

De la transcendance absolue chez Marc Richir avec Mark Rothko en contrepoint

Robert Alexander

Collaborateur scientifique à l'Université libre de Bruxelles

Chercheur associé à l'Université Saint-Louis – Bruxelles



1



2

Malgré des efforts répétés et inlassables, pendant des générations de penseurs, certains problèmes philosophiques restent insolubles. Y en a-t-il d'autres du reste ? Parmi eux, les difficultés rencontrées avec la transcendance ont pu mener à des spéculations, au fil des siècles, dont il y a fort à parier qu'elles n'ont pas résolu pour autant l'énigme fondamentale que constitue son thème essentiel. C'est à la phénoménologie qu'il revient, paradoxalement peut-être dans son désir de ne pas trahir la chose elle-même, de traiter cette aporie paraissant pourtant sans issue. A charge donc de la phénoménologie, de penser cette énigmaticité de la transcendance prise comme telle au sein d'une phénoméno-logique au plus loin, ou différemment, de toute onto-théo-logique, de toute entification ou hypostase quelles qu'elles soient.

Ainsi, il n'y a rien d'étonnant à ce que de la plus juste compréhension possible de la question de la transcendance absolue chez Marc Richir dépende le sens même de toute la phénoménologie *nova methodo*, celle qui refonde en profondeur les paramètres les plus

¹ Mark Rothko, Untitled, 1953, gemengde techniek op doek, 195 x 172,1 cm, National Gallery of Art, Washington – schenking The Mark Rothko Foundation, Inc. © 1998 Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko /Artists Rights Society (ARS), New York c/o Pictoright Amsterdam 2014

² Mark Rothko, Untitled, 1970, acrylic on canvas.

fondamentaux de la philosophie. Refondation de la phénoménologie qu'a entreprise Richir³ depuis désormais un demi-siècle à travers une œuvre dont l'importance ne cesse d'apparaître d'une richesse incontestable et qui présente des enjeux cruciaux incontournables lorsqu'il s'agit de penser plus avant les problématiques les plus difficiles auxquelles l'esprit est confronté. Ne citons que celles de la mort, du sens et, bien évidemment, de la dite transcendance.

Cette interrogation essentielle portant sur la transcendance absolue, considérée en l'occurrence comme le résidu phénoménologique de dieu, permet, en outre, de pénétrer dans l'architecture richirienne par un de ses pôles les plus paradigmatiques eu égard à la tradition philosophique, en particulier métaphysique, cette dernière s'en trouvant réaménagée, voire de fond en comble refondée à nouveaux frais, par une métaphysique *phénoménologique* d'un genre inouï dans l'histoire de la philosophie. Il s'agit, ni plus ni moins, de rendre tout à la fois à la phénoménologie sa pleine ampleur lorsque confrontée à l'absolument grand inaccessible, hors mesure, au radical inconnu, à l'innommable, à l'inhumain ou encore, et entre autres, à l'inconnaissable et au pur dehors ; bref, à la transcendance absolue, bien loin de s'avérer stérile ou impuissante, la dite phénoménologie garde, en ces contrées toutes virtuelles, non positionnelles et imprévisibles, une validité propre à y faire vivre ses ressorts les plus attachés à la concrétude et à la *Leiblichkeit*. De même, et inversement, il s'agit, tout à la fois, de restituer à la *métaphysique* son poids tout phénoménologique lorsque, confrontée à la dite concrétude, la métaphysique y reste ancrée par ce qui en permet justement de maintenir épaisse la 'concréscence'⁴ de la concrétude, par ce leste sublime indicible et infigurable, abîme céleste ou océanique à même la phénoménalité, air à respirer pour le philosophe, qui relève justement de cette transcendance, dans cet exercice de *grand écart* comme aime à le souligner lui-même, au plus vif de ses analyses, Richir.

