

## LA RÉTROJECTION DU SUBLIME ET LE PAYSAGE TRANSCENDANTAL DANS LA PHÉNOMÉNOLOGIE NON-SYMBOLIQUE DE MARC RICHIR

CODRUȚA FURTUNĂ\*

**ABSTRACT.** *Retrojection of Sublime and Transcendental Landscape in the Non-Symbolic Phenomenology of Marc Richir.* This paper deals with an inquiry of the non-symbolic phenomenology and, more precisely, of the Richirian transcendental landscape considered as a consequence of retrojection of sublime. The landscape questions the use of the three stages of passive synthesis and the transcendental game of *qualia* in creating a proto-area of phenomenological freedom. To illustrate this transcendental landscape we used for methodological reasons a brief phenomenological analysis of the American Abstract Expressionism represented here by the works of Barnett Newman and Mark Rothko. The issue of the transcendental landscape may resemble to a simulation that reduces itself to a Matrix reality- as authors like Philip Kindred Dick to Nick Bostrom argue.

**Keywords:** retrojection, sublime, transcendental landscape, non-symbolic phenomenology, Matrix, the Simulation Argument

Le thème du paysage transcendantal, comme le thème de la rétrojection occupe un espace réduit dans l'œuvre de Marc Richir, pour ne pas mentionner le fait qu'il est ignoré dans l'espace phénoménologique contemporain. Cela ne signifie pas qu'on doit accepter cet état marginal du paysage transcendantal, parce qu'une analyse de ce thème pourrait apporter des contributions très utiles pour le développement actuel de la phénoménologie contemporaine ainsi que pour la compréhension du monde non-symbolique et de sa liberté revendiquée comme effet du sublime phénoménologique. On veut montrer que le statut de la liberté du sublime reste placé dans une sphère ambiguë préreflexive qui ressemble à la naïveté transcendantale de Fink. Au moyen d'une incursion dans les énigmes conceptuelles de la phénoménologie non-symbolique, notre étude propose d'essayer un ensemble de possibles réponses à des questions suivantes: Qu'est-ce que peut signifier un paysage transcendantal? Comment pourrait-il être intégré aux rythmes de constitution d'un monde non-symbolique? La « perception » d'un monde non-symbolique est-elle nécessaire pour saisir le paysage transcendantal? Atteindre le paysage transcendantal signifie-t-il atteindre la liberté phénoménologique ?

---

\* Université « Babes-Bolyai » Cluj-Napoca, [furtuna\\_codruta@yahoo.com](mailto:furtuna_codruta@yahoo.com)

## 1. La rétrojection comme circularité - source et effet du sublime dans la phénoménologie non-symbolique

Dès le début, on doit mentionner le fait que Marc Richir ne parle pas d'une rétrojection du sublime mais utilise plutôt ce terme pour suggérer ce qui se passe dans une expérience du sublime, continuant la tradition kantienne mais en même temps essayant d'apporter des contributions fortement originales qu'on précisera au cours de cet étude. Pour illustrer mieux le sens de la rétrojection, on suivra la manière dans laquelle le moment de *réflexion* (qu'on peut identifier à l'étonnement provenu de l'impuissance de l'imagination de donner forme à l'infinité de ce que les idées de la raison lui présentent) de Kant correspond dans la simultanéité au moment de la rétrojection richirienne par le suspens dans l'instant de la temporalisation et de la spatialisation déterminées. Le terme de rétrojection sera utilisé par Marc Richir pour définir l'arrêt produit comme rupture dans l'expérience du sublime et ses effets sur la temporalisation et la spatialisation inclus dans le langage : « la rupture introduite dans le phénomène de langage par sa lacune en phénoménalité suspend sa temporalisation/spatialisation schématisante (et donc phénoménologique) dans ce que nous devons reconnaître, non pas simplement comme une régression, comme une rétrojection qui *crée cela même qu'elle réprojette*, mais aussi comme un *pro-jet* et un *pro-jet* où précisément "l'être-en-même temps de l'espace-temps surgit d'un coup" ». <sup>1</sup> La rétrojection coïncide avec le moment esthétique (le jugement esthétique) qui précède transcendentale le moment logique, c'est-à-dire, l'étonnement issu du sublime synonyme avec un silence dans la phénoménalité parlante du langage, précédera du point de vue de la *vie primitive* et de la phénoménologie génétique, le moment logique où un jugement déterminant se forme. La rétrojection est une circularité du sublime parce qu'elle unit le futur, le présent et le passé dans le suspens de « l'instant-point », les réunit pour les séparer de nouveau dans des boucles temporelles discontinues où la transition entre les trois instances temporelles se dissipe elle aussi à cause de la mort transcendante que le sublime inaugure. Ce qui est rejeté vers le passé dans le présent provient d'un futur immature qui représente le pro-jet de la destruction de toute institution symbolique, donc de toute prégnance symbolique <sup>2</sup>. Autrement dit, cela signifie que le monde phénoménal se de-symbolise. De plus, tous les repères symboliques ou les théories du signe construites sur le fondement de la tautologie symbolique, s'écrasent sous l'effet rétrojeté du sublime. Si on peut parler encore dans la phénoménologie non-symbolique en général d'un pouvoir d'instituer (la connaissance

<sup>1</sup> Richir, Marc – *Phénoménologie et institution symbolique*, Jérôme Millon, Grenoble, 1988, p.107

