine radicalisation et concrétisation de la position merleau-pontienne, car, selon notre philosophe, «le geste qui va de la psychanalyse à une certaine forme de phénoménologie à même “de descendre dans son propre sous-sol” fut certes initié (Merleau-Ponty), mais il attend encore ses “relayers”, voire ses “initiateurs”, pour en frayer à nouveau la voie<sup>14</sup>». C'est précisément cette

<sup>12</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Signes* (Paris: Gallimard, 1960), 290.

<sup>13</sup> Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit* (Paris : Gallimard, 1964), 13, 26-27.

<sup>14</sup> Emmanuel Falque, *Hors phénomène. Essai aux confins de la phénoménalité*, 24.



«descente dans les profondeurs» de l'être, dans la «part maudite» en tant que réalité constitutive de l'homme (Bataille), «la volonté d'appliquer la raison à ce qui passe pour irrationnel est progrès de la raison»<sup>15</sup> (*raison élargie*), qui modifie tout, surtout notre manière de penser, de philosopher et d'agir.

Pour cette raison même, on prendra ici comme point de référence de notre exposé l'œuvre d'art *en tant que telle* ou la création artistique concrète (le «délire de la vision» du peintre), la chose en soi de la «*peinture incarnée*», d'une pensée «en chair et en os», en particulier celle de Soutine et de Kooning, afin de montrer comment ces deux formes d'art sont, au fond, une expression extra-phénoménale et, en même temps, profondément phénoménologiques ou pré-phénoménologiques. La question qui nous hante est la suivante : une forme d'art, un sujet artistique, peut-il être à la fois figuratif et abstrait, phénoménal et extra-phénoménal? En partant de la multiplicité que nous sommes, des différents moi qui nous constituent en tant qu'être total et pluriel, pouvons-nous séparer radicalement l'*infra*, le *supra* et l'*extra*-phénoménal? Quelle est la possibilité d'un *inter-phénomène*, de quelque chose qui se passe dans les interstices de la faille tectonique de la réalité? Ainsi, selon Manon Sicard, «nous pouvons nous demander s'il est même encore possible de parler de «celui qui fait l'expérience du traumatisme» et du «troumatisme» (Lacan), puisqu'en l'atteignant, le traumatisme anéanti le soi, de sorte qu'il n'y a plus personne pour faire l'expérience – c'est-à-dire pour y répondre et en répondre.»<sup>16</sup>

Cependant, la question qui nous semble plus fondamentale, et en même temps plus paradoxale, est de comprendre comment des êtres marqués par la misère (les dites peintres ou poètes maudites), par la fatalité d'être né, par le traumatisme, par le chaos, par le tragique, la folie, ont été et sont capables de créer en nous l'émerveillement, la fascination, le sublime, c'est-à-dire le «miracle de l'événement», le «miracle de l'étonnement»? Comment se fait-il que des «êtres (hommes) brisés ou déchirés» (Falque) deviennent des «hommes capables» (Ricoeur) de nous donner le sublime, la beauté et le premier regard du monde (*l'ouverture à*), malgré (ou *à travers* ou *dans*) l'errance, le fait brut, im-monde, la solitude de son existence («point de vertige», effondrement)? Comme dans le tableau expressionniste *Le Cri*, d'Edvard Munch, la primauté est celle de l'étonnement, c'est-à-dire d'un être toujours étonné ou d'un corps étonné, au double sens du terme, du merveilleux et de l'effroi. La cohabitation de ces deux sentiments antinomiques (le paroxysme de l'être) dans un même être, espace et temps, crée un mouvement tendu,

<sup>15</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Le primat de la perception* (Paris: Verdier, 2014), 64, cité par Emmanuel Falque, *Hors phénomène*, 24, qui est comme le point de départ pour la description de son «ontologie de l'accident» (Catherine Malabou) de l'extra-phénoménal et de son inscription au cœur de la philosophie même.

<sup>16</sup> Manon Sicard, «Emmanuel Falque: Hors-phénomène. Essai aux confins de la phénoménalité», in *Actu-Philosophia*, <https://www.actu-philosophia.com/emmanuel-falque-hors-phenomene-essai-aux-confins-de-la-phenomenalite/>, consulté le 9 juin 2022.



fait germer une vision, une coloration, une révélation ou une épiphanie, une résonance, une ambiance ou une atmosphère.

Le poète, l'artiste, le mystique, les philosophes ont besoin de la métaphore et de la forme symbolique pour dire le réel et l'habiter d'une autre manière. Mais l'essence de la manifestation esthétique ou littéraire, voire conceptuelle, n'est-elle pas une manière radicale de donner un sens à l'absurde, de rendre visible le traumatisme parfois invisible ou caché qui est là? N'est-ce pas précisément le cri du mot, de l'image ou du concept, bien que sans garantie de succès logique, la condition nécessaire pour supporter le «poids insupportable de l'être» (Kundera)? Dans ce cri épais du mot vient à l'esprit le tableau de Munch, qui pourrait également être l'expression du trouble ou de l'effroi pascalien devant la contemplation de l'univers infini et vide, de l'homme terrifié devant la possibilité du néant, qui reflète l'espace de son propre corps et de son environnement. L'artiste norvégien lui-même, dans ses «Journaux privés», nous raconte la genèse poético-phénoménologique de son cri. Il y a bien de la fatigue, le «tremblant d'anxiété», un être/corps étonné, la dramatique du sensible, il y a bien du phénoménal ou de la description phénoménologique, mais le sujet sent ou ressent aussi en soi un «cri infini» qui passe à *travers* ou *dans* le cosmos (l'hétéro-affectivité du monde prime sur l'auto-affectivité. Je ne suis pas seul jamais, même dans la solitude plus extrême quelque chose arrive où je la vive par rapport à ou avec...).

Ainsi, ici se montre à la fois le phénoménal (infra/supra) et l'extra-phénoménal, la surabondance et la déchirure ou l'annihilation du moi. Je suis posé ou exposé hors de moi, je deviens une autre, ou je suis une autre, à partir de la «intrusion d'un dehors qui creuse l'intervalle, et force, démembre, l'intérieur»<sup>17</sup> (Deleuze, cité par E. Falque). S'il y a du *thaumazein*, il est *pathein*, c'est-à-dire un s'émerveiller ou s'étonner toujours pathique et puissante (*étonner*: ébranler: secouer: se faire entendre à la manière d'un puissant tonnerre ou d'une foudre: ce qu'est capable de provoquer des fissures: la force de l'évènement frappe de surprise, de stupeur, inattendu et incontrôlable, qui change ou modifie l'être, la perception et le corps des choses ou de la réalité).

«Je me promenais sur un sentier avec deux amis — le soleil se couchait — tout d'un coup le ciel devint rouge sang. Je m'arrêtai, *fatigué*, et m'appuyai sur une clôture — il y avait du sang et des langues de feu au-dessus du fjord bleu-noir de la ville — mes amis continuèrent, et j'y restai, *tremblant d'anxiété* — je sentais un cri infini qui passait à travers l'univers et qui déchirait la nature»<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> Gilles Deleuze, *Foucault* (Paris: Minuit, 2004), 93.

<sup>18</sup> Edward Munch, *The Private Journals of Edward Munch: We are flames which pour out of the earth* (Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2005), 64-65, §34.

On pourrait dire, avec Merleau-Ponty, qu'il y a ici une «texture onirique du réel» et une texture réelle de l'onirique, et dans cette confluence ou cohabitation, qui est à la genèse de quelque chose de nouveau, se donne la «rencontre inattendue du divers» (Gabriela Llansol), de l'imprévu, de l'inattendu, mais qui perturbe et affecte radicalement *celui à qui quelque chose arrive* (le propre de l'humain ?). Même *hors de soi*, ou posé en dehors de soi par l'étonnement du trauma, le sujet sent et ressent en soi corporellement la totalité de l'événement, sa dimension onirique et réelle. En effet, c'est la puissance d'agir des images (poétique-picturales) et la manière dont elles révèlent en réalité de multiples formes d'«être-au-monde». En tout cas, il n'y a aucun risque de pessimisme dans cette phénoménologie du «Hors phénomène», puisque le philosophe propose, après la destruction traumatique d'un certain irénisme phénoménologique ou les *a priori* de la phénoménologie (passivité, chair, excès, appellation, signifier, manifester...), «l'amour de deux solitudes» comme noyau constitutif de la solitude et du trauma. Cette tentative de destruction de la subjectivité ou de l'*a priori* corrélationnel, la consécration de l'anonyme, mais sans aucune réduction à l'atomisation ou à la réification de l'individu, est, en quelque sorte, l'expression radicale d'une pensée de la finitude et des situations limites de l'existence humaine, qui caractérise ainsi bien sa propre démarche philosophique dès le début, comme lieu de prise de conscience et de reconnaissance aiguë de l'humain *tout court*.

