

Faculté de philosophie, arts et lettres

Relecture de l'esthétique henryenne sous le prisme d'un concept d'*Expression littéraire*

Auteur : Hugo Jadoul Promoteur : Jean Leclercq
Année académique 2025-2026 Master de philosophie à finalité approfondie

**Déclaration sur l'honneur, mémoires/TFE de la Faculté de philosophie, arts et lettres,
UCLouvain**

Je déclare qu'il s'agit d'un travail original et personnel, que toutes les sources référencées ont été indiquées dans leur totalité et ce, quelle que soit leur provenance, et que l'utilisation des outils d'intelligence artificielle est conforme aux consignes générales d'utilisation publiées par l'UCLouvain et disponible à cette adresse :

<https://cdn.uclouvain.be/groups/cms-editors-pl/portail/reglement/Consignes-ChatGPT-version-etudiante.pdf?itok=SebXXm87>

Je suis conscient que le fait de ne pas citer une source, de ne pas la citer clairement et complètement, de ne pas annoncer dans une partie spécifique en début du mémoire l'utilisation que j'ai faite des outils d'intelligence artificielle ou de les utiliser de manière contraire à ce qui est prévu dans la note institutionnelle constituent des irrégularités graves au regard du *Règlement des études et des examens de l'Université catholique de Louvain* (Chapitre 4, section 7, article 107 à 114) au sein de l'Université. J'ai notamment pris connaissance des risques de sanctions académiques et disciplinaires encourues.

Au vu de ce qui précède, je déclare sur l'honneur ne pas avoir commis de plagiat ou toute autre forme de fraude et de n'avoir pas utilisé les outils d'intelligences artificielles en dehors de ce qui est accepté à l'UCLouvain.

Hugo Jadoul

Le 12 mai 2026

Signature de l'étudiant :



Remerciements

Un travail de mémoire équivaut à deux ans dans la vie d'un étudiant. Sur un cursus de cinq ans c'en représente une part considérable. C'est aussi la note finale de ce qui aura rythmé l'existence durant de longs mois. J'ai fréquenté Michel Henry partout ; dans les livres, les cafés, les forêts de mes balades, les songes de mes insomnies, les couloirs de l'université, ... Son ombre et les incessantes réflexions sur ce travail apparaissaient sans prévenir, à tout moment. Parfois ce sont les mots d'un ami peintre qui me renvoyaient à une évidence, parfois c'étaient quelques notes s'échappant d'une nef de la rue à côté de chez moi, ou encore les mots d'un roman qui me semblaient accueillir merveilleusement le poids de mes raisonnements, les condenser en quelque sorte. Je peux l'affirmer : j'ai *vécu* ce travail, de part en part.

Cependant je ne l'ai pas vécu seul, aussi ai-je quelques remerciements à adresser. Premièrement à mon promoteur, Jean Leclercq, à qui je dois ma découverte de l'œuvre de Michel Henry que je prends comme un véritable cadeau, au même titre que sa confiance et ses précieux conseils dans l'élaboration de ce mémoire. Je remercie encore quelques phénoménologues dont les discussions riches m'ont été d'un grand secours, jusqu'à Paris et aux plages bleues de Nice ; Charles Bobant, Charles-André-Mangeney, Grégori Jean et Yoann Malinge. Pour sa fidèle relecture attentive, Alain Dantinne, sans qui les « A » majuscule n'auraient jamais d'accent grave et la poésie moins d'adeptes. Enfin tout ceux qui, au plus près de mes jours, ont eu à endurer les exclamations de mes euphories, les répétitions de mes théories et mes moments de remise en question.

Enfin, je remercie tous les poètes, romanciers, peintres, compositeurs et penseurs dont je me suis fait le contemporain. C'est à eux que je dois ce voyage de deux ans qui me renvoie à l'épigramme de Céline dans *Voyage au bout de la nuit* :

Voyager, c'est bien utile, ça fait travailler l'imagination. Tout le reste n'est que déceptions et fatigues. Notre voyage à nous est entièrement imaginaire. Voilà sa force.

Il va de la vie à la mort. Hommes, bêtes, villes et choses, tout est imaginé. C'est un roman, rien qu'une histoire fictive. Littré le dit, qui ne se trompe jamais.

Et puis d'abord tout le monde peut en faire autant. Il suffit de fermer les yeux.

C'est de l'autre côté de la vie.

Relecture de l'esthétique henryenne sous le prisme d'un concept d'*Expression littéraire*

Introduction

Michel Henry (1922-2002) s'est imposé comme un phénoménologue important dont les travaux, remarquables par leur originalité et leur technicité, restent aujourd'hui des objets d'études pour les nouvelles générations de philosophes. Ces derniers trouvent dans l'œuvre imposante des sujets aussi variés que peuvent l'être leurs intérêts. En effet passant, entre autres, d'études plus politiques avec le *Marx* (1976), à une *Généalogie de la psychanalyse* (1985), une étude de l'art abstrait dans *Voir l'invisible, sur Kandinsky* (1988), d'autres essais divers, jusqu'à une théorie phénoménologique du christianisme dans la « trilogie » : *C'est moi la vérité. Pour une philosophie du christianisme* (1996), *Incarnation* (2000), *Paroles du Christ* (2002), Michel Henry n'aura épargné que peu de pans de la grande histoire de la philosophie. D'autres textes publiés de façon posthumes – travail toujours en cours – amplifient encore la grandeur de l'héritage et les zones possibles d'explorations des chercheurs s'intéressant à cette figure.

Mais ce n'est pas tout. Si nous faisons défiler encore un peu sa bibliographie nous voyons quatre lignes de plus qui renseignent : *Le jeune Officier* (1954), *L'Amour les yeux fermés* (1976)¹, *Le Fils du roi* (1981) et *Le Cadavre indiscret* (1996). Quatre romans, surprenants, dont un primé. Certes, il n'est pas le seul philosophe à avoir approché la prose ; pensons à Camus avec *L'Etranger* ou *La Peste*, à Sartre et *La Nausée*, ou encore Voltaire et *Candide* pour ne citer que les plus connus. Nous pourrions même étendre l'évidence jusqu'à Nietzsche avec *Ainsi parlait Zarathustra*. Il n'est pas non plus le seul à s'être intéressé, en esthétique, à un peintre en particulier puisqu'il y a eu notamment Merleau-Ponty et Cézanne, Maldiney et Klee, Jean-Luc Marion et Rothko ou Courbet, ... Pourtant peut-être est-il, de tous ceux cités, le plus difficile à catégoriser dans son rapport à la littérature. Tantôt amie, tantôt ennemie, elle semble surtout être un *autre* de la philosophie. En tant qu'*autre*, elle paraît ne pas pouvoir s'y mélanger, être absolument distincte de la phénoménologie, et toutefois pouvoir atteindre, entre les mains – ou sous la plume – de Michel Henry, le même objectif. Il se confiait à ce propos de cette façon :

Mon décalage par rapport à la spéculation philosophique traditionnelle faisait que l'objet de ma réflexion [la Vie] non seulement était susceptible d'une *expression littéraire* mais même l'exigeait au même titre que mon élaboration phénoménologique. En somme je pouvais être philosophe ou

¹ Roman pour lequel il reçut le prix Renaudot cette année là

écrivain – et j’ai hésité entre les deux. À vrai dire, si la philosophie occupe une place plus importante dans mon œuvre, c’est que je l’enseignais dans une université.²

Bien qu’il ait *hésité*, et qu’on le retienne aujourd’hui principalement pour ses écrits philosophiques, on ne saurait nier les quatre romans qui composent sa bibliographie romanesque.