<sup>2</sup> Ernst Cassirer- *La philosophie des formes symboliques*, Editions de Minuit, Paris, 1973, tome 1

du vide absolu de la phénoménalité), on pourrait donc affirmer que l'expérience du sublime avec l'effet de rétrojection qu'elle implique, est la seule qui peut être considérée comme fondatrice d'une phénoménalité dépouillée, trouée de ses institutions symboliques de tout genre. Les traits principaux de la phénoménologie non-symbolique inaugurée par Erwin Strauss en 1935 (*Du sens des sens*) sont les suivants : les essences ne sont plus immuables et conceptuelles mais sauvages<sup>3</sup> (les *Wesen sauvages*), les *eides* relèvent du niveau pré-réflexif, pré-compréhensif et proto-ontique<sup>4</sup> accessible seulement au stade de synthèse passive. Cette nouvelle orientation de la phénoménologie rejette les thèses husserliennes des *Recherches logiques* et *Ideen 1* parce qu'elles mènent vers une identification entre les phénomènes-de-monde et les phénomènes de langage puis vers une confusion entre le niveau prédicatif et le niveau antéprédicatif et, en somme, vers une réduction du niveau phénoménologique au niveau symbolique par l'établissement d'une corrélation obligatoire entre sens et signification, *Sinn/Bedeutung*. Par conséquent, le sublime interprété dans cette perspective, ne fonde pas de nouveau au sens d'une construction solidifiée en sa consistance symbolique ou phénoménale, mais une preuve de l'inconsistance des choses vidées même de leurs *Abschattungen*. Mieux dit, le sublime peut fonder la seule expérience mondaine authentique car il ne peut pas être déterminé par les choses intramondaines. Et la seule expérience authentique « fondatrice » de la rétrojection du sublime ne peut être que l'expérience du néant et de l'inconsistance des phénomènes de monde, de langage et de la variation des axes de monde, hors monde ou des *qualia*. Marc Richir appelle tautologie symbolique l'identification dans le discours du présent de la conscience: il s'agit d'une identification conceptuelle entre le monde et les actes de langage par lesquels le monde est institué discursivement. Toute la tradition métaphysique de Platon à Heidegger privilégie une conception de la vérité qui souligne surtout la correspondance entre l'essence (intelligible, antéprédicative) et son objet sensible (énoncé prédicativement) de sorte qu'on remarque dans cette interprétation un doublement du niveau antéprédicatif avec le niveau prédicatif au stade de la réflexion conceptuelle. Pour ces raisons, on est en droit de dire que le sublime richirien apporte une réduction hyperbolique radicale de tout sens déterminé et continue dans la philosophie occidentale l'ère de la destruction et de la mort des institutions symboliques. On doit tout dé-symboliser si on veut faire face à une telle expérience qui n'a rien à faire avec la donation de Jean-Luc Marion.

---

<sup>3</sup> v. Merleau-Ponty

<sup>4</sup>cf. Jacques Garelli- *Introduction au logos du monde du monde esthétique. De la chôra platonicienne au schématisme transcendantal et à l'expérience phénoménologique de l'être-au-monde*, Beauchesne, Paris, 2000

Marc Richir garde les typologies des pouvoirs confrontés dans le sublime excepté quelques termes nouveaux. La rétrojection comme mouvement générateur du non-sens hyperbolique est à la fois source et effet du sublime. Premièrement, elle est source du sublime parce que sans une tension interne entre les *Wesen sauvages*, l'expérience du sublime ne serait pas disponible pour l'expérience humaine. Deuxièmement, la rétrojection ne finit pas d'actionner sur le plan phénoménal une fois l'instant-point du sublime clos, mais continue de fluidiser ce que fut rétrojeté, de recréer les instances temporelles sans garder une discontinuité claire entre elles car l'instant de l'arrêt des facultés de l'âme les ramène à un présent où paradoxalement, elles restent gelées. L'expérience du sublime s'évanouit pour laisser en son chemin les ruines de l'esprit. Ces ruines se présentent sous la forme conventionnelle pour le langage philosophique par des phénomènes tels découpages, aimantations, lacunes, variations des *qualia* ou autrement dit, des guerres entre des diverses *Wesen sauvages* qui semblent découpés de la mythologie dont Richir s'occupe longuement et dont on ne fera de plus ample développement dans cette étude. La rétrojection a bien sûr des effets sublimes mais elle peut aussi glisser vers l'inférieur dû au fait que le sujet soumis à une expérience du sublime ne sait pas qu'il est hyperboliquement réduit, ses facultés de connaissance sont considérablement affectées ou dérégées, le sujet vraiment confus ne peut plus discerner entre les valeurs symboliques de la morale humaine et l'amoralisme des *Wesen sauvages*. Car il y a certainement, aussi, une immoralité dangereuse dans les essences sauvages pour le simple fait que leurs actions sont sauvages, incontrôlables et insoumises aux lois humaines. Si on se rappelle qu'il y a une temporalisation (préalable au temps), c'est-à-dire, une temporalisation *dans* les essences sauvages avant la temporalisation phénoménale, on peut partiellement conclure que le sublime reste problématique en matière de liberté accordée à l'être humaine. Autrement dit, la question qui se pose vise le statut et le type de liberté possible dans le monde après le sublime s'il y a déjà une prédétermination même temporelle au niveau des essences. Si cette hypothèse richirienne est valable, il résulte que le sublime ne libère rien dans la temporalité séquentielle de la vie individuelle, il n'est pas un moyen de sortie hors temps mais un «instant-point» qui n'a pas comme mission que de suspendre les facultés communes de connaissance du sujet, de les troubler de sorte qu'ils ne puissent plus s'adapter au niveau du *das Man*. Le philosophe définit les *qualia* sur trois paliers de pensée. Premièrement, *les qualia* sont considérées comme qualités indistinctes de point de vue phénoménologique premières et secondes (tous les visibles, sensibles, couleurs, sens, odeurs etc.)<sup>5</sup> arrangées selon une logique non-symbolique interne au *Wesen*