On n'insistera jamais assez sur la thèse du savant George Steiner qui affirmait que toutes les grandes œuvres de culture de l'Occident sont marquées de façon indélébile par la présence réelle et dramatique du transcendant dans l'existence humaine<sup>19</sup>. Mais qu'est-ce qui est révélé et anticipé dans ce Verbe/Logos (raison, pensée) charnel et parlant dans le corps de l'histoire ? C'est avant tout la révélation d'un corps dramatique incarné qui vit entre la loi du désir et l'abandon fiduciaire, entre la *surrection* et la *déposition*, l'émergence et la dormance, la passivité et l'activité du Verbe qui devient corps pour que le corps devienne œuvre parlante (le *Logos* esthétique du corps de l'œuvre). Mais «à l'exception des fondamentalistes, qui attend aujourd'hui l'avènement concret d'un Messie ?»<sup>20</sup>, se demande Steiner. D'un Messie capable de sauver (transformer) le corps de chair des humains en corps glorieux, surtout quand on est déjà dans la situation de l'«Après Dieu» (Peter Sloterdijk)<sup>21</sup>, où ne subsistent que les ruines d'un *signifié* déjà sans

<sup>19</sup> Dans la même ligne, et plus récemment, c'est aussi la thèse du philosophe Sixto José Castro Rodríguez, exposée dans son livre *Teología Estética* (Salamanca: Editorial San Esteban, 2018).

<sup>20</sup> George Steiner, *Gramáticas da criação* (Lisboa: Relógio d'Água, 2002), 20.

<sup>21</sup> Cf. Peter Sloterdijk, *Nach Gott* (Berlin: Suhrkamp Verlag, 2017).

*signifiant*, d'un esprit (*forma mentis*) déjà sans corps, de formes de vie ou de rites apparemment dépassés et anachroniquement incompris ? Et pourtant, tout résiste à l'effacement absolu, comme l'ombre est encore une présence de lumière, la ruine est encore une mémoire vivante de ce qui fut, de ce qui n'est plus, mais qui résiste à l'érosion absolue du temps, et dans ce résister même, l'espace s'ouvre à la possibilité du *devenir de l'être*, au *devenir-être* de la transformation du corps de matière, c'est-à-dire de *ce qui reste et résiste* encore comme présence réelle.

«Au commencement était le Verbe [...] et le Verbe s'est fait chair» (Jn 1,1.14). C'est de cette manière presque abrupte et disruptive que le *Prologue du* quatrième Évangile du Nouveau Testament révèle le mystère caché depuis la fondation du monde. Ce récit, en plus d'être une expérience concrète du croyant dans le Second Testament, est aussi un événement littéraire et culturel universel, qui a influencé les grandes œuvres d'art de l'humanité, la grande littérature et la pensée philosophique (de Herder à Fichte, Hegel, Schelling à Vladimir Soloviev ou Maine de Biran, entre autres), en dépit de leur adhésion ou non à la foi religieuse<sup>22</sup>. L'écrivain allemand Johann

---

<sup>22</sup> Voir, par exemple, le dernier écrit de Michel Foucault, publié cinquante ans après sa mort, par son testament exprès, qui est le quatrième et dernier volume de son «Histoire de la sexualité». On sait combien d'intellectuels, notamment en France, mais pas seulement, ont eu et ont encore du mal à reconnaître dans le christianisme une force de pensée intellectuelle. Voir Michel Foucault, *Les aveux de la chair — Histoire de la sexualité IV* (Paris: Gallimard, 2018). A propos de ce livre, l'excellente étude issue d'un colloque international à l'Université de la Sorbonne (Paris), en 2018: Philippe Büttgen - Philippe Chevallier - Agustín Colombo - Arianna Sforzini (dirs.), *Foucault, Les pères, le sexe* (Paris: Éditions de la Sorbonne, 2021). Comme écrit dans la note introductive de cet important volume sur le livre de Foucault, qui présente un autre point de vue de son pensée, jusqu'alors oblitérée par les interprètes officiels et les cultivateurs d'un certain récit foucauldien centré exclusivement sur les questions épineuses de sa philosophie: «Les auditeurs des cours de Michel Foucault au Collège de France furent sans doute été surpris lorsque, au tout début de l'année 1980, le philosophe présenta de longues analyses sur les Pères chrétiens des premiers siècles [...]. Non seulement ces leçons annoncent ce que l'on a couramment appelé le le «dernier Foucault», celui des techniques de soi, mais elles renouvellent profondément ce que nous croyons être la vision foucauldienne du christianisme, en apparence cristallisée dans *La volonté de savoir* en 1976 et devenue *doxa* pour un large majorité du public: le christianisme ne serait que la religion de l'aveu et de l'obéissance» (pp. 7-8). Or, c'est précisément cette *doxa* ou courant dominant d'une certaine pensée structuraliste et poststructuraliste jusqu'à la mise en place des soi-disant «Cultural Studies», présentes dans presque tous les milieux académiques, qu'il faudrait penser et démystifier, pour penser le «tournant chrétienne»de Foucault. Cela ne sera possible qu'à travers un travail intellectuel sérieux capable de confronter les sources de la pensée théologique-mystique du christianisme comme événement philosophique et littéraire à part entière. On peut en dire autant de Merleau-Ponty, en particulier de son rapport au

Wolfgang von Goethe, dans son poème tragique *Faust*, a cherché à transmuter le début du prologue johannique, en disant: «Au commencement était l'Action»<sup>23</sup>. Mais la *Parole est praxis aussi*, c'est-à-dire que si elle est parlante, elle est aussi performative, puisqu'elle établit une nouvelle réalité en tant que *pensée à faire et puissance à être*. Le Verbe est la puissance de la pensée qui s'est faite chair et dont le devenir transforme et impacte la réalité ou l'être qui le reçoit. La parole pensante et puissante circule dans le corps du monde et recrée tout dans l'acte même de son expression. C'est une parole éloquente et résonnante qui établit des relations sensibles de communion entre les êtres parlants, contribuant ainsi à établir un rapport responsorial original et ouverte à la promesse d'une présence invisible.

Pour le philosophe juif Martin Buber, le *Logos/Verbum* est le lieu de la naissance originelle de la rencontre, de la relation érotique de contact bienveillant entre les humains, car «toute vie véritable est rencontre [...]. Au commencement est la relation»<sup>24</sup>. La parole est acte et est relation parce que la parole est nomination et dans la nomination il y a un appel silencieux à la réponse, au geste responsif. Le mot qui nomme ou convoque dirige notre attention vers celui qui parle, surtout lorsqu'il s'agit d'un mot poétique ou significatif. Nous essayons toujours de trouver le principe originaire qui est dans la gestation de toutes les choses, d'une idée, d'une pensée ou de tous les

---

christianisme et de l'importance capitale que le philosophe français attribue à la pensée de l'incarnation et à l'événement chrétien comme événement de culture et comme réalité qui a donné et donne encore à penser à la pensée philosophique, à la littérature et les arts. À cette fin, il faudra toujours aller directement au cœur du christianisme, quelle que soit sa cristallisation historique dans une confession ou une Église particulière, opérant une sorte d'épochè, capable de suspendre les préjugés existants afin de réfléchir à sa véritable raison en relation avec la vie du monde et avec la pensée laïque la plus élevée (philosophique, esthétique, littéraire, psychanalytique, scientifique...). Dès lors, cet intérêt pour le christianisme comme corps de textes et cosmovision du monde s'éloigne de l'intérêt moralement sociologique pour la sécularisation ou la laïcité. A cet effet, l'ouvrage le plus récent du philosophe Peter Sloterdijk, *Nach Gott* (Berlin: Suhrkamp Verlag, 2017) (ed. port: *Depois de Deus* (Lisboa: Relógio d'Água, 2021). Il est aujourd'hui peut-être nécessaire de procéder à un certain examen précis et approfondi de l'objet et l'ampleur des débats que ce retour de la question de Dieu semble susciter dans la pensée plus élaborée de l'*intelligentsia* philosophique contemporaine, afin de libérer la pensée d'une certaine balkanisation et tranchée des questions idéologiques d'époque. C'est ici que la plus haute *intelligentsia* spirituelle et théologique du christianisme peut à nouveau contribuer à ouvrir de nouveaux espaces de rencontre et de dialogue fructueux, car, comme l'a dit le peintre espagnol Francisco de Goya, dans l'une de ses quatre-vingts gravures eau-forte *Los Caprichos* (1799): «Le sommeil / de la raison / engendre des monstres» (*El sueño de la razón produce monstruos*).

<sup>23</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *Faust* (Lisboa: Relógio d'Água, 2013), 71.

<sup>24</sup> Martin Buber, *La Vie en dialogue* (Paris: Aubier, 1959), 13, 18.

êtres. Tout se joue sur le mode d'être ou le paradigme qui exprime notre manière d'être au monde (depuis la naissance à la mort), si nous établissons une relation de résonance ou une relation de réification (sujet-objet), une atmosphère d'enveloppement mutuel (dimension latérale du rapport intercorporel) ou d'objectivation de la chair d'autrui (dimension frontale).