Plus encore, nous ne pourrions ignorer les redondantes références à des écrivains, romanciers ou poètes, tout au long de ses développements théoriques. Il nous semble donc que la frontière entre littérature et philosophie est peut-être plus poreuse qu’il n’y paraîtrait, que la question n’était pas d’être philosophe *ou* écrivain mais bel et bien philosophe *et* écrivain. D’ailleurs, tout comme il se trouve des écrivains dans ses ouvrages phénoménologiques, se présentent aussi des constructions philosophiques dans ses romans. *L’Expression littéraire* à laquelle il est fait mention posséderait donc aussi le pouvoir de dire la Vie par le roman, au même titre que la phénoménologie. Mais nous pensons qu’il s’agit davantage d’une sorte d’entrelacs de ces deux disciplines pour espérer pouvoir atteindre l’objet des recherches de Michel Henry : la Vie. Les distinguer catégoriquement comme si elles étaient deux formes de langages hermétiques appelle à être questionné grâce à une lecture approfondie du corpus henryen afin de savoir si ces deux langages n’apparaîtraient pas en fait comme œuvrant au même projet de révélation.

La difficulté soulevée dans ce travail ne doit pas être pensée comme une objection faite à la phénoménologie de la Vie. C’est davantage le souci, qu’elle exige elle-même par la rigueur qu’elle impose sa méthode, de dévoiler sa cohérence interne. La dévoiler sur chacune des questions envisagées, peu ou prou, par le philosophe. En effet, renvoyant toute manifestation à l’immanence pensée en auto-affection, ce sont bien plus que les problèmes du sensible ou de la subjectivité qui se reposent : il y a aussi par exemple le statut du langage, de l’impressionnabilité, de l’art et, de manière plus définie pour nous, de toute forme d’expression. Cette dernière, dans la philosophie de Henry, ne peut plus être pensée comme médium vers le monde de l’extérieur et du visible ; elle n’a plus la charge d’être la représentation d’une chose donnée à distance. C’est pourquoi elle est amenée à être interrogée frontalement quant à sa capacité à amener la Vie à se dire sans pour autant se perdre dans l’extériorité. Dans cette optique, notre démarche autour de *L’Expression littéraire* n’aura pour ambition ni de combler une potentielle lacune, ni de faire fléchir la théorie henryenne. Nous aborderons plutôt un point où sa radicalité met en

² HENRY, M., *Narrer le pathos dans Phénoménologie de la vie, tome III : de l’art et du politique*, Paris, PUF, coll. « Épiméthée », 2003, p.310, nous soulignons

tension ses propres concepts. L'adjectif collé à *Expression*, à savoir *littéraire*, revient à interroger une forme en particulier car, là où la Vie se présente comme pur pathos, comme épreuve immanente de son ipséité, cette question de la forme trouve toute sa légitimité – et ce n'est pas d'une forme objet ou mondaine qu'il s'agit, mais d'une forme correspondant au mode de phénoménalité propice à cette philosophie. C'est dans cet ancrage seulement qu'il est permis de comprendre certaines figures que convoque Michel Henry – notamment celles d'Apollon et de Dionysos, mais aussi d'autres plus concrètes telles que des peintres et des poètes – non plus comme des références d'une esthétique particulière ou d'une mythologie inventée, mais bien en tant que représentants ontiques. Ces derniers soutiennent la réflexion autour de la tension entre excès pathique de Vie et expressionnalité fidèle à l'immanence.

Notre thèse, celle que nous allons tenter d'élaborer à partir des exigences internes de la technique phénoménologique de Michel Henry, est que l'*Expression littéraire* peut jouer un rôle de premier ordre pour rendre compte de la Vie et de l'affect. Qu'elle se charge de dire l'ineffable de la phénoménologie matérielle, mais que le philosophe s'est refusé de l'admettre car, une fois que l'on a dit l'ineffable, il reste quand même de l'ineffable. Cette thèse donc consiste en un examen fait pas à pas depuis Michel Henry au sujet d'un reproche qu'il adressa à Merleau-Ponty. Nous souhaitons le convoquer de façon systématique pour dresser le portrait de la littérature et son imbrication dans le système philosophique qui nous occupe. Alors voyons lorsqu'il écrivait au sujet du statut phénoménologique du pouvoir transcendantal de constitution laissé impensé par l'auteur de *L'œil et l'Esprit* :

Absorbée dans le constitué, la théorie de la constitution cède la place à une *description littéraire* qui rejoint dangereusement celle du réalisme naïf. Comme Bergson avant lui, Merleau-Ponty ne fut-il pas dupe de son écriture prestigieuse au point de remplacer l'analyse philosophique par des *systèmes de métaphores* ?³

En effet, peut-être n'est-ce pas là une critique réellement fondée et les *descriptions littéraires* et autres *systèmes de métaphores* s'avérer finalement plutôt manquer au travail de Henry – si toutefois il n'en userait pas déjà assez malgré lui, de manière non consciente peut-être... Bien sûr les systèmes phénoménologiques de Merleau-Ponty et de Michel Henry restent profondément oppositionnels, mais ce point plus esthétique pourrait, à ce stade, sembler exagéré, nous semble-t-il, au défaut de Henry. Merleau-Ponty s'étant imposé comme une référence académique incontestable et comme l'auteur de nombre d'ouvrages salués par le

³ HENRY, M., *Incarnation*, Paris, Seuil, 2000, §21, p.166

monde intellectuel à échelle mondiale, peut-on réellement remettre en question ses qualités philosophiques pour le simple usage de *métaphores* ? Toutefois, il est important de le dire dès ici, leurs systèmes philosophiques diffèrent à un point tel que même leur usage conceptuel de l'*Expression littéraire* ne saurait tendre à un projet semblable. Nous n'en serons jamais totalement certains car, comme Henry s'en confessait : « Faute de temps je n'ai pas encore fait d'esthétique du roman.⁴ » Il n'en aura pas le temps. Quant à Merleau-Ponty nous en possédons une ébauche seulement, *La prose du monde*, projet laissé inachevé en 1952 qui sera publié de façon posthume en 1969. Il nous donne une réplique parfaite pour penser le fil de notre travail à partir de la dualité de leurs pensées et de la duplicité de l'apparaître henryen : y a-t-il oui ou non une forme d'*Expression littéraire* à l'œuvre chez Michel Henry et, si oui, peut-elle construire, non plus une *prose du monde* mais bien une *Prose de la Vie* ?