---

<sup>5</sup> Marc Richir- *Méditations phénoménologiques. Phénoménologie et phénoménologie du langage*, Jérôme Millon Grenoble, 1992, p.137

*sauvages* et au monde non-symbolique proto-ontique. Deuxièmement, les *qualia* désignent les sentiments ou les qualités affectives (*Stimmungen*). Troisièmement, les *qualia* correspondent aux synthèses richiriennes de troisième degré en tant qu'« existentiels incarnés, sédimentés depuis les transpossibilités inscrites dans les transpassibilités des facticités de sens aux facticités de sens (phénoménologique de langage) donc aux synthèses passives de troisième degré qui articulent la rencontre et l'accueil inter-facticiels des subjectivités humaines et phénoménologiques de langage».<sup>6</sup> Ensuite, les *qualia* sont *déjà* des *Wesens sauvages* de langage, donc non-incarnées « dans leurs agencements » qui constituent « des échos retardés par la fission, des *Wesen sauvages* hors langage ».<sup>7</sup> Par conséquent, on utilisera ce dernier sens des *qualia* pour illustrer ce que la rétrojection du sublime produit au niveau des synthèses passives, pour éclairer les dangers que ces éléments représentent même pour un spectateur phénoménologique sur la scène mondaine, pour rendre compte de leur « fission » interne ; dû à celle-ci, les *qualia* peuvent produire soit le sublime soit le grotesque<sup>8</sup>, dans une liberté phénoménale totale qui, parfois, entre en collision avec la liberté des mortels. On veut souligner cette idée dans ce qui suit par le jeu cosmique d'Eugen Fink. Si Fink a raison et le jeu des humains reflète le jeu cosmique en miroir, la liberté phénoménologique du sublime richirien n'est pas de tout effective sur le plan existentiel. Pour suivre l'esprit de Richir qui a affirmé que le philosophe au limites est un « peu fou », on peut envisager que cette limite signifie une mort symbolique mais insupportable sur le plan quotidien. Si la rétrojection du sublime et la liberté phénoménologique comme effet libéré du sublime n'autorisent pas l'individu d'être sa propre loi, il n'y a pas de raison pour laquelle le sublime intervienne dans la vie humaine. Et ça ne doit pas se passer si tout est une illusion transcendantale et un simulacre ontologique.

## 2. La naïveté transcendantale et le jeu des *qualia*

La nouveauté par rapport à la tradition kantienne du sublime, de point de vue de la phénoménologie non-symbolique pourrait être représentée par la variation et la tension permanente des *qualia*. Le philosophe ne mentionne pas les *qualia* comme étant impliquées dans la possibilité de production d'une expérience du sublime mais les descriptions phénoménologiques richiriennes nous autorisent de postuler l'hypothèse que le sublime n'est pas seulement la confrontation entre

---

<sup>6</sup> Idem, p. 160

<sup>7</sup> Idem

<sup>8</sup> Jacques Garelli, Idem, l'analyse de *Dull Griet*

force et pouvoir, mais aussi une confrontation des niveaux proto-ontiques des *qualia* hors monde et hors langage qui assurent la cohésion du monde de langage sans qu'elles soient tributaires au langage. En tant qu'axes du monde hors monde, les *qualia* se manifestent sur la forme d'un jeu transcendantal avec des conséquences extrêmement graves sur le plan mondain. Les *qualia* doivent être comprises au-delà de leurs codages symboliques (en tant que signifiants d'une machination symbolique que Marc Richir dénonce) comme existentiels incarnés possédant une double ouverture ou une double existentialité comme ek-stase : du monde à l'ipse et de l'ipse au monde<sup>9</sup> ; sans un de ces termes on ne peut pas parler d'un « clignotement phénoménologique » authentique, au cas de la rétrojection du sublime, considérée en tant qu'implosion du langage dans soi-même. Le manque de synchronisation des ek-stases signifie l'annulation du clignotement dans une structure objet-sujet. Le clignotement de la phénoménalité du monde est essentiel pour que les *qualia* deviennent actives et pour qu'elles influencent le moyen de constitution du monde dans une pure négativité de la lacune (y inclus du langage) de la texture phénoménale. Le clignotement et la rétrojection dans l'expérience du sublime sont indispensables afin que l'attitude naturelle de l'homme soit détruite. Après ces deux mouvements, les trois réductions husserliennes (eidétique, abstraite, thématique) opèrent et accomplissent l'action radicale de la réduction hyperbolique. On pourrait croire qu'une fois l'attitude naturelle disparue, on se trouve dans une vérité consistante d'une vie transcendante. Comme dans le cas de Fink, le surmontement de la naïveté du monde signifie se situer dans une naïveté transcendante. Celle-ci peut nous fournir des descriptions phénoménologiques ou des conclusions erronées parce qu'elle nous donne une apparence de vie transcendante, telle qu'elle se présente après la réduction et pas la vie transcendante en soi-même<sup>10</sup>, le problème qui se pose étant celui du statut de la donation. Tout comme Fink, en s'opposant à Marion, Richir ne soutient pas le fait que la donation pourrait assurer l'accès à un mode authentique de vie transcendante. Si le paysage transcendantal facilite la compréhension intuitive/ poétique/ artistique de cette vie transcendante et pas de son apparition, cela ne se passe pas grâce à la donation car la donation saturerait le champ de possibilités transposables<sup>11</sup> dans lesquelles les phénomènes-de-monde pourraient apparaître. Donc, la donation falsifie la vie transcendante :