Notre expérience première et fondatrice est celle de la résonance et du co-enveloppement (fœtus-mère, par exemple), qui nous initie au contact avec le monde environnant, et non d'une relation d'objet ou réifiée. Même si nous naissons inévitablement dans la solitude des eaux amniotiques, nous sommes engendrés dans un acte d'amour intersubjectif et nous sommes toujours accueillis par quelqu'un qui est simplement là pour nous recevoir, pour être-avec-nous, et nous initier à l'aventure de notre présence naturelle et culturelle au monde. Ainsi, percevoir toutes choses à partir de cette relation originelle et fondatrice, n'est-ce pas entrevoir dans le *cosmos le chaos* qui, de temps à autre, assaille les existants sensibles ? La pensée, la poésie et la création artistique ont toujours été inspirées par le mystère de l'enfance<sup>25</sup>,

---

<sup>25</sup> L'exemple le plus expressif est peut-être celui de l'artiste Paul Klee, qui s'est inspiré de dessins d'enfants, en particulier ceux de son fils, de fous et d'art primitif (hiéroglyphes égyptiens), pour dépasser le rationalisme académique et classique de son époque. Pour la relation entre Klee et l'enfance, l'exposition «Paul Klee. Entre-mondes», au Musée d'art moderne de Lille (janvier février 2022). Concevoir l'enfance, le feuillage et le primitif comme des apparences ou des modes de relation au monde et d'existence, plutôt que des états psychologiques ou des formes accidentelles d'être, est le point de départ d'une nouvelle compréhension de la différence de l'humain et des multiples possibilités créatives que cela implique. En outre, elle remet en question les frontières entre le normal et l'anormal. La possibilité de la paranoïa n'est pas quelque part en nous, elle nous habite, et se manifeste ou non en fonction des situations existentielles dans lesquelles nous sommes et vivons. En d'autres termes, un certain monde d'hyper-rationalité instrumentale et utilitaire n'est-il pas une forme de folie beaucoup plus pathologique et perverse, malgré l'apparence de normativité et de régularité comportementale ? Il suffit certainement de regarder les corps anesthésiés et automates des grandes métropoles, la dépression et le *burn out* des travailleurs des grandes multinationales, l'activité frénétique de la bourse... pour comprendre si c'est ce type de normativité rationnelle qui donne un véritable sens à l'existence, et si nous ne sommes pas, dans l'inconscience globale qui nous rend incapables d'agir autrement, en train de vivre les prémices d'un potentiel épuisement explosif ou d'un état de folie collective. Les frontières entre folie et normalité sont très poreuses, c'est-à-dire que nous pouvons vivre des états intermittents, entre la schizophrénie hebdomadaire et la pacification du week-end, entre l'acceptation de l'autre et le désir de sa mort, entre la pacification et la violence absolue. Tout ça au même moment. Au fond, nous vivons tous la condition d'être *entre deux mondes, entre des limites fluides, mouvantes et poreuses*. S'il existe une folie involontaire, irrationnelle, incontrôlable, résultant d'une pathologie neuronale, il existe aussi une folie rationnelle, instrumentale et réifiant (régimes despotiques, logique instrumentale de la production de masse...), qui provient du sentiment réel ou illusoire de toute-puissance et de disponibilité illimitée des choses.

dans l'étonnement spontané devant les possibilités qu'une idée, un paysage ou un geste risible ouvre aux écoulements élémentaires du monde, au sang maternel et aux flux ombilicaux qui résistent à la destruction de la promesse du désir d'être et à la perte totale de soi. C'est cette vibrante et primitive résonance ombilicale qui demeure tout au long de l'existence, de la naissance à la mort, et qui nous ouvre à l'espace de résonance de la vie du monde. Cette résonance du ventre maternel, en plus de circonscrire et de limiter l'espace extérieur, ouvre à l'expérience de ce même espace, au voyage au-delà de l'espace intérieur résonnant et protectrice. C'est la force gravitationnelle du monde qui nous soustrait à l'abri et à la protection de cet espace intérieur sonnant et résonnant, car il n'y a pas d'autre façon d'être que de s'ouvrir à cette force qui nous transcende et nous lance dans la présence réelle du monde, des choses et d'autrui, qui nous pousse au cri, à la locomotion, au langage, à la pensée, à l'imagination, au désir ou à l'amour.

Il n'y a de pensée qu'incarnée et incorporée dans le temps, l'espace et le rythme de chaque existant. Toute raison est une raison pathique ou sensible dans la mesure où elle est affectée par un désir intense de quelque chose qui dépasse le simple exercice logique ou propositionnel de la connaissance humaine. C'est peut-être l'intuition la plus radicale du concept philosophique et la plus difficile à penser. Non seulement réflexion charnelle, mais aussi l'incorporation de la pensée dans l'histoire, d'un certain empâtement qui révèle le mouvement affectif originel. C'est un mouvement au sens radical du terme latin *affectus*, d'être affecté par un événement inconnu, par une ascendance qui dépasse le sujet pensant lui-même, dans la mesure où elle est au-delà de la conscience constitutive elle-même. Elle est à la fois la charnière de la pensée et du sentiment, qui nous ouvre un horizon de sens, et qui, dans cette affectation viscérale, conduit l'artiste, le philosophe ou le scientifique à engendrer quelque chose de significatif. C'est un «pigment surnaturel» (de Kooning) qui affecte et transfigure l'être des choses contre tous les hyper-réalismes philosophiques et artistiques de la présence totalisante de la chose en soi et pour soi. L'art, en tant que lieu privilégié du sentir originel, de la genèse poétique du sens *se faisant*, est le contrepoint entre l'idéalisme des objets pour une conscience constitutive et l'hyper-réalisme qui objective les choses comme étant simplement là, indépendamment de l'expérience que nous en avons en tant que sujets sensibles et pensants.

## 2.

Dans cette «peinture incarnée» (Soutine/de Kooning), qui nous offre un certain «lyrisme de la matière», une «expression surnaturelle de la vie visible» (Élie Faure), il y a une organisation formelle qui exprime le monde

sensible ou émotionnel, non seulement de l'artiste, mais aussi de ce qu'il voit dans l'acte même de voir ou en train de voir. La technique n'est pas étrangère à cette capture de forces naturelles et organiques transfigurées ou transsubstantiées, car elles ne pouvaient se présenter que comme des textures brutes arbitraires, d'une nature spontanée à une autre nature, d'un corps à un autre corps, comme quelqu'un qui ne capture l'amour d'un autre qu'en l'aimant, dans une sorte d'accord sensible tacite, sans loi, sans nom, sans déclaration préalablement réfléchi ou anticipée. Cet empâtement est la révélation d'un certain «acharnement» au sens radical d'une «en-carnation» obstiné, et non pas une en-carnation déjà façonnée par une certaine réflexion ou même une tradition historico-linguistique qui lui dénote ou lui attribuerait le signifié déjà connu. Il s'agit plutôt de donner une *signifiance* textuellement charnelle, empâté, capable d'empâter notre propre vision, la suture de l'intérieur, la suspend, la coagule, afin que dans l'instant de la respiration elle puisse encore voir et comprendre l'épaisseur incarnée de l'être, des choses et du monde. La chair picturale s'anime dans la texture du «corps inobjectif», comme si un souffle de vie et de lumière, voire de l'espace, de coloration captait l'éclosion ovale du monde<sup>26</sup>.

D'une certaine manière, on peut dire que ce «corps inobjectif»<sup>27</sup> for-

<sup>26</sup> On pourrait dire que ce «corps inobjectif» reste toujours ambigu ou dans les interstices de l'être entre-deux, entre l'organique et le phénoménal, l'objectif et le subjectif, le culturel et le naturel, sans que nous ayons nécessairement à choisir l'un plutôt que l'autre. Au fond, nous sommes des êtres pluriels, comme disait le poète Fernando Pessoa, c'est-à-dire que dans l'acte même d'une présence physique, il y a apparition ou donation de quelque chose au-delà de notre propre organicité et de notre identité. Cela ne signifie pas qu'il faut se passer de l'organique ou de la matérialité de l'existant, mais seulement qu'il est transformé ou transfiguré, comme cela se produit avec la toile, le rêve ou la folie. Dans le corps se manifeste l'opacité de la présence et de l'absence, du visible et de l'invisible, de la pensée et du sentiment, de l'émotion et de l'intelligence. Tout est dans la manière dont nous pouvons articuler les multiples dimensions de l'être, de sa manifestation ou donation «en chair et en os». Mais une telle manifestation *tout court* serai-t-elle possible, apparition sans ombres ni indétermination?

