

2013-06-01

transverbération du coeur La experiencia de la nada y la transverberación del corazón

Philippe Richard

Institut Catholique de Paris, philippe_richard2000@yahoo.fr

Follow this and additional works at: <https://ciencia.lasalle.edu.co/lo>

Citación recomendada

Richard, Philippe (2013) "transverbération du coeur La experiencia de la nada y la transverberación del corazón," *Logos*: No. 23 , Article 2.

Disponibile en:

This Artículo de investigación is brought to you for free and open access by Ciencia Unisalle. It has been accepted for inclusion in Logos by an authorized editor of Ciencia Unisalle. For more information, please contact ciencia@lasalle.edu.co.

**ARTÍCULOS DE REFLEXIÓN
DERIVADOS DE INVESTIGACIÓN**

L'expérience du rien et la transverbération du cœur

LA EXPERIENCIA DE LA NADA Y LA TRANSVERBERACIÓN DEL CORAZÓN

Philippe Richard*

Fecha de recepción: 30 de abril del 2013
Fecha de aprobación: 17 de junio del 2013

RÉSUMÉ

«Le Rien est impliqué dans la toute-présence». Telle est la certitude qui fonde la pensée du phénoménologue français Henri Maldiney. Nous aimerions l'interroger pour comprendre à quel point l'art baroque, souvent perçu comme pur mouvement, consiste en réalité en une suspension pure et en une apparition du «rien» permettant la vraie relation de l'homme à la transcendence qui le fonde. L'énoncé mystique n'est pas loin mais se voit alors fondé en son épure phénoménologique. L'extase de sainte Thérèse, immortalisée par Le Bernin, nous sert ici d'exemple et de modèle herméneutique. Nulle empathie ne se donne en-dehors d'une liminaire béance et d'une signifiante insinifiable.

Mots clés: rien, mouvement, phénoménologie, art, espace.

RESUMEN

“La nada está implicada en la omnipresencia”. Tal es la certeza que funda el pensamiento del fenomenólogo Henri Maldiney. Nosotros quisiéramos interrogarlo para comprender hasta qué punto el arte barroco, a menudo percibido como puro movimiento, consiste —en realidad— en una suspensión pura y en una aparición de la “nada” que permite la relación verdadera del hombre con la trascendencia que lo funda. La declaración mística no está lejos; pero se ve basada en su depuración fenomenológica. El éxtasis de santa Teresa, inmortalizado por Le Bernin, nos sirve aquí de ejemplo y de modelo hermenéutico. Ninguna empatía se da fuera de una preliminar apertura y de un significado insignificante.

Palabras clave: nada, movimiento, fenomenología, arte, espacio

* Docteur en Littérature Française, Paris IV-Sorbonne, France. Maître en Philosophie Médiévale, Licencié en Théologie. Membre du Centre de Recherche en Littérature comparée de l'Université Paris IV-Sorbonne depuis 2007 et du Laboratoire de Philosophie Médiévale de l'Institut Catholique de Paris depuis 2008. Professeur de lettres, Institut de la Tour. Assistant en langue grecque, Institut Catholique de Paris. Courrier électronique: philippe_richard2000@yahoo.fr.