---

<sup>9</sup> Marc Richir, *Méditations phénoménologiques*, Jérôme Millon, Grenoble, 1992, p. 140

<sup>10</sup> « ...nous n'explicitons et ne déployons la vie transcendante qu'en la présentant telle qu'elle nous est donnée par la réduction, sans entrer par une analyse détaillée dans les "horizons internes" de cette vie dans les effectuations de constitution ». Eugen Fink- *Sixième Méditation Cartésienne*, trad. N. Depraz, Jérôme Millon, Grenoble, 1994, p. 57

<sup>11</sup> Henri Maldiney – *Penser l'homme et la folie*, Jérôme Millon, Grenoble, 1991

elle ne livre que la naïveté de cette « vie » sur la forme d'une apparition de la saturation initiale. En outre, la donation empêche d'une part, l'accomplissement d'une autre réduction nécessaire pour atteindre l'état de clignotement phénoménologique et d'autre part, la manifestation de la variation des *qualia*. La variation des *qualia* est un élément-clé pour comprendre et décrire le paysage transcendantal parce que sans une fluidisation des essences, le sujet humain lui-même ne peut pas entrer en clignotement, en variation des facultés de connaissance pour être disponible à une expérience du sublime. Sans variation, ces mondes hors monde ne seraient pas passibles d'être saisis par la conscience dans leur jeu qui, pour quelques-uns semble vraiment absurde et pour les autres seulement un thème philosophique sans effets quotidiens. Le terme « jeu » au cas des *qualia* ne s'identifie pas au terme « jeu » de la pensée finkéenne. Ce dernier vise une notion du jeu comme reflet symbolique du monde cosmique et des processus qui se passent là donc l'homme sort de son intériorité vers un dehors extatique « dans un geste cosmique et donne une interprétation riche de sens du tout du monde ». <sup>12</sup> Pourtant, ce serait inacceptable pour la « théorie » richirienne de la variation des *qualia* et du paysage transcendantal parce qu'on serait encore réduits à ce que le monde symbolique cosmique (antérieure au surgissement d'une individualité) nous donnerait sous titre de prescription, donc de tautologie symbolique. Ici, le symbole, soit-il celui du monde cosmique ou des essences sauvages, empêche l'œil du phénoménologue de saisir la formation des rythmes transductifs (cf. Garelli) du monde proto-ontique, donc des tensions de phénomènes en formation du fait que dans cette interprétation classique de la phénoménologie (Husserl et Fink) le monde est déjà présent quand une individualité se réveille pour écouter l'eurythmie des lacunes de langage et du monde. Plus exactement, au cadres de la phénoménologie non-symbolique, l'individu est celui qui forme le monde en le désymbolisant et en surmontant la naïveté transcendantale pour atteindre non pas une origine constitutive du monde comme tout, mais son propre pouvoir créateur lequel s'actualise sous la forme du paysage transcendantal. Autrement dit, le monde n'est pas un tout plein de significations prêtes à être imitées, mais déjà troué par l'absurde, le néant phénoménologique et d'autres marquages ou découpages lacunaires. Pour la phénoménologie non-symbolique il ne s'agit pas de déterminer l'individu en partant de sa situation au monde, mais d'ouvrir une voie pour que son individualité soit consciente du manque d'être du monde, de ce qui y fait défaut, de la lacune constitutive au monde. Chaque fois qu'une réduction est opérée, un secteur de vie, de monde non-symbolique s'ouvre à un

---

<sup>12</sup> Eugen Fink- *Le jeu comme symbole du monde*, trad. H. Hildenbrand- A. Lindberg, Les Editions de Minit, Paris, 1966-1992, p. 22.

sujet humain qui se forme dans la liberté phénoménologique de ce que la dimension non-symbolique lui offre. Somme toute, le paysage transcendantal crée un monde personnel, non-symbolique et n'implique pas une communauté intersubjective originaire au niveau de la transpassibilité des synthèses passives de troisième degré. Il tient dans sa « consistance » non-symbolique plutôt au niveau des synthèses passives qu'on a appelées synthèses rétrojectives de quatrième degré. Reste le fait que la désymbolisation<sup>13</sup> impliquée directement dans les thèses fondamentales de la phénoménologie non-symbolique, ne soit pas entendue en termes négatifs de perte des repères, donc de tout sens dans la culture contemporaine mais comme une opportunité de perdre la circularité tautologique du symbole qui n'offre plus rien en termes de créativité, de spontanéité et de gagner en termes de liberté phénoménologique dans un monde libéré des sens prédéterminés. Bien sûr, on pourrait nous reprocher qu'on considère le processus de symbolisation dans « une acception péjorative qui signifie langage pur, délié de toute référence à une réalité, ce qui correspond bien à ce qui, pour la plupart, relève d'un défaut de symbolisation ».<sup>14</sup>