<sup>27</sup> Sur ce point et le rapport avec la phénoménologie, voir l'excellent travail de Michel Eltchaninoff, *Dostoïevski: le roman du corps* (Grenoble: Jérôme Million, 2013), 331: «Inobjectif, le corps selon Dostoïevski est flux de sa vie concrète, et se manifeste dans des catégories que la philosophie n'est pas l'habitude d'aborder dans cette perspective: *la perception sensible*, affectivement teintée; *la maladie*, dégagée du modèle scientifique et médicale; *la violence*, au point de devenir le milieu même de notre existence, et à laquelle le romancier tente d'opposer quelques îlots d'apaisement; *la parole*, enfin, couche décisive qui rassemble les autres et finit pour se confondre avec le récit lui-même [...]. C'est en romancier qu'il déploie sa *phénoménologie concrète*. En incarnant sa pensée au sein du récit, il renouvelle la conception du corps, quelques décennies avant la révolution husserlienne [...]. La phénoménologie est l'enfant sérieux de l'expérimentation dostoïevskienne.» (nous soulignons).



mulé correspondrait à la chair phénoménologique, au corps animé ou vécu (*corps affective ou tonalisé*) qui articule et parabolise le corps objectif, en le transcendant et en le subsumant. Une troisième voie possible, entre ce corps organique et le corps phénoménal, est la possibilité du corps phosphorescent ou bioluminescent, qui est un corps qui tient en lui-même présence et absence, visibilité et invisibilité, le soi-même (réel) et l'autre de soi (parabolique), ainsi que la capacité de façonner d'autres corps (trans-corporité affective), inaugurant ainsi une éthique silencieuse de l'inter-corporité, de la présence transfigurée du corps et des relations entre les corps par la simple présence de l'être-là (par exemple, certaines algues par le phénomène de leur phosphorescence colorent les eaux de la mer). C'est la symbiose ou la rencontre de corps différents les uns des autres qui engendre ou ouvre à un troisième type d'être ou de manière d'être corps, à un corps glorieux ou luminescent (cf. Parmeggiani, Soutine et de Kooning). Le corps biologique ou organique ne disparaît pas, ce qui apparaît, c'est une autre manière d'être corps dans le corps lui-même (*trans-corporité*), un corps parabolique (luminescent) qui ouvre le corps en tant que tel à de nouvelles possibilités de réalisation (le processus de croissance ou de vieillissement est l'apparition de cette autre façon d'être corps).

Au fond, ce que nous essayons d'explorer ici est l'hypothèse que la dramatique du corps sensible, au sens où la corporité est l'expression globale de l'existant humain (du biologique au social et à l'eschatologique), est un corps infiniment phosphorescent ou bioluminescent («éternité existentielle»). L'affectivité ou le *pathos* originaire qui désenchaîne tout serait l'expression maximale de cette luminosité corporelle, la seule capable de résister à la dégradation totale de l'existant, en particulier de l'humain, même dans les situations les plus dramatiques de la psychopathologie ou de la décomposition inhérente à la chair de l'existant. Cela implique, peut-être, de reconnaître la possibilité d'une bioluminescence de la transcendance qui rayonne et jaillit au cœur de la matière même. D'une luminescence qui vient d'elle-même, mais qui n'est pas seulement pour elle-même, se réalisant dans l'épanouissement d'autres êtres. De toute façon, la connaissance absolue de cette provenance et de sa destination est impossible à atteindre, tout comme nous n'avons pas conscience de notre naissance ou de notre mort, mais nous savons en sentant que le corps est là (corps sensible: sentant-senti), qu'il croît ou décroît indépendamment de la conscience que nous avons de ce processus biologico-psychologique. La fonction «Trans» ou «Méta» (Stanislas Breton) n'implique pas nécessairement de concevoir quelque chose au-delà du corps, ou qu'il subsisterait sans lui, mais plutôt que dans le corps lui-même une scission transfigurant devient possible, de telle sorte que le corps n'est pas *seulement* celui que nous voyons, touchons ou sentons (*corps*

*esthesiologique*). Le sous-sol du mystère de la réalité est peut-être l'existence d'un *corps onirique ou ancestral* (le corps comme *texture onirique du réel*) qui nous habite, nous accompagne, nous émeut et nous étonne («le côté de la mémoire spatiale du corps<sup>28</sup>») qui rend possible tous les actes de comportement présents et futurs, sans nous réduire à de simples processus homéostatiques du *conatus* de la neurobiologie).

La présence dans le même espace de deux figures aux lignes et aux styles artistiques seulement apparemment différents nous ouvre une troisième voie, qui dépasse les séparatismes traditionnels de l'abstrait et du figuratif, pour trouver l'*Ineinander*, le «lien» de l'un dans l'autre, où s'établit la relation et la corrélation de forces ou de systèmes équivalents, mais pas nécessairement égaux. Non seulement nous voyons défiler devant nous toute l'histoire de l'art, comme seuls les génies artistiques nous le font voir, non seulement deux philosophies y sont présentes, mais surtout l'empâtement originel de la chair, la confusion primitive, le chaos «cosmo-fantasmatique», où tout jaillit d'un fond sans fond, sans sol, comme une irruption volcanique irrépressible. De Kooning parle de l'inquiétant «rayonnement intérieur» des toiles de Soutine, célèbre de son vivant comme «artiste maudit», bohème et pauvre. Mais Soutine concevait l'acte de peindre comme une prière, dans une discipline extrême et une attention maximale, au point que l'artiste détruisait ses propres œuvres, à la recherche d'une perfection quasi divine, comme si seule la folie pouvait créer quelque chose de vraiment nouveau. Beaucoup de ses toiles ont été sauvées par des amis ou des proches. Il a vécu une vie cachée dont

---

<sup>28</sup> Luís António Umbelino, *Memorabilia: o lado espacial da memória* (na esteira de Merleau-Ponty) (Bahia: Editus, 2019), 91: «Dans ces circonstances aussi, la mémoire spatiale du corps s'active: une mémoire inquiétante de quelque chose qui n'a jamais été vécu personnellement, qui n'a jamais été connu, mais dont je me souviens de façon inattendue dans mon corps sous l'effet affectif de certaines «atmosphères de humanité».» Ainsi, n'est-ce pas précisément ce «corps ancestral» ou sauvage («corps inobjectif»), ce corps primitif (par exemple, la maison d'enfance mais aussi la maison nouvelle que nous n'avons jamais connue mais qui nous apporte quelque chose à la mémoire de notre maison d'enfance), ce corps fantomatique ou corps transcendantal, qui nous donne le sens de notre humanité commune ou l'humain *tout court* dont parle Emmanuel Falque ou que la conception artistique (Soutine/de Kooning) elle-même aussi nous donne, c'est-à-dire la présence d'une vérité universelle dont nous faisons d'abord une expérience universelle anonyme en tant qu'atmosphère humaine générale ? Ainsi, s'il en est ainsi, dans chaque maison particulière, dans la manière singulière dont chaque être habite le monde, il y a une atmosphère générale ou universelle de l'idée de maison. La maison universelle est donc toujours assumée et vécue dans la maison particulière, de telle sorte que lorsque nous habitons une nouvelle maison, il reste cette atmosphère affective ou ce sentiment étrange d'une maison apparemment déjà habitée. En effet, ce serait ce fond mystérieux de l'être et sa façon de se donner qu'il faudrait interroger dans un autre contexte avec plus de profondeur.

on sait peu ou rien, depuis les conditions de vie misérables dans son pays, les difficultés extrêmes de la *movida* de Montparnasse jusqu'à ce qu'il atteigne une certaine reconnaissance artistique, origines dont il a cherché à tout prix à effacer les traces, trouvant peut-être dans l'art sa bouée de sauvetage.

De toute façon, si nous ne savons rien ou presque de sa vie, tant mieux, car c'est son œuvre que nous contemplons et non sa psychologie ou sa physiologie. C'est en partant de l'œuvre qui a résisté à ses propres incursions destructrices que nous atteignons aussi l'artiste inconnu, pour le connaître d'une autre manière, non plus à partir de la biographie historique, mais du point de vue de l'œuvre même. C'est l'œuvre qui nous donne accès à l'existant comme dans un «atome d'étonnement» (Péguy) et qui produit de nouvelles significations non encore explorées. C'est ce regard de Willem de Kooning sur Soutine, qui a toujours senti une sorte de fascination pour le peintre d'origine russe, et qui a grandement influencé son parcours artistique. Dans les deux cas, il y a un passage de l'expressionnisme pur (phénoménologie husserlienne) à l'expressionnisme *transfiguratif* (la métaphysique dans l'homme et la femme, comme *Woman as Landscape*, 1954-55, de Kooning), et vice-versa.

Dans ce passage fluide entre les styles, les catégories rigides de la classification habituelle de l'histoire de l'art sont silencieusement transformées, sans perdre le pouvoir évocateur de l'abstraction, mais en révélant les profondeurs de l'abîme humain. Cette révélation vient de la qualité tactile de l'espace pictural de l'un et de l'autre, qui ne se réduit pas à une visibilité extériorisée, mais aux multiples incorporations de couches épaisses qui impliquent un regard pénétrant, une sorte de pointe acérée qui déchire les couches pour pénétrer au cœur de la matière, dans la vie de l'être qui pulse et anime notre propre regard. L'être de l'espace pictural chez les deux artistes respire, on voit et on entend sa respiration haletante (Soutine) ou pensante (de Kooning), à partir d'une surface qui ressemble à une étoffe, à une texture ou à une matière liquide en mouvement, tortueuse ou serpentée, qui ne nous permet pas de voir frontalement, car ce serait contribuer à l'idolâtrie du regard.