³ Nous renvoyons le lecteur à notre ouvrage intitulé *Phénoménologie de l'espace-temps chez Marc Richir* paru chez Jérôme Millon, à Grenoble, dans la collection Krisis, en 2013 ; ouvrage qui permet une compréhension globale des enjeux les plus fondamentaux de la refondation richirienne de la phénoménologie, depuis ses premiers textes dans les années soixante jusqu'à ceux des années deux mille, par un fil conducteur relevant d'un espace-temps fondamental dont la caractéristique essentielle est d'échapper, c'est toute la difficulté, aux structures spatio-temporelles elles-mêmes. Nous nous permettons de renvoyer le lecteur en particulier au § 4 (La transcendance absolue) de notre chapitre IV (Les registres architectoniques les plus archaïques de la phénoménologie – Nouvelles fondations – Tectonique de l'archaïque et vacillation de l'archaïque – Les années 2000), où ce commun dénominateur relatif à un espace-temps paradoxal et oxymorique est singulièrement à l'œuvre, comme au cœur de tous les autres sites architectoniques richiriens.

⁴ Mot que nous empruntons à Pablo Posada Varela qui se consacre à développer une méréologie et dont la concrécence constitue un paramètre fondamental. Cf. Pablo Posada Varela, « Concrétudes en concrécences. Pour une approche méréologique de la réduction phénoménologique et de l'époque hyperbolique », *Annales de Phénoménologie* n°11 / 2012, Association pour la promotion de la phénoménologie, Amiens.

Nous ne pourrions bien entendu pas traiter exhaustivement de cette problématique dans cette contribution, ni d'ailleurs très probablement dans une autre, mais nous voudrions donner au lecteur une voie d'accès introductive et en quelque manière 'méditante' à l'occasion d'un rapprochement avec l'art. A cette fin, essayer de bien et de mieux comprendre un philosophe, avec une question aussi importante que celle de la transcendance, par le passage chez un peintre, et le contraire, bien et mieux saisir un peintre par l'œuvre philosophique, peut sembler de nature à causer une certaine confusion et mélanger ce qui ne se mêle point. Néanmoins, ce n'est pas toujours le cas, la peinture de Mark Rothko⁵ semble, pour sa part, nous faire entrer dans un univers qui, *mutatis mutandis*, ouvre aux mêmes questions philosophiques que celles que Marc Richir se pose mais dans un autre registre. Ce qui donc par contraste et en contrepoint chez l'artiste nous facilite la découverte du sens qui joue et se joue chez le philosophe. De même, cet éclairage du sens rejaillit singulièrement sur la peinture.

Il est d'ailleurs manifeste que le phénoménologue renvoie très souvent dans son œuvre à la peinture⁶, également à la musique et à la poésie du reste, pour tenter d'approcher ce qui ne parvient pas tout à fait à se dire en langage phénoménologique, même philosophiquement le plus élaboré, et qui touche à la phénoménalité du phénomène. Phénoménalité qui échappe tout d'abord et le plus souvent à toute prise conceptuelle et dont les mots manquent afin de dire ce qui là se phénoménalise en quelque manière hors langage ou, plus précisément, à la croisée de ce dernier et de l'amorce d'un sens à faire promettre à un sens en amorce.

Afin de comprendre plus avant, reprenons les choses depuis les trois sites ou pôles architectoniques richiriens fondamentaux qui tissent son nouveau *chôrismos* : l'affectivité (le soi), le schématisme (le sens se faisant) et, par notre champ de questionnement dans cette contribution, la transcendance absolue (résidu phénoménologique de dieu, et du monde dans sa déclinaison en transcendance radicale physico-cosmique comme référent du langage) ; et,