Qui dit que la philosophie (en particulier la philosophie non-symbolique) n'est plus utile pour la vie humaine quotidienne se trompe et le jeu sauvage, tout à fait monstrueux des *qualia* témoigne justement sur ses conséquences au niveau phénoménal de la liberté humaine, de la justice, de la vérité, du beau et du sublime que la philosophie a toujours cherchés comme but supérieur. Si la philosophie est encore vivante c'est parce qu'elle aspire vers la vérité ultime sans accepter qu'il n'y a pas de vérité absolue, mais des variations de vérité, des morceaux troués de vérité du vide constituant les choses et les vies humaines dans une inutilité que seulement la recherche sur la sphère proto-ontique peut révéler d'une manière incommode. L'investigation phénoménologique non-symbolique rend compte de cette sauvagerie que Marc Richir ne la considère pas comme un danger mais qui est à notre avis une menace pour la dignité et pour le droit de l'homme de se manifester libre dans toutes ses actions. De ce côté, si Eugen Fink et Jacques Garelli ont raison et si le monde humaine n'est qu'un réflexe comme miroir du monde cosmique /proto-ontique, alors le jeu des *qualia* ne nous apporte pas la liberté phénoménologique dont Richir parle abondamment et qui pourrait sauver quelque chose de l'absurde. La vision optimiste, dans quelque manière, de Marc Richir sur le rôle du sublime dans l'effectivité de la liberté phénoménologique ne se justifie pas que dans un seul cas : le sublime investit l'individu avec le pouvoir d'être sa propre loi par le « paysage transcendantal », c'est-à-dire que personne ni même les règles sociales de l'institution

---

<sup>13</sup> Terme proposé par Joëlle Mesnil dans l'article *La désymbolisation en question*, Psy Univ, 1990, 15, 59, pp. 79-106

<sup>14</sup> Idem, p. 4



symbolique ne peuvent pas le gouverner. Par conséquent, il y a deux optiques afin de penser le jeu des *qualia*. Premièrement, l'optique Husserl-Fink-Garelli pour lesquels le sujet humain même est réduit à une structure passive prédéterminée dans la « vie primitive » ou par « le jeu transcendantal » ou par la « zone pré-réflexive », sa liberté étant considérablement réduite. Deuxièmement, l'optique richirienne pour laquelle la seule opportunité d'un individu pour atteindre la liberté se trouve toujours passivement à travers l'expérience du sublime. Mais cela n'est pas une garantie d'une stabilisation du sublime, il s'agit seulement d'une brèche dans la temporalisation déterminée pour détruire les facultés de connaissances du sujet, pour les réinventer par le pouvoir de la rétrojection : cette brèche ne fait qu'annuler les présuppositions de la métaphysique classique intéressée par un fondement solide ainsi que de dévoiler par le chiasme, une fois de plus, le néant de chaque chose, du fondement du monde, de son incertitude ontologique où chercher la vérité reste du domaine du hasard.

### **3. Le paysage transcendantal comme conséquence de la rétrojection : une application picturale**

Le paysage transcendantal dans la peinture invente un sublime inquiétant, fatiguant qui n'a rien à avoir avec la vision heureusement effrayante du *Gewalt*. On doit établir ce que le paysage transcendantal signifie pour Marc Richir le pouvoir de différencier du monde symbolique présent d'une manière évidente dans la phénoménologie classique jusqu'à nos jours où l'orientation dominante reste dans le domaine du symbolisme rigide que chaque concept philosophique rapporte de la tradition. En échange, ce que Marc Richir nous propose par le terme du paysage transcendantal est un *non-sens* (non-symbolique sans signe, signifié) fondateur du sens (toujours symbolique). Pour nos facultés de connaissance, le paysage transcendantal représente un moment de court-circuit du schéma stimule-réponse (qui n'a pas besoin d'un stimule pour lequel il est la réponse). Il existe par soi-même comme image qui n'est pas le reflet d'un symbole. Par conséquent, le paysage transcendantal ressemble à un court-circuit du sens déjà établi dans une communauté scientifique ou langagière. Il est une essence correspondant au phénomène-de-monde que l'image poétique vise dans le poème.<sup>15</sup> En d'autres termes, le paysage représente l'essence sauvage déplacée qui confère au phénomène-de-monde visé par l'image artistique en général, sa consistance non-symbolique, c'est-à-dire, qu'il

---

<sup>15</sup> Marc Richir, Idem, p. 306

montre le lieu non-symbolique hors monde du phénomène-de-monde non encore réduit, attrapé par l'institution symbolique et par la logique symbolique du langage. En outre, le paysage transcendantal devient l'effet de la transversalité paradigmatique dont l'image poétique apparaît sur la phénoménalité du monde. Le paysage devient accessible pour la conscience comme une illumination rimbaldienne, un clignotement ou un éclairage du phénomène-de-monde. Alors, la perception d'un monde non-symbolique est nécessaire en tant que croyance originaire husserlienne. En termes richiriens, il se présente comme une concrétude sauvage ou un surgissement barbare « qui ne peut être dit que par une image d'images, par un court-circuit de plusieurs court-circuitées, mais au foyer duquel le phénomène visé ne paraît qu'à travers une concrétude sauvage de *Wesen*, en laquelle il "est". »<sup>16</sup>

« Si personne n'a jamais "vu" ce "paysage transcendantal", si le phénomène-de-monde y "est" seulement "en creux" comme l'innommable, c'est qu'il est irréductiblement "contaminé", en sa phénoménalité, par des êtres ou des *Wesen* qui ne sont pas de lui, ou c'est plutôt qu'il ne paraît, en sa concrétude, qu'à travers un être barbare qui est seul propre à l'indiquer indirectement au-delà des découpages en êtres et qualités qui le découperaient (et l'anéantiraient) depuis le langage symboliquement institué. » (Idem)

Bref, le paysage transcendantal serait « produit » par une discontinuité dans l'espace et le temps quotidien qui résulterait d'une situation exceptionnelle où le sujet se trouve exposé sans anticiper ou sans vouloir l'état de faits extraordinaires. Voici une de nos hypothèses : le paysage peut être l'effet concret (en tant qu'image), dans un espace et un temps quotidiens, soit d'une expérience sublime, soit grotesque, soit l'effet plutôt formel (de théorie littéraire) de l'action de l'image poétique sur l'imagination créatrice du récepteur d'une telle poésie. En tout cas, ce qui se passe pour la sensibilité du sujet est une destruction de l'attitude naturelle et un placement dans une abstraction que les œuvres artistiques de Barnett Newman et Mark Rothko expriment le mieux.