Dans l'un et l'autre, l'espace pictural est constitué de couches charnelles ou empâtées en mouvement fluide comme l'eau qui pénètre les zones poreuses de la matière ou les interstices de l'épaisseur rocheuse. Cette analogie charnelle de la latéralité est, au fond, la reconnaissance sensible d'une «ontologie indirecte» (Merleau-Ponty) qui nous donne l'être de façon oblique, sinueuse, une vision en profondeur et indéterminée, qui fait place à une pensée ouverte, à un questionnement responsorial entre moi et autrui, moi et moi-même, moi et le monde. De Kooning et Soutine se présentent côte à côte, non frontalement, comme si les deux styles, différents en eux-mêmes, cohabitaient dans le même corps, comme en nous différentes lignes ou philosophies, des moi multiples peuvent cohabiter, sans perdre l'unité ou le fil

conducteur, la cohésion de l'être lui-même. De Kooning a avoué avoir été fou de Soutine, qui a eu une énorme influence sur sa peinture et son style, toutefois, sans que celui-ci ait vécu assez longtemps pour reconnaître le parcours propre de l'artiste américain.

Ainsi, en commentant le tableau *La colline à Cèret* (1921), de Soutine, de Kooning affirme qu'en lui «nous ne voyons pas le paysage, nous voyons la peinture», qui se manifeste de manière latérale, latente ou serpentée, dans une polymorphie de couleurs en flammes ascendantes. Il y a une lumière qui émerge de l'intérieur du paysage, de la chair picturale (paysages, nature morte, visages, portraits...), qui transfigure subliminalement le regard contemplatif du sujet. Le sens ne peut être séparé du signe mais est entièrement contenu en lui, qui se révèle dans la prégnance sens-signé, visible-invisible, paysage-peinture, artiste-cadre, comme un courant électrique qui passe en une fraction de seconde. Chez de Kooning, cette *Ineinander* ou prégnance de l'un dans l'autre a lieu dans la femme-paysage, le paysage-femme, qui est, au fond, l'expression des vieilles questions philosophiques du rapport entre corps-âme, corps-monde, moi-autrui, Dieu-homme, et des modes de relation possibles entre l'Être et étant, et des êtres entre soi.

Les formes obliques prolifèrent dans la peinture de Soutine. C'est une peinture de l'obliquité, des corps et des paysages latéraux. De Kooning cherche l'entre-deux, entre la peinture abstraite et la figuration, une troisième voie, qui n'est ni abstraite ni figurative, peut-être transfigurative ou hyper-transformative. L'émergence de ses figures-femmes à partir d'un second plan abstrait, en route vers une nouvelle direction, plus radicale et plus violente. Soutine permet à de Kooning de franchir la frontière rigide qui sépare l'abstraction de la figuration. Ce qui est viscéral, c'est la touche gestuelle, la masse ou la pâte épaisse, dense et consistante qui marque la relation simultanée entre l'être abstrait et le référentiel figuratif, comme s'il n'était pas possible de comprendre l'objet, le paysage ou le corps en séparant l'inobjectif de l'objectif, le phénoménal de l'organique, l'extension de l'idéation. C'est cette inextricable «confusion» de toutes choses, presque comme une sur-réflexion hyperdialectique, qui inaugure une troisième voie esthétique. C'est dans cet «équilibre miraculeux» (Cézanne) que s'ouvre une nouvelle possibilité de penser la dimension esthétique de la pensée, c'est-à-dire le rapport entre la pensée et la sensibilité, d'une réflexion charnelle et sensible dans la mesure où il n'est possible de penser qu'en sentant ce que l'on sent, et dans ce sentir que l'on sent, dans l'écart entre ce que l'on sent et le se sentir, il y a quelque chose de miraculeux, c'est-à-dire d'énigmatique, qui peut être pensé et compris. Entre Soutine et de Kooning, il y a des interpositions, il y a un troisième type d'être qui s'impose, une présence invisible qui constitue le lien entre les deux, c'est Rembrandt, notamment avec ses tableaux *Le bœuf écorché*, mais aussi avec sa façon de peindre la lumière intérieure des objets ou des visages.

Une lumière spatialisante qui engendre des relations spatiales entre les choses, une distance qui est une proximité radicale, un invisible dans le visible.

L'utilisation libre du geste pictural ne va pas sans une affection forte et intime avec la figure. C'est le geste ou la figure en train de naître, la naissance de la chose elle-même, et de son sens, à partir du geste corporel pictural. Tous deux cherchent ce geste magique qui transforme la matière picturale en un sujet vivant, organique, comme si ce sujet était travaillé de l'intérieur par une luminosité qui spatialise et constitue les objets et qui libère le sens obscur de la figure elle-même. Ce regard oblique de l'artiste convoque un regard oblique du spectateur, une latéralité ontologique, afin de voir profondément ce qu'il y a à voir, même s'il est impossible de voir totalement ce qu'il y a à voir, car il reste toujours quelque chose à voir dans le premier regard esquissé. C'est l'exigence de la chair qui traverse le drame corporel des êtres picturaux. Les œuvres picturales de de Kooning et de Soutine incarnent la figure, le paysage ou la nature morte par l'arrangement de couleurs empâtées. Elles nous donnent sa présence charnelle, ou plutôt la présence «en chair et en os» d'une absence, ce qui est une autre façon de présenter la transfiguration du réel.

En ce sens, le peintre flamand-américain affirme: «L'intérêt pour la différence des textures - entre la soie, le bois, le velours, le verre, le marbre - n'existait que par rapport à la chair. La chair était la raison pour laquelle la peinture à l'huile a été inventée. Jamais auparavant dans l'histoire, elle n'avait pris une telle place dans la peinture. Pour les Égyptiens, c'était quelque chose qui ne durait pas assez longtemps ; pour les Grecs, elle - et tout le reste - prenait la texture du marbre peint et des murs en plâtre. Mais pour l'artiste de la Renaissance, la chair était la substance dont les gens étaient faits. C'est grâce à l'homme, et non malgré lui, que la peinture a été considérée comme un art.»<sup>29</sup> . L'amour commun des deux artistes pour la peinture dans sa matérialité est une prédilection pour la représentation de la figure humaine dans sa corporalité. De plus, comme l'avoue de Kooning sur Soutine: «J'ai toujours été un fou de Soutine – de toutes ses peintures. C'est peut-être la luxuriance de la peinture. Il construit une surface qui ressemble à une étoffe, une matière. Il y a une sorte de transfiguration, un certain *empâtement des chairs* dans son œuvre.»<sup>30</sup> Ainsi, le geste pictural est la trace de l'artiste ; la trace de quelqu'un, quelque animal ou quelque chose a laissé sur le sol ou

<sup>29</sup> Willem de Kooning, *The Renaissance and the Order*, conférence donnée à l'automne 1949 dans son propre atelier à New York, in <https://www.dekooning.org/documentation/words/the-renaissance-and-order>, consulté le 2 mai 2022.

<sup>30</sup> Margaret Staats-Lucas Matthiessen, «The Genetics of Art: Willem de Kooning», in *Quest* 77 1 (1977/1), 70-71. Pour la version française de la citation: Marie-Anne Sichère (éd.), *Écrits et propos* (Paris: ENSBA, 1992), 261.

dans l'air, sur son passage, un signe, un indice, une empreinte. L'empâtement charnel d'une existence passant, d'une présence qui transfigure les autres présences, même quand elle est absente.

L'abstraction des formes et de l'espace s'opère afin de privilégier la couleur, la lumière et le sentiment, traduits dans le geste, dans l'allongement des corps et dans un horizon de bas-relief, soulignant ainsi une certaine monumentalité du corps. Plus l'horizon est rapproché, plus le corps se dilate ou se magnifie (cf. par exemple, les tableaux du El Greco ou de Goya, avec un impact significatif des deux sur Soutine, par exemple). Le corps comme manifestation de la transcendance ou de l'infini, et non pas en tant qu'espace-horizon, comme si le ciel descendait sur terre. C'est une sorte de maison exiguë, dans laquelle l'exiguïté de l'espace semble laisser peu de place à la respiration du regard. Le toit est trop bas et l'horizon de la fenêtre est court. Nous sommes centrés et concentrés dans un espace résiduel, dont le mouvement est de bas-relief, contrairement aux grands plans et surfaces d'une maison germée, par exemple, avec des vues ouvertes, mais qui nous décentre et nous disperse aussi davantage. L'une des plus grandes preuves de l'imagination visionnaire d'El Greco se manifeste dans son éloignement progressif des conventions de représentation naturalistes et rationnelles de la culture de la Renaissance et affirme sa tendance vers une représentation visionnaire qui exalte les possibilités, l'expression des couleurs, les contrastes de lumière, les tensions au sein de la composition (l'atmosphérique ou l'ambiance de l'objet).