A ce point de l'introduction, moment particulier où nous ne sommes pas encore tout à fait dans la démarche analytique que requiert l'enquête philosophique, mais plus vraiment non plus à l'étape de dévier selon notre bon vouloir sur un sujet ou un autre pour initier un choix qui nous suivra dans la suite – ce choix a été fait –, c'est à un texte de Stefan Zweig que nous pensons. Ce texte est celui d'une conférence donnée aux Etats-Unis en 1938 : *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens*, traduit *Le mystère de la création artistique*. Essayiste, dramaturge, nouvelliste, romancier, biographe et journaliste, il fait partie de ces grands auteurs dont la plume, posée sur le papier au XXe siècle, demeure aussi vive à travers le temps. En bref, lui plus que beaucoup devrait savoir ce qu'est, ce qui nous occupe justement, l'*Expression littéraire*. Et ce texte sur le mystère de la création devrait nous apparaître alors être le soulagement de révéler ce brûlant secret. Seulement voilà ; il fait tout l'inverse. C'est en réalité un aveu d'ignorance, le secret reste secret, et le mystère mystérieux.

Cependant, en parcourant quelques-uns des raisonnements de ce court essai, nous pouvons prendre appui sur certains points. L'introduction, ce lieu encore en tension, va nous servir un moment de table de dissection de, non pas un phénoménologue, mais un écrivain. Que l'on ne se méprenne pas trop rapidement en lançant sans plus de procès les foudres académiques de la rigueur intellectuelle ; cette démarche n'a rien d'original dans un travail sur Michel Henry. Qui mieux que lui, en effet, exerçait à merveille l'art d'invoquer les écrivains les plus fameux pour justifier ce qui devenait alors une solide théorie de l'affectivité ? Prenons ce simple

⁴ HENRY, M., *Narrer le pathos dans Phénoménologie de la vie, tome III : de l'art et du politique*, p.317

exemple où se joue le renversement de la phénoménologie avec, en guise de figure révélatrice, nul autre que Kafka :

Dans l'apologue intitulé *Le Plus Proche Village*, Kafka raconte l'histoire d'un vieil homme dont la maison est la dernière du hameau et qui, sur le pas de sa porte, regarde passer ceux qui s'en vont au village voisin. S'ils se doutaient, songe-t-il, combien la vie est brève, ils ne partiraient pas même pour le plus proche village, sachant qu'ils n'ont pas le temps d'aller jusqu'à lui. C'est cette irréalité principielle du temps – le fait qu'aucune réalité ne s'édifie jamais en lui – qu'exprimait l'intuition d'Eckhart selon laquelle ce qui s'est passé hier est aussi loin de moi que ce qui est arrivé il y a des milliers d'années.⁵

Ou encore cette note de bas de page au milieu de l'explication du concept d'angoisse chez Kierkegaard : « Dans l'extraordinaire nouvelle *La Métamorphose*, Kafka a exposé avec une grande rigueur et très consciemment le paradoxe kierkegaardien de l'angoisse.⁶ » comme si la littérature volait au secours de l'analyse philosophique par l'invocation de l'un de ses représentants afin de porter des mots qui n'appartiennent qu'à elle. Nous reviendrons plus tard sur ces points qui doivent montrer pourquoi la littérature permet de penser la contraction du temps en une forme de *contemporanéité* sans fin et pourquoi les mots littéraires ont une réalité différente du dire philosophique chez Henry. Pour l'heure ne voyons dans ces deux exemples qu'une tentative de légitimer notre usage de Zweig ici – si cette tentative ne marchait pas, disons que le texte que nous utilisons a plus vocation à être lu en philosophe que *Le Plus Proche Village*.

Les questions que soulève l'auteur de *Le joueur d'échecs* sont les mêmes que celles que nous poserons avec Michel Henry et auxquelles nous tâcherons d'ébaucher des réponses toujours avec lui. Stefan Zweig part d'un constat, celui que la création divine est le plus mystérieux des secrets du monde, le plus fascinant aussi. Il dit ensuite :

Ce miracle qui fait que quelque chose apparaît à partir du néant et survit pourtant aux époques, il nous est parfois permis de le vivre dans un domaine bien précis : celui de l'art. Nous savons que paraissent chaque année dix mille, vingt mille, cinquante mille livres. On peint des centaines de milliers de tableaux, on compose des millions de mesures. Tout cela n'éveille en nous aucun étonnement particulier. Que des écrivains ou des poètes écrivent des livres nous paraît tout aussi naturel que le que ces mêmes livres soient composés par des typographes, imprimés par des imprimeurs, reliés par des relieurs et vendus par des libraires. C'est un simple phénomène de

⁵ HENRY, M., *Incarnation*, §10, p.91

⁶ *Idem*, §38, p.281, nbp 1

production, analogue à la cuisson quotidienne du pain, à la fabrication de chaussures et de chaussettes. Le miracle commence toujours où l'un de ces livres, l'une de ces images survit, par la grâce de sa perfection, à notre époque et à beaucoup d'autres. Dans ce cas, et dans ce cas seulement, nous sentons que le génie a une fois de plus pris forme en un homme et que le mystère de la création de notre monde s'est encore une fois répété dans une œuvre.⁷

Il est trop tôt, bien sûr, pour réaliser combien cette intuition sublime de l'écrivain autrichien abrite, dans une sorte d'humilité candide, le fond même de l'esthétique henryenne. Les axes que nous aborderons y sont tous en germes – et notre méthode aussi car, quoi de plus phénoménologique que de questionner le miracle de ce *quelque chose qui apparaît à partir du néant* ? Dans le monde de l'art établi par Zweig, cette distinction entre le miracle et le simple système de production n'est pas sans rappeler l'opposition Vie/monde ou pathos/science chez Henry que nous verrons dans la suite. Et cette question de l'abolition de la frontière entre les époques, celle de l'inspiration géniale de l'artiste, ou encore celle de la répétition de la création divine dans l'œuvre sont autant de lieux de réflexions obligés au philosophe dont le thème d'étude est l'esthétique. En cela nous, philosophes, sommes au plus proches des artistes eux-mêmes, en se confrontant aux interrogations qui débordent de notre simple être et le rencontrent pourtant au plus profond de lui-même.

Le philosophe esthétique, d'une même voix avec Zweig, se demandera :

Pouvons-nous étudier le processus qui intervient dans la genèse d'une véritable œuvre d'art ? Pouvons-nous être témoins de cette procréation, témoins de sa naissance ? Je peux apporter à cette question une réponse précise : non. *La conception d'une œuvre d'art est un processus intérieur*. Elle reste, pour chaque cas individuel, aussi obscure que la genèse de notre monde – *un phénomène que l'on ne peut analyser, un phénomène divin, un mystère sacré*.⁸

A lire ce simple extrait, qui reconnaît la subjectivité de chaque ipséité créatrice, compliquant le processus d'analyse de ce qui est fantasmé comme *un* principe créateur, nous pourrions penser à un phénoménologue aguerri qui réalise son incapacité à aller plus en avant dans son enquête. Le mot *enquête* est à cet endroit particulièrement adapté car, pour tenter de surmonter l'impossibilité de ses réflexions, Zweig se propose d'utiliser une nouvelle méthode d'analyse dont il juge l'analogie adaptée : la criminologie. L'artiste pensé comme un meurtrier dont l'œuvre est l'objet du crime, et les pinceaux, plume, sons, couleurs, matériaux, ... être les armes