L'expressionnisme abstrait américain représenté par Newman et Rothko assure une expression picturale adéquate pour comprendre le caractère lacunaire de chaque phénomène-de-monde du langage et du non-sens du monde non-symbolique. Les œuvres des deux peintres traduisent généreusement dans un « langage » non-symbolique l'excès du non-sens que le sublime apporte à l'intermède d'un minimalisme de l'expression et par une réduction hyperbolique de la façon d'arrangement des *qualia* picturales sur la toile. Le tableau ne subsiste plus comme quelque chose de déterminé, il n'est plus un tableau entendu au sens de l'art classique,

---

<sup>16</sup> Idem, p.308

mais une surface non-signifiante, d'interstice, invitant le spectateur de la décomposer conformément à son jugement de goût en oubliant tout jugement déterminative. Dans le cas de l'expressionnisme abstrait on peut dire que l'antinomie kantienne du goût fonctionne parfaitement sous la même forme paradoxale : les peintres veulent que le tableau soit réceptionné en concordance avec la subjectivité du chaque personne qui s'y retrouve pourtant ils fixent des règles philosophiques claires lesquelles suggèrent tel ou tel arrangement des *qualia* sur la toile et hors cette connaissance le tableau peut être mal jugé ou rejeté sous prétexte qu'il ne soit pas objet d'art.

L'expressionnisme abstrait américain est un mouvement d'avant-garde en peinture, paru en Amérique dans les années '40 en marquant une évolution stylistique vers une abstraction radicale de la façon dans laquelle les *qualia* sont « figurées » sur la toile. Le langage artistique abstrait y proposé sera fondé par un rapport active du spectateur avec l'œuvre d'art ; Mark Rothko décrira cette relation comme « une expérience totale entre le spectateur et le tableau ». <sup>17</sup> Rothko et Newman ont été catalogués comme appartenant au courant « color-field » où le pouvoir de la couleur de créer des émotions compte plus que le geste pictural dominant dans l' « action painting ». Toutefois, le trait commun des deux courants de l'expressionnisme est le fait qu'ils considèrent le tableau en tant qu'un « sois ! » originaire qui doit susciter dans la sensibilité du spectateur le sentiment originaire de l'étonnement porteur d'un sens transcendant qui se dévoile seulement dans la relation spectateur-tableau. Leurs œuvres ont été aussi interprétées sous la forme d'un art ou d'une métaphysique non-symbolique qui s'explique par leurs théories philosophiques. Par exemple, Barnett Newman regarde la forme picturale en soi en tant « qu'une chose vivante, un véhicule complexe de pensées abstraites, un vecteur des sensations terrifiantes (...) éprouvées devant la menace de l'inconnu ». <sup>18</sup> Ainsi, la forme abstraite devient plus réelle que « l'abstraction formelle d'un fait visuel avec sa connotation de déjà-vu ». <sup>19</sup> Newman affirmait qu'il ne s'agit pas d'aucune illusion puriste à laquelle on ajuste la lourdeur de ses vérités pseudo-scientifiques, mais d'un art qu'il considérait comme art de l'idée pure en ce qui concerne son rapport avec le mystère de l'origine et de la condition tragique de l'homme. Seul un tel art peut montrer le vrai rapport de l'homme avec l'angoisse issue de son abandon proto-ontique dans le monde. Pour éviter un art de l'illusion puriste, Newman propose que l'idée de « l'idée pure » coïncide avec le sublime

---

<sup>17</sup> Jacob Baal-Teshuva, *Mark Rothko. Des tableaux comme des drames*, Taschen, Köln, 2009, p. 7

<sup>18</sup> Cf. Irving Sandler, *Le triomphe de l'art américain. L'expressionnisme abstrait*, Vol. 1, Eds. Carré, 1990, p. 149

<sup>19</sup> Idem

soulignant le fait qu'un tel art doit se distancer des typologies esthétiques jusqu'à Mondrian. L'expressionnisme abstrait devait se concentrer sur le remaniement de l'informe/ de la forme pure évitant les pièges de l'idéal de beauté de la culture européenne de sorte que le *tremendum* suscité par l'abandon de l'homme pût être entre-aperçu d'une manière claire. La possibilité d'un art sublime n'est pas compatible avec les mythes primitives et les légendes lesquels avaient déjà mis l'empreinte sur l'art moderne : « (...) comment peut-on qualifier le sublime si on refuse d'admettre l'exaltation issue des relations pures, si on refuse de vivre dans l'abstrait, comment peut on créer un art sublime ? »<sup>20</sup> Autrement dit, ce que les expressionnistes proposent est un nouveau moyen d'arrangement des *qualia* dans des configurations qui ne correspondent plus aux thèses classiques de l'art. On cherche de suggérer l'informe par des formes lesquelles soient des entités tangibles (en fonction de la gamme chromatique et de la grandeur des surfaces monochromes). Par conséquent, pour trouver une forme informe, Rothko vise une métaphysique non-symbolique<sup>21</sup>, la seule capable d'exprimer l'expérience transcendantale délivrée de la lourdeur de la tautologie symbolique et des formes conventionnelles : « en ce qui concerne la transformation, elle doit être totale. L'identité familière des choses doit être pulvérisée si on veut détruire les associations limitées sous lesquelles notre société enveloppe le moindre aspect de son milieu ». <sup>22</sup> De ce côté, l'imagination de l'artiste vise les secrets métaphysiques issus de sa confrontation avec le chaos, donc l'art doit devenir un exercice d'une métaphysique non-symbolique. Le problème pour les peintres est de faire visible le moment pré-réflexive de l'émotion archaïque (située au niveau de l'Inconscient phénoménologique-synthèses de troisième degré) via des synthèses de deuxième degré - la reconfiguration des *qualia* en d'autres fascicules, puis le passage aux synthèses passives de premier degré et la configuration des *qualia* conformément aux règles de l'Inconscient symbolique. Dû à ce passage répétitif de l'imagination du peintre par les trois stages passives, le tableau ne parla pas d'une expérience mais fut une expérience totale. Les peintres «color-field» ne voulurent rendre les formes beaux, mais les sentiments absolus, pas l'esthétique et l'armonieux mais la tragédie et la terreur de l'inconnu<sup>23</sup> ayant comme source leurs propres intuitions visionnaires et règles. Ils refusaient utiliser les symboles calligraphiques quasi-figuratives lesquels dominaient l'art moderne avant les années '40 parce qu'ils leur semblaient trop limités pour évoquer l'infini et renvoyaient le spectateur vers les schèmes perceptives trop communs. En effet, ces peintres utilisaient