PRÉSENTATION

Si le monde baroque ne peut guère se concevoir sans tension dramatique, incarnée tant dans les œuvres littéraires (par le motif de l'oxymore) que dans les œuvres figuratives (par le motif de l'illusion), c'est qu'un singulier mouvement liant présence et absence en informe toujours la réalité. Il s'agit de donner à voir le vide (par la sculpture) et de donner à lire le rien (par la littérature) pour comprendre qu'un phénomène baroque ne peut se dévoiler au monde sans révéler en lui-même une ouverture qui le constitue justement comme réalité du monde. Or l'expérience de transverbération, épreuve d'une irruption divine dans le cœur de l'être et manifestation d'une blessure mystique par la flèche de l'amour, peut doublement le signifier. Si la littérature baroque manifeste alors cette béance entre un sujet mondain en sa finitude et un archi-sujet irréductible en sa transcendance au moyen de relations lexicales antithétiques énonçant ce qui semblait ne pouvoir être énoncé —l'écriture de Thérèse d'Avila posant d'ailleurs le rien comme condition même de la parole: "nul langage ne saurait représenter ni exprimer la manière dont Dieu fait de telles blessures [...] mais cette peine est si délicieuse qu'il n'y a point de plaisir dans la vie qui la dépasse"(D'Avila, 1588)—, la sculpture baroque figure l'union fondamentale de l'homme et de Dieu selon le mode particulier de la distance grâce à ce lien sensible qui ne peut être vu mais se signifie pourtant lui-même en un rapport plastique inversé montrant ce qui est par ce qui ne peut être (le travail du Gian Lorenzo Bernini —Le Bernin— choisissant d'ailleurs le rien comme condition même de la visibilité: l'ange est debout et la sainte est couchée mais rien ne semble les relier, surtout pas cette flèche qui devait montrer l'union mais se retire au contraire à l'arrière-plan pour laisser une authentique béance entre les deux personnages (Bernini, 1652). Il s'agit dès lors de comprendre cette ouverture baroque qu'illustre *L'Extase de sainte Thérèse* et que médite la pensée d'Henri Maldiney: "le Rien est impliqué dans la toute-présence" (1993, p. 325).

LE SENS DE L'EXPÉRIENCE

Penser le rien revient liminairement à abandonner l'intentionnalité de la conscience, puisque ne pas renoncer à viser quelque chose signifie rendre impossible la saisie de ce rien qui ne peut être thématiquement compris sans être en même temps détruit. Le rien ne devant donc être réduit à quelque étant, on comprend que l'écriture de Thérèse d'Avila, consciente que toute langue n'existe malheureusement qu'en demeurant objectivante, use alors de l'oxymore ("cette peine est si délicieuse") et de la destruction chronotopique ("l'âme

voudrait se sentir toujours mourante”), mais ne cesse de se confronter à une aporie dans la mesure où le rien qu’elle veut alors désigner est encore sous sa plume quelque chose dont l’entité semble presque manifeste. Or le rien ne pouvant non plus se saisir comme un pur néant d’être (il n’y aurait alors, phénoménalement, plus rien à éprouver), on pourra constater que la sculpture du Le Bernin, soucieuse de reconnaître que le rien ne s’associe ni à l’étant ni au néant, travaille une ouverture que l’on pourrait nommer un rien d’étant et qui, “impliqué dans la toute-présence”, révèle pleinement dans le paradoxe la présence du réel même (le vide écartant les deux personnages laisse place au signe de la transcendance divine qui n’est pas du monde mais laisse une place dans le monde; l’ouverture créée par le mouvement du retrait de la flèche et celui de l’affaissement du corps de la sainte, ouverture en laquelle plonge le regard et que ne comble singulièrement aucun rayon du vaste soleil de l’arrière-plan baroque, signifie adéquatement l’expérience mystique; pénétré en somme par ce à quoi l’être ne peut donner sens mais qui donne au contraire à l’être tout son sens, le monde demeure alors le monde mais cesse simultanément de revêtir les significations habituelles du monde). L’existence prend donc un nouveau cours lorsque se trouve instituée en son sein cette liberté nouvelle liée à la béance, au vide, au rien originel en lequel l’être peut exister non simplement comme être-là mais comme être-le-là. Si l’écriture de Thérèse d’Avila s’inscrit résolument en une phénoménologie de l’extraordinaire (“à son visage enflammé, on reconnaissait un de ces esprits d’une très haute hiérarchie qui semblent n’être que flamme et amour”), la sculpture du Le Bernin choisit plus simplement une phénoménologie de l’ordinaire (seul le vide est capable de manifester que quelque chose a eu lieu, la chose ne prenant consistance que sur le fond d’un vide qui lui donne son être). L’expérience mystique relève donc toujours d’une expérience phénoménologique, au-delà de toute objectivation possible, en cette traversée qu’indique la racine étymologique (*/per/*: “à travers”) et que revisite le mouvement transverbérant en une racine identique (*/trans/*: “à travers”): si la traversée de l’être par la flèche enflammant son cœur se veut certainement explicite dans le texte littéraire (“je voyais dans les mains de cet ange un long dard qui était d’or, et dont la pointe en fer avait à l’extrémité un peu de feu; de temps en temps il le plongeait, me semblait-il, au travers de mon cœur, et l’enfonçait jusqu’aux entrailles; en le retirant, il paraissait me les emporter avec ce dard, et me laissait toute embrasée d’amour de Dieu”), la traversée de l’être par le vide configurant son monde se veut sereinement implicite dans l’œuvre sculpturale (le centre vacant de l’espace sépare ici les personnages pour rendre possible le mouvement même du groupe et l’élan de la sainte vers l’altérité qui la convoque; le rien appartient bien au réel même et altère l’être pour l’instituer en