⁷ ZWEIG, S., *Le mystère de la création artistique et autres textes*, Paris, Payot, 2026, pp.8-9

⁸ *Idem*, p.12, nous soulignons

de son méfait. L'enquête est alors la tâche de remonter la piste depuis l'œuvre : quelles sont les motivations de l'acte, la genèse de cette préméditation si préméditation il y a, de *modus operandi*, ... Cette idée d'une méthode criminologique n'est, étrangement, pas sans nous rappeler celle de la phénoménologie affective de Michel Henry. Nous travaillons aussi depuis des subjectivités, des sentiments, des schèmes d'apparaître à dévoiler depuis ce qui se veut secret ou caché. Nous sommes, dans l'analyse artistique comme dans l'affaire criminelle à démêler, semblable à l'enquêteur Johannes Michel, héros et narrateur dans *Le Cadavre indiscret*, dernier roman de Henry aux allures bukowskienne. Ce personnage désabusé, engagé sur une affaire par les assassins en personne, est le parfait analogon dans ce cas : n'est-ce pas parce que l'œuvre d'art est ce miracle, selon Zweig, qu'elle nous passionne, nous entraîne en elle à la recherche de son sens et, parce qu'elle semble nous crier une vérité, nous pousse à essayer de percer son secret ?

C'est donc fascinés par l'art, engagé par lui, que nous questionnerons son mode d'expression – et à plus forte raison dans sa forme *littéraire* – depuis Michel Henry qui, comme en témoignent de nombreux textes de sa main, était un véritable amoureux de ces miracles humains. Nous savons que ses murs étaient recouverts de tableaux sacrés, de sculptures orientales, véritables espaces muséaux tout comme, en un sens, ces ouvrages sont des anthologies des textes de poètes et romanciers l'ayant marqué, exposés entre ses théories et les enluminant presque. L'œuvre d'art semble porter en elle cette obligation d'être vue ; plus encore d'être ressentie. Cette nécessité elle la porte tout au long de son existence, sa réalisation même semble être un impératif. Nous verrons ce qu'est cette *nécessité* mais Zweig encore écrivait : « L'artiste est – première forme, première impression – le médium hypnotisé d'une volonté supérieure. Il n'a rien d'autre à faire par lui-même que de restituer fidèlement ce que cette volonté supérieure exige de lui, de placer à l'extérieur une vision intérieure⁹ ». Ce passage de l'intérieur vers l'extérieur est un mouvement on ne peut plus phénoménologique, il fonde à notre sens, tout l'intérêt d'un travail sur l'esthétique dans la discipline qui nous concerne.

L'un des deux termes du concept que nous souhaitons ériger comme prisme pour analyser la vision artistique de Michel Henry est *Expression*. Si nous en reparlerons par après, contentons-nous dans ce premier temps de dire qu'il est la définition même de ce mouvement phénoménologique de l'intérieur vers l'extérieur, ou de l'invisible vers le visible. Le premier chapitre de notre recherche tendra à légitimer – pour l'heure pris en lui-même – ce principe

⁹ *Idem*, p.27

d'*Expression*. Or, l'intérieur étant le royaume de l'affectivité, il nous faudra savoir ce qui de lui transparaît au dehors comme marque du *Soi*, et donc ce qui provoque cette évasion. Les affects originaires, à savoir la souffrance et la jouissance, seront développés comme l'essence de la vie. Ainsi saurons-nous mieux ce qui *transparaît*, donc ce qui nous transcende pour se faire voir dans le dehors. Dans la suite, l'usage de ce premier terme d'*Expression* sera lié à *artistique*. À ce moment nous entendrons encore l'art au sens très large puisque : « En réalité, pour l'artiste, la production n'est possible que dans un état où l'on est *hors de soi*, d'une extase – un mot grec que l'on traduit tout simplement par 'être à l'extérieur de soi-même'.¹⁰ » L'art étant une forme d'*Expression pure*, se joignant au cosmos et au religieux – qui implique la transsubjectivité – il se doit, par son essence, d'être une forme d'expressivité. Mais dans la troisième partie, découvrant et tentant de démontrer que le littéraire est à l'origine de l'art et est, de ce fait, aussi à celle de l'*Expression*, nous resserrerons notre propos autour d'une *Expression littéraire* telle qu'évoquée dans l'extrait précité de Henry.

Ce chemin, tortueux par endroit, dégagé à d'autres, en tout cas toujours balisé par ce maître, nous conduira à interroger brièvement, dans l'étau de notre phénoménologie criminologique henryenne, la question du langage. La littérature étant, pour Merleau-Ponty, mais aussi pour Sartre – en tout cas la littérature poétique dans son cas –, Maldiney ou Dufrenne le plus haut degré de complexité langagier et, telle est notre intuition, pour Michel Henry aussi. La littérature aurait pour pouvoir de dire autrement le *même* de la philosophie, la dire là où elle ne le peut. C'est une idée que nous pressentons assez tôt chez Henry ; en effet, dans l'*Essence de la manifestation* (1963) déjà, philosophie et littérature sont distinguées l'une de l'autre par le pouvoir de leur dire de l'affectivité, notion la plus essentielle dans l'œuvre du phénoménologue :

Mais quand elle n'est pas référée à cette possibilité la plus intérieure de tout ce qui est, l'affectivité de la forme, elle-même saisie désormais comme la simple forme des objets, comme transcendance, devient incompréhensible, ne peut plus être que constatée comme un fait énigmatique et la philosophie, dans cette situation absurde où elle décrit complaisamment ce dont l'essence lui échappe, n'est plus rien d'autre en effet que de la littérature.¹¹

La littérature, puisque son outillage est le mot, se peut comparer à la philosophie. Et ce qui nous est dit ici est qu'elle advient lorsqu'est dite l'essence de l'affectivité qui échappe à la

¹⁰ *Idem*, p.17

¹¹ HENRY, M., *L'essence de la manifestation*, Paris, PUF, coll. « Épiméthée », 3^e édition, 2003, §57, p.641, nous soulignons

philosophie et au dire de cette dernière. Alors cette question devra constituer la trame invisible de notre recherche, entre Henry et Zweig, et tous les auteurs dont les livres remplis de vie remplissent à la fois d'une part les diverses étapes du *simple phénomène de production* et d'autre par ce *miracle* qui nous pousse à creuser en eux comme en nous : le *littéraire* est-il le *même* de la philosophie parce que lui aussi se dit en mot et tend vers l'affect, ou bien en compose-t-il un *autre* car il aurait vocation à réussir là où elle échoue ?

Ce parcours, jalonné à chaque instant par Michel Henry lui-même, nous fera à terme repenser ce qu'est l'*esthétique henryenne* sous le prisme de ce concept que nous aurons tâché de lui appliquer qu'est l'*Expression littéraire*. Ayant pensé ce travail comme la véritable évaluation d'un thème de la pensée dans l'œuvre d'un philosophe consacré, nous nous restreindrons essentiellement à ses textes. A ce titre, les sources secondaires ne seront convoquées que pour renforcer notre propre interprétation ou pour éviter les redites, par honnêteté intellectuelle. D'autres philosophes éminents de la même tradition que celle que nous empruntons apparaîtront ici et là, principalement Heidegger, Sartre et Merleau-Ponty, mais aussi Nietzsche, Husserl, Descartes et Maldiney. Nous userons de ces sauts dans d'autres subjectivités philosophiques soit pour étayer le contexte de tel ou tel concept, soit pour montrer, de manière non-exhaustive, ce qui aura été dit sur l'un ou l'autre sujet, nous permettant toujours de mieux démontrer la radicalité propre à Michel Henry. Mais la littérature primaire étant d'une richesse telle, c'est sur elle essentiellement que nous construirons notre théorie, ou mènerons notre enquête.