La fluidité de la ligne mobile, la dynamique du corps emporte sur la cohérence anatomique, comme cela s'est produit dans la forme de la balance à contrepoids de la Renaissance grecque classique. L'art du mouvement qu'exprime la figure est l'élan de la figure, son point de fuite, le mouvement indéterminé vers un horizon infini. La transcendance est dans le mouvement lui-même, dans son indétermination, dans la possibilité même de l'atteindre. C'est un mouvement dynamique paradoxal car sans déplacement qui nous regarde et qui nous émeut sans se déplacer physiquement d'un endroit à un autre. C'est la révélation d'un mystère plus profond que le mouvement en tant que déplacement. Devant une image, devant un film, devant un paysage, devant un être aimé, s'ils sont significatifs pour nous, ils nous lancent dans le mouvement de la pensée, du désir et du questionnement. À partir d'eux, nous traversons le monde, le réel et l'onirique, au point de perdre la notion ou la conscience du temps et du lieu (par exemple, l'impact du bureau de tabac sur Pessoa<sup>31</sup>, qui l'amène à écrire, à penser et à sentir, à se perdre, à ne pas

---

<sup>31</sup> Cf. le poème *Bureau de Tabac*, de Fernando Pessoa (hétéronyme Álvaro de Campos): «Je suis aujourd'hui perplexe, comme qui a réfléchi, trouvé, puis oublié. / Je suis aujourd'hui partagé entre la loyauté que je dois / au Bureau de Tabac d'en face, en tant

savoir distinguer le réel de l'onirique, dans une sorte de confusion concentrée). L'insensible (le bureau de tabac, le mouvement de la figure ou du corps sculptural) a un impact sur le sensible. Tout contient une signification affective, c'est-à-dire un sens existentiel, car il est la révélation de notre propre manière d'être, la révélation de notre être au monde, et sa présence interroge notre propre présence au monde et la modalité de cette présence.

Le mouvement, dans la *figura serpentinata*, est paradoxal car c'est un mouvement (invisible) qui s'incarne dans l'espace de la matière du marbre ou de la toile. C'est un mouvement incarné qui exprime la force émotive des figures et leur signification dans le propre mouvement. L'invisible (le mouvement) rend visible le sens véhiculé par les figures sans toutefois l'épuiser. Le mouvement serpentin du corps oblique est une sorte de corps dansant enraciné ou inscrit dans le sol du monde. La figure ou le mouvement *serpentin* anime, donne du mouvement et de l'émotion (grâce) à la composition globale du tableau. Est-ce la chair? Dans ce mouvement serpentin animé, avant toute signification ou réflexion, nous est donnée une vue latérale, oblique, diagonale, qui révèle cette indétermination fondamentale de l'inépuisable, en même temps qu'elle projette l'être vers quelque chose de plus que lui-même, vers un horizon de transcendance, et vers une verticalité de profondeur. Ainsi, dans ce *corps oblique serpentin (corps inobjectif)* se rassemblent horizontalité et verticalité, pensée et affectivité, rationalité et sensibilité, géométrie et ambiance, centrés, notamment sur le mouvement qui rythme, en spatialisant et en temporisant l'être sensible, l'être même des choses, et à partir duquel elles sont ce qu'elles deviennent dans le devenir de leur propre devenir.

L'art de Soutine et de Kooning, en tant que figures de la pensée incarnée est, au fond, une philosophie de l'oxymore ou du *serpentinato*, non seulement en raison de l'ambiguïté qui l'exprime, mais parce qu'il s'agit de la pensée de l'indétermination comme réalité qui soutient toute détermination. L'indétermination vit de ce serpentement ou contrepoids qui est plus qu'une dialectique ou une hyperdialectique. Elle est le fruit d'un travail permanent de recommencement d'un sens (existantiel) qui se fait dans la mesure du temps et des situations, c'est-à-dire dans l'événement même de notre incarnation en tant qu'êtres au monde. C'est l'émergence de mondes possibles au sein d'un même corps à partir de la contra-position de rythmes et de contre-

---

que chose extérieurement réelle / et la sensation que tout est songe, en tant que chose réelle vue du dedans.» (nous soulignons). On entrevoit ici peut-être toute la problématique philosophique du *Hors phénomène*, le difficile rapport entre l'intériorité et l'extériorité, l'*infra*, le *supra* et l'*extra* phénoménal, le réel et l'onirique, la folie et la crise de la création artistique et philosophique, entre la perception d'une chose et sa transmutation ou devenir autre dans le même.



-rythmes, simultanément forts et fragiles, lents et rapides. Le désir s'inscrit dans ce mouvement tridimensionnel, entre l'horizontal, le vertical et la diagonale ou l'oblique comme un système de forces qui rend possible la recréation poétique de l'être. La ligne sinueuse ou tortueuse, comme l'aspect des flammes de feu, est le meilleur véhicule pour l'expression du mouvement, inspiré par les formes du feu qui crépite et sont toujours en ascension. Figure ou composition pyramidale, *serpentinata*, elle est l'expression de la vérité de l'être et de son indétermination fondamentale. Une spirale simple qui s'élève vers l'infini, la transcendance, image des cycles et de la métamorphose, en relation avec la double spirale, qui est la contradiction, le conflit entre les formes et la matière, la finitude inhérente à l'être.

### 3.

En ce sens, on pourrait dire que nous sommes essentiellement des *êtres obliques*, ou plutôt des *corps obliques*, et c'est pour cette raison même que le monde et les autres se présentent aussi à nous de manière oblique, c'est-à-dire ni entièrement connus, ni totalement achevés. Les muscles obliques ou latéraux (internes et externes) du corps soutiennent la verticalité et l'horizontalité du corps. Moi-même et l'autre nous nous *présentons* ou *apparaissions* au monde de manière oblique ou serpentine en tant que «*corps inobjectif*», c'est-à-dire *hors de soi en soi*, toujours en train de *devenir autre en soi-même*, à partir d'un fond affectif ou mystérieux qui peut déséquilibrer à tout l'instant le pilier de la raison absolue. Comme écrit la philosophe Filomena Molder, il y a un «dépassement de soi en soi», l'ouverture de tout le poids ou de toute la dureté de l'être, l'hyper-transformation (conversion) de la fermeture de l'étant traumatisé par le simple fait d'être habitant de la terre. Ainsi, «il s'agit, en habitant la terre, de convertir le poids, l'impénétrabilité, la dureté, l'opacité, qui appartiennent aux hommes qui l'habitent, en un reflet transcendant [...]. Il n'y a rien sur terre qui ne puisse engendrer le *dépassement de soi en soi*, unissant l'homme à lui-même, unissant l'homme à chaque chose, unissant l'homme et chaque chose au tout, au cœur de la vie, au premier battement cosmique.»<sup>32</sup>

Ainsi, n'y aurait-il pas ici une nouvelle épistémologie et une nouvelle ontologie à penser ? Notre existence est une existence oblique, même si nous n'avons pas la perception réelle de cette obliquité, comme nous ne voyons pas non plus que la Terre tourne autour du Soleil, et pourtant elle bouge et fait tout bouger. Nous vivons aussi dans un certain aveuglement qui vient de

<sup>32</sup> Maria Filomena Molder, *O Absoluto que Pertence à Terra* (Lisboa: Edições do Saguão, 2020), 9 (nous soulignons).

la pensée objective, frontale ou linéaire (ontologie directe ou de l'objet) qui réduit la manifestation des phénomènes à la seule confrontation du sujet avec les objets, à l'appréhension conscient de l'objet. Mais il y a aussi l'ombre qui soutient la luminosité, qui est le relief et le contraste de la lumière même, qu'il y a des niveaux et des dimensions encore inconnues d'être. Le croissant lunaire est aussi ou plus expressif que la pleine déflagration de la lumière, qui est mystère en pleine lumière, sans ombre ni relief. La pensée interrogative ne résout pas le mystère, mais interroge le mystère dans sa donation même. Ce n'est pas parce que nous sommes plus proches du centre de déflagration que nous voyons mieux ; au contraire, l'excès ou la puissance de la lumière brouille notre vision. Par conséquent, peut-être que plutôt que de parler d'être vertical ou de verticalité, de vision en profondeur, nous devrions parler de vision oblique, ou d'être vertical oblique, qui est la manière indéterminée d'accéder à la vérité des phénomènes ou de ce qu'ils manifestent en eux-mêmes.