l'existence, dans l'exacte mesure où il n'est ni le monde ni l'au-delà du monde mais en vérité l'intérieur du monde). La transcendance est certes ce qui ouvre l'immanence et en démultiplie les possibilités d'être.

L'EXPÉRIENCE DU SENS

Si l'expérience du rien constitue donc une traversée (du monde, de soi-même, de Dieu), la transverbération destitue ensuite l'être comme sujet objectivant son monde et l'ouvre à l'existence d'un soi s'incorporant au monde et au mystère qui jaillit irréductiblement de lui. On peut dire en ce sens que le sujet philosophique pose le monde devant lui comme un objet mais que le soi mystique reçoit le monde en lui comme un don. Le vide laissé par la sculpture montre en effet l'ange créant un espace libre en lequel se reposera la sainte mais aussi la sainte créant son propre espace abandonné que pourra surmonter l'ange. Le mouvement de retrait de l'ange et le mouvement d'abandon de la sainte permettent ainsi de figurer, en leur entrecroisement, la présence de ce troisième terme qui en est la condition de possibilité et qui peut s'éprouver comme l'amour de Dieu. Or c'est plus radicalement encore la possibilité même de l'automouvement qui fait ici naître l'espace: l'entrelacs des deux retraits de la flèche de l'ange et du corps de la sainte permet le dynamisme de l'œuvre, la création de cet espace central vacant sans lequel toute communion est impossible ou se réduirait à une pure fusion, la reconfiguration d'un réel en lequel l'abandon de soi à l'autre acquiert une place centrale dans l'accès de soi à soi selon un mode non plus objectivant mais empathique. Le bannissement du plan géométrique dans la statuaire baroque s'éclaire ainsi de son sens pleinement phénoménologique lorsque se substitue à lui la logique d'un paysage (milieu qui ne possède rien de préétabli mais prend sens parce qu'un être se meut en lui et l'ouvre comme l'une des dimensions de son être-là); c'est le cas dans l'œuvre que nous contemplons puisque la composition n'y permet pas le mouvement mais que le mouvement en permet la composition (c'est même le vide permis par le mouvement qui permet ultimement la composition, la distance entre les deux personnages créant justement leur possible relation). Lorsque le mystique comprend qu'il ne peut saisir le réel qu'en renonçant à la transparence de sa possession ("ce n'est pas une souffrance corporelle, mais toute spirituelle, quoique le corps ne laisse pas d'y participer un peu, et même à un haut degré; il existe alors entre l'âme et Dieu un commerce d'amour ineffablement suave"), il nous fait phénoménalement comprendre que le monde n'existe vraiment qu'à être irréductible à toute saisie (le véritable espace humain est celui qui se déploie sur un horizon inaccessible, révélant par l'expérience ordinaire que l'automouvement caractérisant l'homme ne