⁵ Mark Rothko (1903-1970), né Marcus Rothkowitz, est un peintre américain d'origine judéo-russe, classé à son corps défendant dans le courant expressionniste abstrait américain. Citons un passage de la note d'introduction du fascicule de l'exposition du Gemeentemuseum Den Haag qui s'est tenue du 20 septembre 2014 au 1^{er} mars 2015 : « Le spectateur qui contemple les toiles immenses de Mark Rothko a l'impression d'être aspiré dans l'univers de l'artiste. Les champs de couleur, obtenus par la superposition de couches de peinture vibrantes, sont d'une intensité inouïe et traduisent des sentiments universels comme l'angoisse, l'extase, le tragique et l'euphorie. » Citons l'excellent livre de Jean-Claude Encalado consacré au rapport entre psychanalyse et esthétique, à paraître prochainement chez Genèse, <http://www.genese-edition.eu/>, qui consacre un chapitre à Mark Rothko intitulé « La mélancolie de Mark Rothko ». Pour les écrits du peintre : Rothko, *Ecrits sur l'art*, Flammarion, 2005.

⁶ Voir notamment chez Marc Richir, *Sur le sublime et le soi – Variations II*, Amiens, Mémoires des Annales de phénoménologie, 2011, en particulier l'appendice I, intitulé 'De l'infigurable en peinture', pp. 133-142.

imprégnons-nous de concert de la peinture rothkoïenne où résonne avec une certaine intensité, comme à distance et en contrepoint, ce triadysme phénoménologique. A quoi cela nous amène-t-il ? A moins que ce ne soit l'inverse, que la peinture agisse elle aussi sur la philosophie par son ouverture originale à l'énigme ?

A l'instar de ce que propose Marc Richir dans sa phénoménologie, où il est nécessaire de partir du 'moment' du sublime qui, énigmatiquement et de façon cruciale, en ouvrant et en délivrant la transcendance absolue, comprise comme nécessité architectonique – (comme ce qui ne peut pas ne pas être pensé afin de comprendre la dynamique phénoménologique tout entière mais qui ne correspond à rien de transcendant ou à un quelconque regard divin), – constitue notre affectivité comme humaine et par là même ouvre à la question du sens qui ne cessera dans son excès, par la schématisation en langage de l'énigme ainsi rencontrée, de se reconduire comme question, Mark Rothko, de son côté, nous invite à être littéralement visité par ses tableaux, et nous conseille, de nous placer à cinquante centimètres des toiles afin de vivre par elles et en elles, en nous laissant prendre à leur jeu absolu, par une expérience elle-même semblablement sublime qui ouvre notre affectivité la plus archaïque à la transcendance, et permet de vivre en peinture quelque chose de l'énigme du champ phénoménologique des phénomènes lorsque ces derniers sont pour ainsi dire pris à leur aube tout en aura infigurable et indicible, lorsque bat en eux pour ainsi dire une réplique, au sens sismique du terme, de la transcendance.

Ainsi, le peintre espère que nous 'ressentions' la même 'chose' que lui lorsqu'il est en train de peindre et aussi quand il regarde son tableau 'terminé' : que nous soyons submergés – comme il a été lui-même autrefois submergé par l'atelier rouge de Matisse et, *in fine*, par sa dernière toile de 1970, que nous avons reprise en tête de notre contribution, rouge sur rouge, peu avant son suicide en s'ouvrant les veines – par la même extase teintée d'angoisse, la même tristesse sensuelle, la même incroyable tristesse sans fond mêlée du flottement transitoire d'un silence et d'une tension sublime qui, également selon ses dires, fait pleurer. Pleurs qui seraient, toujours selon lui, le signe que le 'spectateur' a compris quelque chose de son travail pictural, quelque chose qui aurait à voir, chez Rothko, avec du spirituel et du sentiment religieux. Pleurs qui désarçonnent hors mots, sans titre comme la plupart de ses tableaux, entre souffrance et réconfort.

De telle manière que, comme l'écrit la critique Ashton, le tableau devient « une surface veloutée comme des poèmes dans la nuit » qui, par sacré et profane convoqués, pour lesquels le peintre ne prend parti, ni pour l'un ni pour l'autre, incite à la fusion dans un unique

esprit vivant transi d'émotion. Autre version s'il en est du sublime, rothkoïen cette fois, ouvrant à la transcendance par la peinture qui cherche à 'dire' en quelque sorte, à schématiser 'hors' langage dans celui de Marc Richir, ce que le peintre nommerait le divin, dans un schématisme en langage, comme temporalisation en présence, mais pictural.