Partie I – Réflexions autour d'un possible concept d'*Expression* chez Michel Henry : Comment l'exprimer et quel est son exprimé ?

I.1. L'Affectivité comme fondement de la subjectivité

Michel Henry, et ce de façon terrible, écrit que : « La philosophie de la subjectivité est à faire – et la phénoménologie à recommencer.¹² » Ce constat nous aurons le loisir d'en étayer les conséquences appliquées dans son œuvre. Pour l'heure, nous tâcherons plutôt de commencer par en faire la généalogie. *Recommencer* la phénoménologie, c'est ce qu'Henry a fait dans la première partie d'*Incarnation*¹³, en la *renversant* plus exactement. Cela impliquait une confrontation directe et totale au père de la phénoménologie, Husserl. Si Michel Henry, tout au

¹² HENRY, M., *Philosophie et subjectivité dans Phénoménologie de la vie, tome II : de la subjectivité*, Paris, PUF, coll. « Épiméthée », 2003, p. 55

¹³ HENRY, M., *Incarnation*, I, « le renversement de la phénoménologie »

long de son œuvre, convoque ce dernier c'est le plus souvent pour le contrer, le rectifier, ou carrément l'inculper. Cette démarche trouve son sommet et son accomplissement dans ce qui est ainsi formulé : « L'intentionnalité qui révèle toute chose, comment se révèle-t-elle à elle-même ? [...] Connaître, n'est-ce autre chose que voir ? Et si la connaissance consiste dans une telle vision, que dirions-nous de la vision elle-même ? *Qui a jamais vu sa propre vision ?*¹⁴ » L'intentionnalité husserlienne comme source de connaissance est réfutée et se voit maintenant incapable de placer la perception comme fondement de la connaissance. Plus encore, l'apparaître du monde « éclaire tout ce qu'il éclaire sans faire acception des choses ou des personnes, dans une neutralité terrifiante.¹⁵ » L'apparaître du monde se voit également démis de son pouvoir constituant car « le dévoilement dévoile, découvre « ouvre », mais ne crée pas (*macht nicht, öffnet*). L'étant, ce qui est, se donne dans son dévoilement même comme indépendant du pouvoir qui le dévoile, comme antérieur à lui.¹⁶ » La phénoménologie husserlienne dans son fondement inspiré de l'école de Marburg, prétendant « autant d'apparaître, autant d'être »¹⁷ s'est trompée lourdement. L'intentionnalité sans cesse prise dans un flux ek-statique aurait pour séquelle de tout bonnement balayer les impressions, ne pouvant les voir que par une forme de rétention qui leur ôte toute réalité et ancrage ontologique. Pourtant « Le contenu réel du monde sensible ne relève pas de sa structure phénoménologique – représentation chez l'un [Heidegger / Kant], intentionnalité chez l'autre [Husserl] –, mais de la seule impression.¹⁸ » Autrement dit, c'est en de pures impressions – vécues, invisibles, sensuelles – que se cache le réel, et non dans l'étalage noématique de projections intentionnelles. Or, pour le Husserl que condamne Henry, l'impression n'est qu'une « matière phénoménologique » que la « forme » de l'intuition traverse pour la saisir, l'identifier et l'individualiser comme objet. Ce processus provoque la tache noire de la phénoménologie traditionnelle : l'impression est poussée au dehors, toujours portée sur des objets du monde. L'impression, de ce fait, perd son essence originelle qui est de « se donner à sentir en elle-même, d'elle-même et par elle-même.¹⁹ » L'originalité de notre auteur est de rappeler le phénomène impressionnel *originaire*²⁰, qu'est la venue en soi de la Vie, donc précédant tout « hors de soi » dont « l'intentionnalité n'est qu'un nom » :

¹⁴ *Idem*, §3, pp.54-55

¹⁵ *Idem*, §4, p.60

¹⁶ *Idem*, §4, p.61

¹⁷ Pour expliciter cela, voir « Quatre principes de la phénoménologie » dans *Phénoménologie de la vie, tome I : de la phénoménologie*, Paris, PUF, coll. « Epiméthée », 2003, pp.77-104

¹⁸ HENRY, M., *Incarnation*, §6, p.69

¹⁹ *Idem*, §7, p.73

²⁰ Définition d'*originaire* donnée au §9, p.82

L'origine de l'impression, c'est son apparaître — un apparaître tel que tout ce qui se révèle en lui advient comme fragment ou moment toujours présent et toujours réel de la chair impressionnelle dont nous parlons. Ce n'est pas l'apparaître du monde dont le « hors de soi » exclut a priori la possibilité intérieure de toute impression concevable, mais l'apparaître de la Vie, qui est la Vie même en sa phénoménalisation Originale.²¹

L'affectif et l'impression, contrairement à la tradition allemande, ont le pouvoir ontologique de s'auto-révéler grâce et au travers de la Vie elle-même qui s'auto-génère en chaque *Soi* que l'impression, maintenant comprise dans un mouvement auto-réflexif sur un soi affecté, fait apparaître.

C'est sur cet Archi-fondement qu'est l'affectivité de la chair vivante impressionnelle que Michel Henry *recommence la phénoménologie* et, du même coup, nous permet d'envisager une *philosophie de la subjectivité* radicale. Si « la subjectivité est l'essence du sujet²² » c'est, il nous faut le dire dès maintenant, ce qui permet une duplicité de la phénoménalité ; dans la conceptualité henryenne le « monde ek-statique » s'oppose au monde de la Vie, le visible à l'invisible, l'extérieur à l'intérieur, l'irréel au réel, ...

Nous sommes alors en présence du retournement de la phénoménologie, grâce auquel se défont ses multiples apories. Ce retournement à une condition préalable, l'élargissement du concept de phénoménalité sur lequel repose toute l'entreprise phénoménologique. En opposant à l'apparaître ek-statique du monde, qui domine le développement de la pensée occidentale depuis la Grèce, un mode de manifestation plus originaire — l'auto-révélation immanente de la vie en son invisible pathos —, la phénoménologie de la vie propose à la recherche des tâches entièrement nouvelles.²³

L'une de ces tâches est de rendre cette révélation intelligible. Ceci se fait dans l'invisible de la chair justement éprouvée par l'Archi-intelligibilité en laquelle consiste la Vie.