---

<sup>20</sup> Idem

<sup>21</sup> Idem

<sup>22</sup> Idem

<sup>23</sup> Cf. Mark Rothko, in Armin Zweite, *Barnett Newman. Paintings, Sculptures, Works on paper*, Hatje Cantz Publishers, Bonn, 1997, p. 23

sans savoir la réduction hyperbolique présente dans le sublime: ils construisaient des toiles à partir de leurs *qualia* entrées en résonance imémoriale avec ce que le tableau devrait susciter (au niveau de synthèse passive de troisième degré) dans le spectateur. Plus précisément, ce que les artistes anticipaient en peignant, était un paysage transcendantal dont ils ne savaient pas le sens mais lequel se décrit soi-même par l'intermédiaire de la force de la couleur de suggérer des sentiments. Les *qualia* du peintre ne sont pas identiques avec les *qualia* du spectateur, d'où la liberté absolue du spectateur de décomposer la toile selon son goût. Dans le cas de Barnett Newman, on essaye de suggérer le paysage transcendantal par la monochromie, l'immensité des toiles, la verticalité, l'élémentarisme puriste qui rend compte de l'élévation du sublime mais aussi de la rétrojection du sublime décrite antérieurement avec ses effets circulaires. Pour Newman, l'artiste ne crée pas par empathie la forme picturale, mais exprime une idée esthétique éternelle laquelle s'avère être une pure illusion à la fin, du type de la naïveté transcendantale de Fink. On doit se méfier de l'esthétique au sens classique parce que seul l'élémentarisme sévère et pur peut favoriser la rencontre du spectateur avec le soi oublié, terrifiant et angoissant. Par exemple, le tableau « Abraham » présente tous les éléments du sublime (richirien) et de la terreur de l'inconnu : la réduction hyperbolique face à l'aridité chromatique de la toile, le minimalisme de lignes, la liberté de l'espace où le spectateur doit se mouvoir activement pour entrer vraiment dans le tableau et pour comprendre l'intensité de l'émotion transmise par le peintre. On ne peut pas parler de plaisir esthétique, d'une « jouissance esthétique »<sup>24</sup> mais de l'inconfort visuel caractéristique plutôt au sublime négatif. Conformément à Newman, l'acte créateur ne signifie pas rendre un fragment de réalité par la peinture mais inventer des suggestions vis-à-vis du concept ou de l'idée complexe laquelle ne peut pas être représentée et dont on doit toutefois offrir une image picturale ou un paysage transcendantal pour la montrer, surpassant l'impossibilité de la dire. Le paysage transcendantal richirien correspond à l'image artistique qu'il individualise ; il désigne l'essence visée dans la lacune de l'image picturale dont il singularise en indiquant un reste lequel n'entrera jamais dans la phénoménalisation. Cependant, dans le cadre de la philosophie entendue comme « eidétique transcendantale sans concept », le paysage transcendantal devra produire dans le moment méta-pictural et méta-poétique des figures concrètes de phénomènes-de-monde. L'énigme du paysage réside dans ce paradoxe : il montrera toujours le lieu d'origine (hors langage s'y reflétant) mais, proprement dit, le phénomène indiqué ne sera jamais transposé dans le langage.

---

<sup>24</sup> V. Moritz Geiger - *Sur la phénoménologie de la jouissance esthétique*, Association pour la promotion de la phénoménologie, Beauvais, 2002