L'affectivité spatiale de la coloration exprime le mode originaire de l'obliquité de l'être, dans la mesure où elle n'est pas claire, pas pleine, mais indéfinie et indéterminée, et dans cette identification même, ce qui est paradoxale, elle nous affecte, nous dérange et nous agite parce qu'elle est le mode originaire d'être proche du monde, des choses et des autres. Ce que l'inconscient est pour la conscience, c'est l'indéterminé pour le déterminé, non pas le contrepoint négatif ou accidentel, mais sa condition même de possibilité. L'indéterminé, l'inconscient ou l'ambivalence est la matière noire de l'être, qui le rend visible sans être lui-même visible ou atteignable à nos yeux. Selon Hervé Mazurel, «aujourd'hui encore, l'extrême difficulté est de situer l'inconscient hors de l'histoire. On ne remerciera jamais assez Sigmund Freud d'avoir ébranlé l'antique souveraineté de la conscience, qu'il croyait, par la force de ses idées claires et distinctes, être à la base de l'action. Et pour avoir ainsi rendu la primauté à la "vie de l'affect", aux désirs, aux fantômes, aux pensées obscures et confuses qui peuplent la vie inconsciente et déterminent, souvent de manière décisive, même si elles ne sont pas connues, les conduites individuelles»<sup>33</sup>.

Qu'est-ce que l'art, la grande littérature ou la poésie si ce n'est la saisie inouïe des racines primitives de notre être, pour nous apprendre à donner une expression au tumulte originel de l'existence?<sup>34</sup> Dans l'espace littéraire ou

<sup>33</sup> Hervé Mazurel, *L'inconscient ou l'oubli de l'histoire. Profondeurs, métamorphoses et révolutions de la vie affective* (Paris: La Découverte, 2021), 11-12.

<sup>34</sup> Cf. le film «Memoria»(2021), réalisé par Apichatpong Weerasethakul, est une métaphore phénoménologique-psychanalytique très puissante de cette vie affective ancestrale, subatomique ou inconsciente qui nous habite et conditionne toute notre existence personnelle et sociale.

artistique, nous sommes mis à l'épreuve de l'étrangeté qui déstabilise le regard habitué à la passivité et à la séduction des pratiques stabilisantes, qu'elles relèvent du domaine politique, religieux ou idéologique. L'esthétisation croissante du monde est la tentative de paralyser le mouvement pensant du corps, de civiliser les mouvements de l'esprit à la dominante axiologique d'époque, dans laquelle tout et tous acquièrent une valeur de production et d'utilité. La conception de l'être en termes de valeur n'est pas seulement la perte de l'être, c'est son oubli radical, car c'est l'indexation de la connaissance à la plus-value du moment, à l'idéologie dominante qui supprime la différence radicale des modes d'être. Ce n'est plus le mode de connaissance qui est fondamental, c'est le fait de savoir beaucoup et mal, c'est la productivité accrue, l'indexation de la connaissance à la quantité productive, c'est la répétition de la répétition, et surtout l'hypercommunication de contenus séduisants et alléchants.

L'art, le véritable art, qui naît d'une pensée *sauvage* et presque *anonyme*, d'un étonnement primordial et matinal à venir dans l'*étoilement de l'être*, présuppose toujours le risque d'un retour de bâton, la possibilité d'une solitude extrême qui ne se soumet pas aux *diktats* de l'utilitaire et de la consommation excentrique, ce qui est une rareté aujourd'hui. L'étonnement (en latin *ex-paventare*, de ex-, «vers l'extérieur», plus *pavere*, «trembler de peur», effroi, entre émerveillement et tourment), l'effroi du mystère de l'être actif en nous, nous ouvre au monde, à la vision du monde et des autres. C'est un affect originaire qui nous structure et nous constitue comme un être ouvert à partir duquel fonctionne la perception et qui donne lieu à l'expression et au langage qui tente de dire la lisibilité des phénomènes et des événements. Toute perception vit de cet affect charnel originaire (inconscient, indéterminé, comme la chair ou l'être brut), qui fait l'être être entonné ou tonalisé, qui agit en nous de manière souterraine, et qui peut être le résultat des sédimentations historico-culturelles de notre être naturel.

Cette «pensée sauvage» (Claude Lévi-Strauss) ou 'affect sauvage' imprègne toutes nos facultés et nos manières d'être et de présence au monde et que l'art primitif a su si bien capter. Comme l'artiste qui peint, lorsqu'il dirige son regard, sa perception est déjà une perception affectée par quelque chose d'antérieur à son regard, qui le travaille de manière liminaire, sans pour autant annuler son propre *génie*, sa singularité et sa manière de recréer quelque chose à partir de ce noyau de sédimentations symboliques ou charnelles qui le constituent et influencent sa perception visuelle et sa main pensante. C'est comme l'acte de coloration du peintre, plutôt qu'un revêtement épais des surfaces, il travaille à l'intérieur des objets et est la force de l'apparence même des objets. Ainsi, par exemple, «la couleur n'est pas une robe; la couleur ne doit jamais apparaître sur le corps

comme une couverture; quand elle le fait, ce n'est qu'un linceul, ou même un fard»<sup>35</sup>.

L'affect anonyme ou inconscient du corps (mémoire affective et spatiale du corps) est l'infrastructure de tous nos actes, pensées, gestes et comportements. Son expression picturale actualise et rend visible l'invisible qui l'entoure, non pas comme une conscience inférieure, mais comme l'inconscient de la conscience, comme la dimension qu'elle ignore d'elle-même. Le corps habituel d'une existence anonyme ou latente devient le corps actuel d'une existence manifeste, mais pas totale, car ce qui est montré se cache et ce qui est caché se montre dans un jeu sans fin et presque désespéré. Il n'y a pas ouverture de l'être sans sa fermeture, et *vice-versa*<sup>36</sup>. C'est

<sup>35</sup> Georges Didi-Huberman, *La peinture incarnée suivi de Le Chef-d'œuvre Inconnu par Honoré de Balzac* (Paris: Minuit, 1985), 19.

<sup>36</sup> La philosophe Françoise Dastur note que chez Heidegger «*Le Dasein* n'est en effet ouvert à soi-même, aux autres et au monde que pour autant que le menace constamment la possibilité de la fermeture à tout ce qui est. De cette possibilité «indépassable», il ne peut jamais devenir maître. Cette structure constitutive de l'existence que Heidegger nomme *ouverture* (*Erschlossenheit*) ne peut être pleinement comprise lorsqu'elle est rapportée à une «fermeture» plus originelle qu'elle, une fermeture qui ne disparaît pas dans et avec l'ouverture, mais demeure au contraire sa source impérissable.», Françoise Dastur, *Heidegger et la question du temps* (Paris: Puf, 2005), 59-60. Or, cette interprétation dasturienne de Heidegger semble contredire la critique que Falque fait de Heidegger, et à travers lui, surtout de l'idée d'ouverture, à une certaine phénoménologie française de l'*apeiron* totale et originaire au monde et aux autres, une ouverture que les phénomènes extrêmes ou catastrophiques («maladie, séparation, mort d'un enfant, catastrophe naturelle, pandémie») de *Hors phénomène* semblent confirmer et même contredire. Pour notre part, avec toute la modestie, nous pensons que l'expérience artistique elle-même, ici Baselitz et de Kooning, révèle le pouvoir transformateur que l'art fait de la matière et de l'être lui-même. Au fond, la question qui se pose est la suivante: comment se passe-t-il que des êtres (les artistes) existentiellement plongés dans le drame de son «je» éclatée, repliés sur eux-mêmes, aient donné naissance à des créations lumineuses et éclairantes pour «autrui», bien au-delà de leur vécu subjective ? Par conséquent, dans notre compréhension, entre la fermeture du moi et l'ouverture de soi-même à autrui, entre l'excès du don et l'indigence de la finitude, la vie et la mort, la souffrance et la fruition, dans l'interstice de ce mouvement, il y a une autre possibilité que l'être oblique ou l'obliquité de l'être cherche à exprimer ou à parler. C'est-à-dire que plutôt qu'une univocité ou même une équivocité, un pôle fusionnel ou deux pôles séparés l'un de l'autre, il y a le vrai paradoxe, la «contamination», l'«enchevêtrement» ou l'«empiètement» de toutes ces dimensions de l'humain, de telle sorte qu'il est possible, et l'art plus authentique nous le dit, de trouver dans l'être son *chiaro-oscuro*, la luminosité dans l'obscurité, l'ouverture dans la fermeture, et *vice-versa*. Nous pensons qu'une des nombreuses virtualités de *Hors phénomène* est précisément de montrer la possibilité d'ouverture à l'intérieur du tragique ou de traverser la fermeture solitaire de l'individu sur lui-même. La perspective de Falque part toujours de la finitude radicale, de la possibilité de la transformation ou de l'«hyper-transformation» de

l'affect qui rend la chair picturale agitée et animée dans la mesure où les corps sont affectés par autre chose qu'eux-mêmes. Nous sommes toujours à la recherche de quelque chose. L'être humain est un être événementiel, c'est-à-dire quelqu'un à qui quelque chose peut arriver ou succéder, dans l'espace et le temps, car nous sommes d'abord des êtres incarnés. C'est dans cette animation intérieure de l'*incarnat* que les choses s'animent pour notre regard, qu'elles nous touchent, brisant le sens antérieur que nous pourrions projeter sur elles-mêmes. Comme le disait Francis Ponge: «Le monde muet, notre seule patrie».<sup>37</sup>