Ce qui est tout à fait remarquable dans les œuvres de Rothko, c'est l'absence de lignes et de points, de toute figure ou figuration, humaine ou autre, de tout ce qui viendrait empêcher l'accès à du 'mouvement sans corps mobile ni trajectoire', comme le dit avec énergie Richir, lorsqu'il y va de penser la mobilité ou la motilité phénoménologique où l'infigurabilité constitue chez lui, avec la transitionnalité et la virtualité, l'indispensable et incontournable indéterminabilité principielle du monde nouvellement apparu en phénoménologie. Bien évidemment et en revanche, il ne faut pas tomber dans le piège qui consisterait à voir chez le peintre l'illustration ou la figuration, fût-elle sans figures, de ce qui est en jeu dans l'architectonique phénoménologique richirienne. L'artiste est seul, comme le philosophe, comme nous tous en tant qu'humain même si nous partageons ce qui de l'interfactivité nous unit du dedans : une communauté de *Leiblichkeit* elle-même creusée par la transcendance. De même, dans l'autre sens, le philosophe ne dit pas mieux que le peintre. L'énigme est à ce prix, celle de l'œuvre, picturale et philosophique, mais aussi celle de la transcendance invoquée par les deux penseurs. Il n'empêche que de manière singulière les toiles de Rothko dénotent ce champ ou cette *mathesis* instable des instabilités de l'aire sans aire mais pas sans air de la phénoménologie. Inversement, il peut paraître curieux, voire étrange, de se laisser aller à penser que quelque chose des espaces sans espace des peintures agite le mouvement de l'architectonique richirienne. Or, il s'agit, à nos yeux, d'une analogie que nous qualifions d'ogkorythmique⁷, c'est-à-dire d'une curieuse communauté, justement aussi lieu de l'interfactivité, d'un rapport en mouvance à la fois d'une masse non spatiale à une autre et, d'un rythme non temporel à un autre. Tout se passant comme si, et le comme si est à prendre avec force, Rothko était au sein de Richir et Richir au cœur de Rothko mais sans que ni les œuvres de l'un ni celles de l'autre ne communiquent autrement que sans solution de continuité entre elles. Et pourtant, elles ne fusionnent pas entre elles, elles restent toutes deux distinctes mais pas séparées. Pour ainsi dire, les œuvres entretiennent entre elles une complicité, une ad-errance propre, une conductibilité fondamentale, une pulsation commune,

⁷ Ogkorythme est la notion transversale que nous avons à la fois trouvée et créée, inventée et rencontrée, chez Richir afin d'accéder à une compréhension globale de sa phénoménologie. C'est de la dimension ogkorythmique dont il est question dans notre ouvrage cité plus haut.

et même une équivalence mais justement ogkorythmique, qui échappe à l'espace et au temps dont habituellement, et d'ailleurs philosophiquement, on détermine les axes de coordonnées, fussent ces derniers complexes à souhait. Autrement dit, l'œuvre picturale et l'œuvre phénoménologique se répondent car elles touchent toutes deux à l'énigme de l'humanité, au caractère spécifique de l'humain, à savoir l'ébranlement et le vertige sublimes, à ce moment énigmatique de part en part, insaisissable et inopiné, du sublime. Toutes les deux relèvent de l'interruption schématique la plus radicale de toutes, le passage de l'animal à l'humain par la crise originaire de l'affectivité d'où émerge le soi avec les mots du phénoménologue ici employés à dessein. C'est d'un séisme, d'un cataclysme et d'un déluge originaire que toutes deux elles travaillent de leur singularité, artistique pour l'un, philosophique pour l'autre.