Archi-intelligibilité veut dire qu'entre en jeu un mode de révélation différent de celui par lequel le monde devient visible ; et que, pour cette raison, ce qu'il révèle se compose de réalités invisibles dans ce monde, inaperçues de la pensée. Le Prologue les énumère : la Vie en laquelle consiste l'Archi-intelligibilité, le Verbe de Vie en lequel cette Archi-intelligibilité de la Vie s'accomplit, la chair enfin en laquelle le Verbe de Vie se fait identique à chacun des vivants que nous sommes, nous les hommes.²⁴

²¹ HENRY, M., *Incarnation*, §9, pp. 83-84

²² HENRY, M., *L'essence de la manifestation*, §11. p.102

²³ HENRY, M., *Incarnation*, §15, p.129

²⁴ *Idem*, intr., p.28

I.1.1 Éthique et Esthétique, lieu de singularisation

Nous commençons à apercevoir ce qui va intéresser la suite de cette recherche. La Vie qui dans un mouvement d'auto-génération s'apporte sans arrêt en chaque chair affectée premièrement par elle, leur offre en même temps leur ipséité propre, le fait d'être chacun un *Soi* singulier. L'ipséité, cette capacité auto-réflexive du sujet sur lui-même se donne selon une épreuve vécue sur le mode de la passivité. Ne choisissant pas d'*être* généré *en et par* la Vie, le sujet *est* quand même en vie. Il l'est de façon singulière puisqu'il se sent lui-même être lui-même mais il ne peut précisément être *que* cela qu'il est. Ce *se-sentir* fait du sentir même une *Transcendance*²⁵ affective et donc, pourrions-nous dire, renvoie le sujet à une expérience esthétique. Dans cette phénoménologie matérielle, l'esthétique s'avère être la révélation de la vie subjective qui se jauge en termes de valeurs, d'*auto-valorisation*, de la « beauté » à la « laideur » de l'épreuve d'auto-affection que la vie fait d'elle-même. Rolf Kühn radicalise cette idée dans un article laissant voir une *existence esthétique* chez Michel Henry dans laquelle : « l'esthétique n'est pas seulement la matière affective et sensible de la transcendantalité d'une Vie phénoménologique absolue. Elle est, plus profondément, une esthétique effectivement réalisable à tout moment en vivant la *béatitude* du sentiment qui est vie pure²⁶ ». Le terme de *béatitude* nous paraît mal choisi car s'il fait preuve, certes, d'une harmonie de la Vie en Soi, d'une forme de normalisation du don, c'est au prix de l'occultation totale du souffrir, et d'un amoindrissement du jouir – qui sont les deux tonalités de la Vie comme nous le verrons. La Vie pure n'est pas la tranquillité béate de l'âme. Car tout autant que les sentiments ne sont pas des objets au-devant de nous à l'égard desquels diverses attitudes seraient possibles, le vécu de ce sentiment de la Vie dans notre affectivité n'est pas un long fleuve tranquille et imperturbable. Ainsi Henry écrit au sujet de la souffrance, que nous analyserons plus en avant dans la suite :

²⁵ Le terme de *Transcendance* est problématique à saisir dans une phénoménologie de l'immanence. Toutefois, nous nous permettons de l'utiliser selon le sens qui lui est donné dans ce passage : « *Ce qu'il convient d'entendre dans le christianisme sous le terme de Transcendance se place alors sous notre regard. Non pas, à la manière de la phénoménologie contemporaine, la venue hors du monde ou de ce qui se montre en lui, le corrélat objectif vers lequel « se dépasse » l'intentionnalité. Pas davantage le Dieu de la tradition philosophique ou l'Architecte de l'univers. Pas même le Créateur qui aurait jeté hors de soi sa création et nous avec elle, pour autant que nous en ferions partie, nous laissant tout au plus le soin de déchiffrer la trace qu'il aurait bien voulu inscrire sur son œuvre. En un sens radical et le seul acceptable s'il s'agit en effet de l'absolu, Transcendance désigne l'immanence de la Vie en chaque vivant. Parce que cette immanence concerne l'autorévélation de chaque vivant en tant qu'elle s'accomplit dans l'auto-révélation de la vie absolue, elle trouve sa possibilité phénoménologique et ainsi son effectuation concrète dans l'Archi-passibilité en laquelle la Vie absolue se révèle originellement à soi. « Transcendance » n'est qu'un mot encore indéterminé pour cette essence.* » HENRY, M., *Incarnation*, §23, p.176 La *Transcendance* est donc ce qui transcende le monde non pas en le dépassant mais en lui échappant puisque c'est ce qui concerne la réalité de la *Vie*, ce qui appartient à l'invisible.

²⁶ KÜHN, R., « *Existence esthétique* » et *phénoménologie matérielle* dans JDEY, A., et KÜHN, R., (dir.) *Michel Henry et l'affect de l'art*, Boston, Brill, 2012, p.69

La souffrance ne sent rien d'autre qu'elle-même. « Sentir sa souffrance » est une expression impropre. Elle implique un rapport à la souffrance, une façon de la « vivre » qui pourrait s'accomplir de différentes manières, en lui prêtant une attention excessive, et ainsi dans une sorte d'hypersensibilisation à son égard, dans ce que Nietzsche appelle les « nerfs sensibles », ou encore dans l'indifférence, avec ce courage hautain que le stoïcisme propose à notre admiration. En tous ces cas, comme la condition de toutes les attitudes envers la souffrance dont la description emplit les traités de morale, une extériorité est requise, celle que présuppose le sentir comme le médium à travers lequel il atteint tout ce qu'il atteint, sent tout ce qu'il sent. Le médium d'une extériorité en laquelle, au même titre que toute impression, une souffrance privée de son souffrir ne souffre plus, réduite à un corrélat intentionnel inoffensif, à un objet-de-pensée.²⁷

Le sentiment n'est pas objet face auquel plusieurs posture sont possibles, pas plus qu'une béatitude, ce qui signifierait qu'à tout moment le sentiment s'accorderait à un vouloir du Soi qui reçoit la Vie passivement. La Vie que nous n'avons pas choisie ne peut être vécue béatement sans relâche et, si elle l'est par moment, cela ne saurait être pris comme une généralité. Mais cela n'empêche pas de penser une esthétique de la Vie pure ; ça oblige seulement à questionner le rapport que le sentiment entretient avec la subjectivité.

I.1.2. *L'auto-affectation de notre corporéité singulière*

Partant de cette proposition d'une existence esthétique, d'une forme d'Archi-esthétique de la Vie, il faut encore définir ce qui, de l'esthétique, rencontre l'affectif et crée ainsi de l'éthique. Dans un article, Rolf Kühn explique magnifiquement ce lien :

En réalité, la hauteur et la largeur, ainsi que l'intérieur d'un édifice, sont « mesurés » par la sensibilité corporelle en tant que telle. La fontaine baroque, qui s'élance avec ses colonnades « en visses » pour nous inspirer le mouvement ascendant de la vie, ou la façade accueillante d'une maison, ne sont rien de moins que des sentiments immédiats, car il s'agit bien de la manière dont notre corporéité s'affecte d'elle-même en levant le regard ou en avançant vers l'entrée d'une architecture – songeons ici, à titre d'exemples, aux portails des églises romanes et gothiques. Voilà, justement, comment se justifie l'impressionnalité originaire de la corporéité : le sentiment est toujours lié à un effort.²⁸