C'est précisément sur ce monde muet, sur ce «cœur sauvage»(Clarice Lispector) de la matière et de son silence, que travaille l'expression picturale, voire la pensée la plus radicale et profonde, pour faire émerger dans l'articulation du mot et de la chair le corps parlant du possible. Pour utiliser une métaphore érotique, d'une chair qui provoque «une érection de l'œil»<sup>38</sup>, un excès sanglant de flux vital qui réalise le corps du désir, la transcendance dans l'immanence et du temporel ouvert à l'éternel, le consentement amoureux de la chair à la distance du sentir lui-même, à la présence charnelle d'un ailleurs, sensible à la crudité de la peau humaine. C'est ici que l'art en tant que philosophie du sentir (*aisthēsis*) signifiant (*sémiotique*) acquiert toute sa puissance révélatrice dans la mesure où il se constitue comme un pouvoir de fascination, d'inquiétante étrangeté et d'intensité qui nous émeut et nous fait désirer dans la corporalité tourmentée ou dramatisée inhérente à la condition humaine.

En conclusion, selon l'historien d'art Elie Faure: «Soutine est l'un des rares peintres «religieux»qu'ait connu le monde, parce que la matière de Soutine est l'une des plus charnelles que la peinture ait exprimée». D'après Drieu la Rochelle: «Soutine a reçu le don de peindre en naissant, mais ce don lui a brûlé les yeux et le cerveau comme un fer rouge. Il aime son tourment... et il fait souffrir la toile, les couleurs, le monde de sa souffrance». Pour Maurice Sachs: «On aurait dit que Soutine peignait dans un état d'affolement lyrique. Le sujet débordait le cadre. Une si grande fièvre était en lui qu'elle déformait tout à l'excès»<sup>39</sup>. La figure et l'art de Soutine, sa matière et son

---

la solitude originelle et originaire en un «vinculum»relationnel amoureux d'empathie et de sympathie entre les êtres. On commence toujours du plus *bas*, du *sous-sol* de la vie, pour monter au plus *haut*, à la révélation d'*ailleurs*. En tout cas, la reconnaissance du pouvoir évocateur de l'image artistique est peut-être la reconnaissance inavouée de quelque chose de plus fondamental qui précède notre propre ouverture ou fermeture au monde lui-même, et qui, en un sens, l'engendre comme le *fait primitif* sur lequel nous construisons toutes nos pensées, nos comportements et nos affects.

<sup>37</sup> Francis Ponge, *Méthodes* (Paris: Gallimard, 1961), 206.

<sup>38</sup> Georges Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, 9.

<sup>39</sup> Frédéric Chaleil (éd.), *Soutine par ses contemporains: Elie Faure, Maurice Sachs, Drieu la Rochelle, Paul Guillaume, Albert Barnes*, 11, 46, 31.

expression irradiantes ont foudroyé à leur apparition ses contemporains les plus sensibles à un feu pictural inédit. N'est-ce pas cette action démiurgique, à la limite de la folie créatrice, qui fait de l'expression picturale de Soutine, et par rapport à lui, de Willem de Kooning, une réalisation de l'extra-phénoménal ou du «*Hors phénomène*», c'est-à-dire de cette dimension du réel qui n'est que corporellement déformée ou métamorphosé (texture imaginaire du réel), en nous donnant accès au sens le plus profond de l'être, au «noyau de la réalité»? Même si Soutine «aime son tourment et il fait souffrir la toile...le monde de sa souffrance», il est certain aussi qu'il provoque chez l'être de l'étant une intense émotion de réjouissance, un étonnement inattendu, parfois contraire à son intention même, un «noyau de solitude solidaire» (Emmanuel Falque/Miguel Torga) avec autrui et avec le monde.

### Bibliographie

- Buber, Martin, *La Vie en dialogue* (Paris: Aubier, 1959).
- Büttgen, Philippe – Chevallier, Philippe – Colombo, Agustín – Arianna, Sforzini (dirs.), *Foucault, Les pères, le sexe* (Paris: Éditions de la Sorbonne, 2021).
- Castro Rodríguez, Sixto José, *Teología Estetica* (Salamanca: Editorial San Esteban, 2018).
- Chaleil, Frédéric (éd.), *Soutine par ses contemporains: Elie Faure, Maurice Sachs, Drieu le Rochelle, Paul Guillaume, Albert Barnes* (Paris: Les Éditions de Paris – Max Chaleil, 2021).
- Cioran, Emil, *Nos cumes do desespero* (Lisboa: Edições 70, 2020).
- Costa, João Paulo, «*Hors phénomène* ou le trauma de l'événement», in *Revista Filosófica de Coimbra* 61 (2022/31), 115-136.
- \_\_\_\_\_, «Triduum philosophique», in *Revista Portuguesa de Filosofia* 76 (2020/2-3), 1201-1208.
- Dastur, Françoise, *Heidegger et la question du temps* (Paris: Puf, 2005).
- Deleuze, Gilles, *Foucault* (Paris: Minuit, 2004).
- De Kooning, Willem, *The Renaissance and the Order*, in <https://www.dekooning.org/documentation/words/the-renaissance-and-order>, consulté le 2 mai 2022.
- Didi-Huberman, Georges, *La peinture incarnée suivi de Le Chef-d'œuvre Inconnu par Honoré de Balzac* (Paris: Minuit, 1985).
- Dominique Janicaud, *Le tournant théologique de la phénoménologie française* (Combas: Ed. de l'Éclat, 1991).
- \_\_\_\_\_, *La phénoménologie dans tous ses états* (Paris: Folio Essais, 2009).

- Eltchaninoff, Michel, *Dostoïevski: le roman du corps* (Grenoble : Jérôme Million, 2013).
- Falque, Emmanuel, *Hors phénomène: Essai aux confins de la phénoménalité* (Paris: Hermann, 2021).
- \_\_\_\_\_, *Passer le Rubicon. Philosophie et théologie: Essai sur les frontières* (Paris: Lessius, 2013).
- Foucault, Michel, *Les aveux de la chair — Histoire de la sexualité IV* (Paris: Gallimard, 2018).
- Goethe, Johann Wolfgang von, *Fausto* (Lisboa: Relógio d'Água, 2013).
- Mazurel, Hervé, *L'inconscient ou l'oubli de l'histoire. Profondeurs, métamorphoses et révolutions de la vie affective* (Paris: La Découverte, 2021).
- Merleau-Ponty, Maurice, *Signes* (Paris: Gallimard, 1960).
- \_\_\_\_\_, *L'Œil et l'Esprit* (Paris: Gallimard, 1964).
- \_\_\_\_\_, *Le primat de la perception* (Paris: Verdier, 2014).
- Molder, Maria Filomena, *O Absoluto que Pertence à Terra* (Lisboa: Edições do Saguão, 2020).
- Munch, Edward, *The Private Journals of Edward Munch: We are flames which pour out of the earth* (Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2005).
- Pascal, Dethurens, «La métaphysique poétique du spleen dans le Cancioneiro de Pessoa», in *Littératures* 37 (1997), 221-235.
- Pessoa, Fernando, *Œuvres poétiques* (Paris: Gallimard, 2001).
- Ponge, Francis, *Méthodes* (Paris: Gallimard, 1961).
- Sichère, Marie-Anne (éd.), *Écrits et propos* (Paris: ENSBA, 1992).
- Sloterdijk, Peter, *Nach Gott* (Berlin: Suhrkamp Verlag, 2017).
- Soutine, Chaïm – De Kooning, Willem, *la peinture incarnée*, présentée au musée de l'Orangerie, Paris (15 septembre 2021 au 10 janvier 2022), in [orangerie.fr/fr/agenda/expositions/chaim-soutine-willem-de-kooning-la-peinture-incarnee](http://orangerie.fr/fr/agenda/expositions/chaim-soutine-willem-de-kooning-la-peinture-incarnee)).
- Staats, Margaret – Matthiessen, Lucas, «The Genetics of Art: Willem de Kooning», in *Quest '77* 1 (1977/1), 70-71.
- Steiner, George, *Gramáticas da criação* (Lisboa: Relógio d'Água, 2002).
- Sicard, Manon, «Emmanuel Falque: Hors-phénomène. Essai aux confins de la Phénoménalité», in *Actu-Philosophia*, <https://www.actu-philosophia.com/emmanuel-falque-hors-phenomene-essai-aux-confins-de-la-phenomenalite/>, consulté le 9 juin 2022.
- Umbelino, Luís António, *Memorabilia: o lado espacial da memória (na esteira de Merleau-Ponty)* (Bahia: Editus, 2019).