possède de liberté qu'à être envisagé par un horizon transcendant qui le précède et lui donne sens; l'expérience de la transverbération n'est donc pas un rêve mais le signe de la fondation de l'être en un autre que soi, ou la mise en perspective de la terre par le ciel). Cette distance que nous avons comprise comme fondatrice —ce retrait qui demeure inhérent au cœur de la toute présence et qu'Henri Maldiney nomme le rien— ne prend d'ailleurs sens qu'à partir de notre propre spatialité de spectateurs: si nous voulons dire ce que nous voyons, alors nous ne voyons rien, et surtout pas le rien par lequel notre présence à distance de l'œuvre communique avec cette distance intérieure à l'œuvre révélant l'extase de l'être-là; mais si nous tentons de dire ce que nous éprouvons, alors nous cernons l'unité dynamique d'un vide qui place les deux personnages en un équilibre instable tout en nous plaçant face à notre propre vertige d'être. La transverbération ne se donne pas ainsi, en tant que telle, dans l'œuvre. C'est la chute de la sainte qui s'y donne essentiellement, ouvrant l'espace de manière instable et faisant surgir des formes actives sollicitant l'épreuve de notre propre corps. Sommes-nous capables, à notre tour, de nous laisser renverser par une expérience qui ouvre le monde (esthétiquement, spirituellement, philosophiquement)? L'espace baroque, véritablement, nous investit.

LE VERTIGE DE LA TRANSVERBÉRATION

Cet appel du voyant, donné à lui-même dans le propre bouleversement des lignes de la sculpture, entrelace en vérité deux rapports intégralement fondés sur la distance, de l'ange à la sainte et de la sainte au voyant. La distance devient à tel point la condition de l'union qu'elle se donne finalement comme l'union même, en cet indissoluble lien entre percevoir et se mouvoir déjà noté par Henri Bergson:

La perception [...] mesure notre action possible sur les choses et par là, inversement, l'action possible des choses sur nous. Plus grande est la puissance d'agir du corps [...] plus vaste est le champ que la perception embrasse. La distance qui sépare notre corps d'un objet perçu mesure donc véritablement la plus ou moins grande imminence d'un danger, la plus ou moins prochaine échéance d'une promesse. (Bergson, 1896/1982, p. 57)

Le corps de la sainte, comme en extension sous les drapés d'une robe unie aux roches ou aux nuages sur lesquels tout repose, crée un espace d'autant plus singulier qu'il n'existe que par l'obliquité des lignes; le buste semble ne pas devoir tenir plus longtemps sans s'affaisser; le tourbillon des formes est aussi permanent que désaxé en regard de cette flèche qui ne vise pas même le cœur de l'être. Surgit ainsi un vertige confondant le proche et le lointain, créant la certitude du chaos

et menant à la chute par la vibration même du rien. Nous sommes proches du paysage de montagne qui suscite le vertige et qu'a bien médité Henri Maldiney:

Dans le vertige nous sommes en proie à tout l'espace, lui-même abîmé en lui-même dans une dérobade universelle autour de nous et en nous. Le vertige est une inversion et une contamination du proche et du lointain. Pour l'homme pris de vertige dans une paroi, l'amont, côté protecteur et proche, se redresse jusqu'à devenir surplombant et vibre d'un mouvement d'expulsion sans fin, tandis que l'aval là-bas se creuse encore davantage dans un lointain de plus en plus profond et qui commence sous nos pieds. Le ciel bascule avec la terre dans un tournoiement sans prise. Ni l'homme n'est le centre, ni l'espace le lieu. Il n'y a plus de là. Le vertige est l'automouvement du chaos. (Maldiney, 1973, p. 150)