Chez l'un comme chez l'autre, la conséquence de ce moment du sublime est pour l'affectivité, pour le soi, celui du phénoménologue, de l'humain, donc du peintre et du spectateur tout également, l'ascension vers l'immense, la découverte d'une transcendance qui est en fuite infinie dont on ne peut rien dire sauf à vivre ses effets sur l'affectivité et sur le sens à faire. Transcendance absolue car inaccessible et inhumaine, innommable et littéralement hors mesure, absolument grande, inconnue et inconnaissable, le soi ne parvenant pas à la refermer ou la déterminer. Par là, il en reste non-adhérent avec lui-même, irréductiblement en ouverture. Le soi demeure en non coïncidence absolue, et par conséquent la transcendance est en cela extra-schématique. On ne peut littéralement en effet rien en dire, elle est vraiment sublime mais par delà Vrai, Bien et Beau, ni faux, ni mal, ni laid. Pur dehors, radical dehors mais donc non spatial, non 'paramétrisable' par un quelconque espace repérable, fût-il aussi complexe que possible. Il en ressort que le soi va garder la nostalgie de cette transcendance où le sublime reste en fonction en exerçant ses effets de non adhérence fondamentale par l'infigurabilité foncière et la non positionnalité fondamentale de cette transcendance, en cela absolument en fuite infinie, toute imprévisible et virtuelle qu'elle 'est'. Il restera à l'humain de tenter de dire en langage cette énigme d'un excès hyperbolique, de cet écart non spatial et non temporel entre l'affectivité et la transcendance absolue.

Richir en fera le lieu de déploiement propre de la diastole schématique, sorte de détente de la systole sublime où le soi a phagocyté, en une hyper-densification de l'affectivité, l'impossibilité de clore ou d'arraisonner la transcendance. Le soi porte ainsi en lui la trace du produit du moment du sublime, la trace de la transcendance absolue qui sera dans le sens son écart constitutif propre, à savoir sa distorsion originaire, c'est-à-dire l'impossibilité pour lui, le sens, de se refermer. C'est la schématisation en langage dans le milieu du sens où

l'infigurabilité, justement du sens se faisant, est le lointain mais intime écho, par la rémanence de la systole sublime, de l'infigurabilité en quelque sorte originaire de la transcendance extra-schématique en fuite infinie.

Rothko fera, de son côté, de cette infigurabilité du sens, de ce « schématisme 'créateur' de langage (ici : le travail du peintre) »⁸, le lieu sans lieu de ses peintures, sorte de tissu tout en vibration de champs colorés déployé à même la toile où le peintre et le spectateur, incapables d'en relever la démesure, manifesteront leur submersion par un silence, un flottement et une émotion menant à l'extase et l'angoisse conjuguées. La transcendance chez lui devient expérience sublime du divin et du sacré, de la *mort* et de la tristesse, et se déclinera dans l'affectivité par de l'émotion mêlant *espoir* et désespoir, *ironie* et *humour espiègle*, *sensualité* et *fugacité*, *hasard* et extase, comme ce que Rothko 'appelle' les sept éléments composant toute œuvre d'art. Ce qui n'est rien d'autre pour lui que l'expression des émotions fondamentales, dit-il aussi en refusant justement l'étiquette d'expressionniste abstrait. Rothko choisit la submersion. Tant celle qu'il a ressentie avec les fresques des cellules des moines de San Marco à Florence, peintes par Fra Angelico, qui l'ont fortement marqué ; tant par le rouge, celui de Matisse et de son atelier, que celui de son dernier tableau, avant le rouge du sang de ses propres veines. 'Transangdance' dirions-nous avec une certaine commodité réflexive. Même si le rouge est aussi la couleur de la vie, les peintures des dernières années, de 1957 à 1970, avant l'ultime, étaient toutes sombres, grises et noires.

⁸ Marc Richir, *Sur le sublime et le soi – Variations II*, Amiens, Mémoires des Annales de phénoménologie, 2011, p. 141.