Cet effort est justement ce qui, dans notre corporéité, porte la marque de la subjectivité. C'est ce qu'Henry appelle notre *je-peux*, c'est-à-dire ce qu'il est donné à l'affectivité de notre corps particulier de pouvoir rencontrer. Le terme « donné » est primordial, car ce *je-peux*, cette

²⁷ HENRY, M., *Incarnation*, §9, pp.85-86

²⁸ KÜHN, R., « *Existence esthétique* » et *phénoménologie matérielle* dans JDEY, A., et KÜHN, R., (dir.) *Michel Henry et l'affect de l'art*, p.71

somme de nos pouvoirs, est aussi bien confronté à un *je-ne-peux*, à une incapacité première de se dépasser et s'amener lui-même en Soi. Son impuissance radicale, tout comme la nôtre puisque ce *je-peux* est aussi le lieu de notre subjectivité, est de ne pouvoir *s'apporter soi-même en soi*.²⁹ Nos pouvoirs dépendent d'un Archi-pouvoir qu'est le don de la Vie en chaque Soi. En langage philosophique, ces pouvoirs seraient, à proprement parler, la possibilité de notre Voir :

Voir au sens de la phénoménologie, comme synonyme de saisir – *sehen und fassen* –, se réfère à cette éclaircie transcendantale qui n'est ni la lumière du soleil ni celle de l'électricité et dans laquelle pourtant, indépendamment de tout éclairage naturel ou artificiel, les choses nous apparaissent déjà. Dans le noir de ma chambre, je « vois » pourtant ce noir, je touche ma table de chevet, j'entends le silence *qui m'entoure*.³⁰

Il est souvent utilisé, pour qualifier nos sens, l'expression à connotation phénoménologique de « sens du lointain ». C'est là une idée de projection, donc d'intentionnalité. Si Michel Henry l'utilise aussi, c'est plutôt sous une forme d'impressionnalité. De telle façon que l'on puisse dire que tout ce qui se trouve dans le « rayon » de notre voir phénoménologique puisse être saisi par le Soi. Il n'y aurait aucune logique à dire que « la table de chevet *est* touchée, ou *se fait* toucher par moi », pas plus qu'à dire que « le silence *est* entendu, ou *se fait* entendre par moi ». Mais alors, peut-on dire que l'on se fasse réellement affecter – sous-entendu traverser par quelque chose qui nous transcende ?

En effet, si l'on pense le rapport à l'objet, que ce soit de manière intentionnelle ou impressionnelle, il est difficile de concevoir une quelconque affectivité possible. C'est là qu'intervient la *corporéité singulière* comme lieu d'affectation rayonnant. Si *notre corporéité s'affecte d'elle-même*, le « de » signifie bien *depuis* elle-même autant que *à partir* d'elle-même. C'est en cela que le corps subjective ; la Vie qui s'amène en lui le fait être et l'étend jusqu'au rayon de son Voir, qu'est la limite de son *je-peux*. Ne pouvant voir l'abside d'une église, voilé à notre vue par le chœur au-devant tant que nous restons dans l'espace du narthex, nous ne pouvons pas en être affecté. Certes nous pouvons grâce au *je-peux* nous déplacer jusque-là et alors les choses changent. Mais si elles changent ce n'est pas en s'additionnant : de l'abside nous ne verrions plus le narthex. Il y a alors bien une incapacité première à être affecté par une chose au-delà de son Voir, au-delà donc de la sensibilité de notre *corporéité singulière*, qui émane elle-même du corps propre. Cette sensibilité tient à la Vie en Soi. C'est le pouvoir et le don de l'immanence de la Vie que de permettre la transcendance. En cela il est aussi question

²⁹ HENRY, M., *Incarnation*, §34, p.248

³⁰ *Idem*, §20, p.162

d'esthétique ; bien que nous ne puissions choisir de n'être pas transcendé, ni même la façon dont ces transcendances nous affectent, il nous est toutefois possible de favoriser une chose plutôt qu'une autre. Ayant vu l'abside mais s'étant vu plus ému – de la lumière dans les vitraux ou de la résonance des pas par exemple – depuis le narthex, il ne tient qu'au Soi d'y retourner. C'est une façon, par l'action, de privilégier le « beau » au « laid » qui sont, une fois encore, purement subjectifs. L'existence esthétique est bel et bien éthique également ; il s'agit d'être affecté malgré soi – et d'être un Soi malgré soi – sans choisir par quoi ni comment, et de pouvoir amplifier ou amoindrir, dans un « rayonnement » donné de notre Voir et du *je-peux* originel, l'effet de l'affect.

L'ipséité singulière d'un Soi donne à la composition de la phénoménalité une base purement subjective dont l'étude s'avèrerait problématique pour toute discipline voulant s'élever au statut de science objective. C'était pourtant là l'ambition de Husserl, qu'Henry pointe très bien :

Et voici que Husserl nous déclare que la singularité de cette vie, de la *cogitatio* et de son existence réelle, n'ont aucune importance. Car enfin la phénoménologie n'est pas un roman voulant nous raconter l'histoire de Pierre ou d'Yvette. Que le premier ait faim, que la seconde s'angoisse en apprenant qu'elle a une grave maladie, ne présente aucun intérêt pour le phénoménologue. La phénoménologie est une science. Ce ne sont pas des faits singuliers, fussent-ils subjectifs et « réduits », qui peuvent avoir une signification à ses yeux. Sur des singularités de ce genre, sur ce qu'éprouve Pierre ou Yvette, on ne peut fonder que des propositions singulières. Or la science n'a pas affaire à des jugements singuliers, mais seulement à des propositions universelles seules capables d'exprimer des lois, des vérités universelles et comme telles « scientifiques ». [...]

La disqualification des jugements singuliers par une science dont la validité objective implique l'universalité ne saurait dissimuler une question philosophiquement incontournable, celle de la possibilité de tels jugements. Que la faim de Pierre ou l'angoisse d'Yvette ne signifie pas grand-chose pour la science [...] ne dispense pas de demander comment il se fait que les modalités de sa propre vie se révèlent chaque fois à celui qui les éprouve, pourquoi et comment elles sont précisément les siennes, dans leur présence originaire parfois écrasante, dans leur existence réelle et en effet singulière.³¹

La manière dont Michel Henry conçoit la phénoménologie est donc dans l'acception totale de la subjectivité. C'est très puissant car c'est reconnaître absolument que les vérités subjectives, qui par définition n'appartiennent qu'à soi, sont des vérités tout de même. Plus encore, ces vérités, appelons les affects, sentiments ou ressentis, ont le mérite immense de révéler sa vie singulière à l'être qui les vit. Il est trop tôt pour parler de *cogito*, nous y arriverons peu après,

³¹ *Idem*, §12, pp.107-108

pour l'instant nous souhaitons pleinement insister sur le fondement tellement subjectif de l'affect et son usage possible en phénoménologie. Admettons qu'il est difficile de distinguer la frontière exacte entre la pensée husserlienne et celle henryenne dans l'extrait cité. Nous concernant plus encore : il est compliqué de savoir si le deuxième paragraphe que nous présentons annule tous les dires du précédent, auquel cas la phénoménologie *pourrait être* un roman voulant nous raconter l'histoire de Pierre ou d'Yvette, ou si cette partie reste condamnée par la science phénoménologique d'Henry. Pour le dire plus clairement, nous nous demandons si la faim de Pierre et l'angoisse d'Yvette racontées se diviseraient réellement en deux langages possibles : celui phénoménologique témoignant d'une *cogitatio*, et celui romanesque narrant une affectivité subjective – ou un *pathos* pour faire écho au titre de l'article déjà cité dans lequel le philosophe affirmait qu'un choix était nécessaire.