Autour de la sainte, le réel semble se bouleverser en effet pour entrer dans le même tourbillonnement que celui des corps, et c'est bien de l'intimité d'une expérience que jaillit le décor. Le vertige est créé par le surgissement du lointain, l'ange, et la défaillance corollaire du proche, la sainte, mais c'est l'abîme instauré entre les deux pôles qui fonde pourtant la possibilité d'un espace signifiant. De même que l'on se sauve du chaos par une marche qui rétablit en leur réelle perspective le proche comme le lointain, la sainte s'abandonne au vide comme en un nouveau mode de se donner à Dieu et de se donner à elle-même en pâtissant le rien suspendu au-dessus d'elle. La composition sculpturale rejoint alors ici l'exactitude du phénomène: l'amont (l'ange ou la transcendance) s'est dressé, l'aval (le corps ou l'immanence) s'est creusé, et l'un comme l'autre ne sont plus au centre, seul demeure ce rien créé par l'automouvement de l'amont et de l'aval pour signifier l'ouverture du monde et l'indissolubilité de l'immanence et de la transcendance. Loin de se confondre dans l'expérience de la *transverbération*, proche et lointain s'articulent au contraire autour d'un rien dont la valeur est originelle; la tension entre réduction au monde (réduction anthropologique) et élévation surnaturelle (élévation angélique) se résorbe en une phénoménologie de l'ordinaire équilibrant la jonction entre immanence et transcendance par la singulière existence du vide; l'être-là devient configurateur de monde lorsque lui est révélé la propre ouverture de l'être.

LA TRANSVERBÉRATION DU VERTIGE

Se dit enfin l'émergence d'un soi mystique détaché de la libre individuation morale que représentait la collection d'accidents chez Montaigne et de l'autonome

individuation consciente que représentait la réflexivité égologique chez Descartes. Méditer la *transverbération* revient donc à entrer dans une *expérience* du rien énonçant la transcendance sous une modalité non pas ontologique (le sujet devant s'unir à l'être essentiel par un mouvement de fusion) mais agathologique (le soi devant accueillir l'être personnel par un mouvement de communion); le mystère comme catégorie philosophique conserve en cela tous ses droits dans la réflexion phénoménologique (la pensée du don précède alors la pensée de l'être) et le rien nous apparaît dans l'évidence de sa donation en christianisme comme ce qui permet l'abandon de l'être —la dérélition et le silence de la croix guidant la compréhension de l'exigence mystique, lorsqu'il s'agit de traverser pathiquement le vide (telle est l'expérience, à proprement parler) et non de se fondre passivement en quelque nirvâna (aucune traversée n'y semblant certes plus exister)—; le visage sculpté de l'être renversé par le vertige du don qui lui est fait (le don même de vivre) ne signale-t-il pas du reste une qualité d'abandon que l'on voudrait ici définitionnelle? Cette transcendance qui me laisse être moi-même, comme un ami qui me, serrant dans ses bras, me reconforte infiniment tout en me laissant véritablement à ma place, nous redit donc que l'on n'accède à l'altérité, ni par l'événement, ni par l'intellection, mais par une plongée au plus intime de soi-même. À la fois éprouvé par la présence de l'ange et éprouvant la distance de Dieu, le corps de la sainte manifeste en ce double sens une approche non réifiante de soi, entre un "je" affectif, un "en moi" unifié, et un être inexistant sans autrui "moi-même comme un autre". En toute logique baroque, être équivaut ainsi à pâtir ce qui se donne dans une impossible saisie réflexive de ce qui se rend présent, dans la mesure où l'épreuve affective et corporelle du monde, modalité première de tout rapport au réel tel qu'il est en lui-même, se donne toujours avant même que l'on puisse identifier cela même qui se donne. Si la flèche de l'ange touchait ici le cœur de la sainte, l'équilibre de l'œuvre et sa profonde méditation de la distance disparaîtraient par conséquent du phénomène, et l'on peut dire que l'extase du transperçement (*traspasamiento*) ou du rapt mystique (*arreatamiento*) a décidément toute sa place en philosophie dès lors qu'il nous donne à entendre ce qu'Henri Maldiney nomme du mot singulier de «transpassibilité». Comme le manifeste éloquentement notre sculpture, l'être est en effet toujours passible de l'imprévisible en vertu d'une pure capacité d'ouverture:

Le soi qui pour être un soi ne saurait être ni l'effet ni le fait d'un autre a à poser le fondement de lui-même. Or il n'est pas le maître de celui-ci. Il a pourtant à assumer, en existant, l'être-fondement: être son propre fondement jeté, c'est là le pouvoir-être dont il y va dans le souci. Ce que le *Dasein* est, ce à quoi il est jeté dans sa facticité, il a à le devenir en propre

en en faisant sa propre possibilité. L'être et le pouvoir-être du là sont unis dans un véritable cercle de la forme. (Maldiney, 1991, pp. 391-392)

L'ange ne saurait en effet se saisir de la sainte mais la *transperce* au contraire pour l'inviter à *transiter* vers son être, à se recentrer sur elle-même pour y saisir son soi grâce à l'épreuve première d'un réel crucifiant. L'existence consiste d'ailleurs sans doute, essentiellement, à assumer cette double posture de l'éprouvant et de l'éprouvé, puisque l'être n'est qu'en lui-même mais, simultanément, à soi donné par l'autre. C'est pourquoi le motif du souci, d'origine mystique, est littéralement phénoménologique. La geste thérésienne est en ce sens d'une parfaite correction philosophique lorsqu'elle présente une expérience intérieure selon la logique propre d'une expérience mondaine; la *transverbération* est un événement si *transformant* qu'elle est un avènement du monde, non seulement en tant que le monde l'a fait naître mais aussi en tant qu'elle peut réorienter l'être en le faisant devenir ce qu'il est vraiment; or on ne pouvait mieux comprendre cette association entre extériorité et intériorité que grâce à ce rien qui se donne ici sensiblement:

L'événement, le véritable événement-avènement qui nous expose au risque de devenir autre, est imprévisible. Il est une rencontre avec l'altérité dont la signifiante insignifiante révèle la nôtre. Il est de soi transformateur. Il ouvre un monde à l'être-là qui l'accueille en se transformant et dont l'accueil consiste en cette transformation même, dans un devenir autre. Si la transformation n'a pas lieu, l'événement surgit dans la béance: elle est le fond sans fond de l'être-là en perte de son là. (Maldiney, 1991, p. 419)

Voilà ce qu'entend Thérèse d'Avila en posant qu'"il existe alors entre l'âme et Dieu un commerce d'amour ineffablement suave", ce que figure Le Bernin en configurant l'espace autour d'une béance interpersonnelle qui donne sa vérité à la sculpture romaine, et ce que médite Henri Maldiney en remarquant que "la transpassibilité à l'égard de l'événement hors d'attente est une transpassibilité à l'égard du Rien d'où l'événement surgit avant que d'être possible. Elle est au fondement de la dimension pathique de l'existence, où s'unissent le subir et le personnel, ce qu'ils ne peuvent que de ce Rien" (Maldiney, 1991, p. 422).

RÉFÉRENCES

- Bergson, H. (1896/1982). *Matière et mémoire* (Chap. I, p. 57). Paris: Presses Universitaires de France.
- Bernini, G. L. (1652). *L'Extase de sainte Thérèse* [Sculpture, composition centrale]. Chapelle Cornaro de l'église Sainte Marie de la Victoire, Rome.
- D'Avila, T. (1588). *Vie de sainte Thérèse de Jésus* (chapitre XXIX, paragraphe 17). Madrid: Bibliothèque du monastère Saint Laurent de l'Escorial.
- Maldiney, H. (1973). L'esthétique des rythmes. En *Regard, Parole, Espace* (Collection Amers, p. 150). Paris: L'Âge d'homme, Lausanne.
- Maldiney, H. (1991). *Penser l'homme et la folie* (Collection Krisis). Paris: Grenoble, Million.
- Maldiney, H. (1993). *L'Art, l'éclair de l'être* (Collection Scalène, p. 325). Paris: Seyssel.