En ce qui concerne Mark Rothko, le conflit kantien plaisir-déplaisir ne joue aucun rôle dans l'herméneutique. Le spectateur ne doit pas analyser la toile mais s'y placer au risque d'être absorbé par un milieu troublant : la surface peinte n'est pas un abri pour le regard du spectateur mais un voile de la finitude et au-delà de lui il n'y a rien à voir dû à l'impuissance de l'imagination de produire un objet adéquat. Ce voile rejette toute tentative d'assimiler le tableau par n'importe quel moyen interprétatif ou visuel. Les surfaces des œuvres de Rothko se dilatent, s'ouvrent à l'espace, respirent- effet dû à la maintenance les bords monochromes lesquels entourent les lignes horizontales de couleur. Sa peinture reste notamment frontale : la profondeur s'absente et la disposition verticale des touches horizontales de couleurs donnent l'impression de repos et simultanément induisent une tension dans le tableau par leur stratification verticale. La disposition frontale des touches transforme les peintures de Rothko dans des voiles de couleur, des apparences refusant de dire leur nom.<sup>25</sup> Le voile de la finitude est un terme-clé parce qu'il empêche la chute dans l'illusion transcendantale que le sublime peut apporter. Pour Rothko, le sublime sera accessible à l'homme par le silence, la tranquillité, l'obscurité et la non-science de l'informe que le peintre doit réinstaurer face au vide pour le spectateur sans lui créer l'impression que la présence du tableau remplace l'absence de la transcendance. Le voile de la finitude peut être comparé avec un paysage transcendantal parce qu'il représente la limite extrême au-delà de la sensibilité et l'imagination qui ne peuvent avancer à cause de leur impuissance d'accéder au-delà des synthèses passives de quatrième degré. Dans la philosophie de Rothko, pour l'être finie de l'homme, il n'existe aucune science, aucune expérience de l'invisible mais juste un pressentiment similaire au chiasme des réminiscences et prémonitions richiriennes qui ne donnent rien et retiennent l'individu dans un état d'impossibilité d'exprimer l'absolu. Le voile en tant que paysage transcendantal est le résultat du court-circuit du conventionnalisme de l'institution symbolique dans la peinture classique parce qu'il indique des phénomènes de monde ou hors monde déphasés dans le passé et le futur de sorte qu'ils fassent possibles d'une part, le « clignotement » pictural entre *les qualia* du peintre, exprimées par le tableau et *les qualia* du spectateur et d'autre part, la connaissance de la finitude humaine face à l'origine sublime du paysage. De cette manière, le voile accomplit la fonction d'attestation de l'absence par la présence du reste lequel ne peut pas être exprimé par la peinture. Ainsi, le voile existe comme réminiscence du paysage transcendantal dont l'existence sera montrée exactement par une

---

<sup>25</sup> Mark Rothko lui-même caractérise ses peintures comme façades à fonction méditative, ne donnent rien à voir et ne mènent pas vers une transcendance : [vidal.genevieve.pagesperso-orange.fr](http://vidal.genevieve.pagesperso-orange.fr) - *A new way of looking*

présentation négative de son origine inaccessible toutefois, il n'est une image niée de l'imprésentable mais la projection de l'expérience humaine de la limite. De ce côté, le sublime négatif domine les peintures du Rothko, avant et après *The Rothko Chapel*, dans les tonalités sombres comme c'est le cas du tableau *Untitled* (1969).

Pour conclure, les tableaux expressionnistes abstraits proposent exclusivement le sublime négatif comme une attitude lucide envers la réalité mondaine et non-symbolique pour nous transmettre ce que les peintres voulaient illustrer comme sentiment : l'impuissance de supporter la violence provoquée par l'informe et l'infini des champs de couleurs inspirés par la vie et la mort. Par conséquent, le paysage transcendantal ne peut pas être accessible en tant que certitude et objet scientifique à une conscience réduite hyperboliquement, il ne peut être intégré aux rythmes du monde symbolique car ses lois sont distinctes. Finalement, si on est conscient d'un monde non-symbolique au sens de la phénoménologie non-symbolique, on saisit aussi la possibilité d'un paysage transcendantal: le voile de finitude nous empêche toutefois de décrire philosophiquement ce que seulement les peintures abstraites peuvent suggérer d'une façon adéquate à l'inadéquation du paysage au monde institué symboliquement. Si atteindre le paysage transcendantal signifie atteindre la liberté phénoménologique, ce thème reste aussi ouvert dans la champ de la recherche. Par exemple, un point de départ vers une investigation multidisciplinaire et plus détaillée de la liberté phénoménologique sont les termes richiriens tels *distorsion originare* et *simulacre ontologique*. Cette idée, ajoutée au développement de l'argument de la simulation (Nick Bostrom<sup>26</sup>) marque le début d'une recherche pragmatique, extrêmement créative et utile pour chaque individu: dans quelle sorte de réalité vit-on? Simulée ou libre de tout artifice? L'hypothèse d'une réalité simulée fut avancée pour la première fois par Philip Kindred Dick en 1977 mais personne ne lui a donné aucune importance. De nos jours, les recherches dans le domaine de la physique (James Gates, Thomas Campbell) confirment l'hypothèse de Philip K. Dick et livrent nos vies au hasard d'un jeu transcendantal similaire à la tragédie antique. Des termes comme *déjà-vu*, *réminiscences* et *prémonitions transcendantales*, soutiennent le Matrix comme n'ayant pas un statut d'histoire science-fiction :

*We are living in a computer program reality and the only clue we have to it is when some variable is changed and some alteration in our reality occurs. We would have the overwhelming impression that we were reliving the present -déjà-vu- perhaps in precisely the same way, hearing the same words, saying the same*

---

<sup>26</sup> *Are you living in a computer simulation?* in *Philosophical Quarterly* (2003), vol.53, No.211, pp.243-255

*words. I submit that these impressions are valid and significant and I will even say this: such an impression is a clue that at some past time point a variable was changed, reprogrammed as it were and that because of this an alternative world branched off.<sup>27</sup>*

---

<sup>27</sup>Philip K. Dick, Conférence à Metz Sci-Fi Convention, 1977. Le *déjà-vu* dont on analyse n'a rien à voir avec l'explication psychologique de ce phénomène. Le *déjà-vu* phénoménologique ne repose pas sur des impressions ou des informations précédentes qu'on se rappelle dans un moment second comme les ayant vécues au passé de notre vie. Le *déjà-vu* se situe dans un passé immémorial (Levinas), ou dans la vie primitive de Husserl.