Que tout cela serve de matériau à une forme d'*Expression*, ou en soi la résultante, il nous faut encore le prouver. Pour ce faire, nous allons tester l'hypothèse – donc le *quoi* – et tenter de définir le rôle – le *pourquoi* – de l'*Expression* dans cette existence esthétique. Elle apparaîtrait dès lors comme une mise hors de soi de l'affectibilité singulière, de la sensibilité de la corporéité, une visibilisation de la tonalité de l'auto-valorisation de la vie en *Soi*. En ce sens, l'*Expressionnalité* comme obéissante à l'impulsion de la vie marquerait l'explosion de l'implosion de « l'Affect sous son propre poids³² ». Cela en s'inscrivant avant tout comme corporisation d'une tonalité particulière de l'épreuve d'auto-génération de la Vie. Mais avant de parler d'*Expression* et de langage romanesque il nous faut nous demander ce que sont les conditions de cette implosion, ce qui revient à savoir comment l'affect peut peser autant sur le sujet.

I.2. La passivité et la souffrance dans l'ipsité

Chez Henry, le *je-peux* du sujet est partout démontré. Or ; « Être soi-même ce qu'on reçoit et comme tel essentiellement passif à l'égard de soi, telle est cependant l'essence de la vie³³ ». Si l'être reçoit la vie constamment dans un mouvement d'auto-donation perpétuel, il ne peut pourtant être que lui-même, et la Vie qui s'apporte en lui – et le compose tout entier – n'est qu'une génération immanente et nécessaire une fois qu'elle se donne. La Vie est *parce qu'elle* se donne. Et puisque l'être est cela même qu'il reçoit c'est à l'égard de lui-même que le sujet

³² KÜHN, R., « Existence esthétique » et phénoménologie matérielle dans JDEY, A., et KÜHN, R., (dir.) *Michel Henry et l'affect de l'art*, p.65

³³ HENRY, M., *L'essence de la manifestation*, §37, p.367

exerce sa plus grande forme de passivité, qui d'ailleurs compose *la structure interne de l'immanence*³⁴ même. Toutefois, cette caractérisation de notre passivité comme essence de la vie interroge si on la rapproche d'un autre moment où le phénoménologue nous annonce ce qu'elle est : « essence de la vie, essence du *souffrir* et du *jouir*, susceptible de s'inverser.³⁵ » Cette citation, extraite d'un article particulièrement éclairant au sujet de la littérature sur lequel nous aurons l'occasion de revenir, nous apprend ici que c'est d'abord l'Affect de souffrance – et de jouissance mais dans une dialectique de jouissance de la souffrance – qui compose l'essence de la vie. Donc la souffrance comme affect originaire se révèle être au fondement du sujet. Le sujet souffre précisément de « cette façon d'être acculé à soi, ajusté point par point à tout ce qu'on est, c'est l'épreuve éternelle et irrémédiable, inlassable et sereine que la Vie fait de soi à tout instant, c'est la *blessure* qu'elle creuse en nous, *qui est notre subjectivité même* et ce qui fait de nous des vivants.³⁶ » Aussi, la subjectivité qui devait être principielle pour la nouvelle philosophie à faire s'avère être une blessure d'un sujet acculé à lui-même par la vie qui est la sienne. Et l'ipséité, qui fait du sujet blessé un sujet se sachant blessé, n'a d'autre effet que de rendre compte de la passibilité première de notre chair. « Une chair à vrai dire qui n'est rien d'autre que cela : *la passibilité d'une vie finie puisant sa possibilité dans l'Archi-passibilité de la vie infinie.*³⁷ »

I.2.1. Le cogito souffrant

Alors la passivité radicale henryenne devient souffrance, mais souffrance d'être soi. Pour exprimer cela, Henry base sa théorie sur les apports kierkegaardiens à la métaphysique. Bien que dire l'influence du philosophe danois sur le phénoménologue mériterait un travail entier³⁸, cela ne trouvera pas sa place ici. Nous le soulignons tout de même et offrons la suivante citation comme aperçu de cette filiation intellectuelle entre les deux penseurs :

Le moi dit Kierkegaard, est le rapport à soi... posé par un autre [KIERKEGAARD, Traité du Désespoir, trad. K. FERLOV et J. GATEAU, Gallimard, Paris, 1949, pp.61-62], il est la relation à soi en tant qu'il n'a pas posé lui-même cette relation, qu'il ne s'est pas posé lui-même, il est l'auto-

³⁴ *cfr.* §37 du même nom dans *L'essence de la manifestation*

³⁵ HENRY, M., *Narrer le pathos* dans *Phénoménologie de la vie, tome III : de l'art et du politique*, p.316, nous soulignons

³⁶ HENRY, M., « Quatre principes de la phénoménologie » dans *Phénoménologie de la vie, tome I : de la phénoménologie*, p.102, nous soulignons

³⁷ HENRY, M., *Incarnation*, §33, p.243

³⁸ L'un des professeurs marquant dans le parcours de Michel Henry est Jean Wahl, à qui il doit certainement ses affinités avec Kierkegaard

affection comme trouvant son essence dans la passivité ontologique originelle de l'être à l'égard de soi, passivité qui est précisément l'ipséité comme telle. Dans la passivité ontologique originelle de l'être à l'égard de soi, dans son souffrir, réside sa souffrance. Dans l'impossibilité de surmonter cette passivité, dans l'impossibilité pour le moi de rompre le lien qui l'attache à lui-même, la relation à soi, d'échapper à sa souffrance, réside son désespoir. C'est de cette façon que le désespoir se rapporte au moi, ontologiquement d'abord, en tant qu'il prend naissance en lui, dans la souffrance de son souffrir, dans la structure interne de l'ipséité comme telle, c'est-à-dire aussi bien de l'immanence, comme un mode de réalisation de cette structure et comme son actualisation phénoménologique. Il est impossible de désespérer, dit Kierkegaard, sans avoir conscience d'avoir un moi [Idem, p.139].³⁹

Le rapport proposé entre l'Ipséité et la souffrance approfondit encore ce que nous disions. L'ipséité n'est pas seulement alors le retour réflexif sur notre affectivité, mais un retour affectif sur l'affectivité ; notre ipséité est une souffrance et en cela un affect originaire. Aussi pourrions-nous renverser proprement et donner une dimension pathétique et ontologique plus intense au cogito cartésien grâce au *s'éprouver soi-même*. Il deviendrait *pateo quod ipse sum, ergo sum* (*Je souffre du fait d'être moi, donc je suis*).

Cette idée à première vue hérétique de notre proposition d'une reformulation du cogito peut s'appuyer du texte de Henry qui repose lui-même sur une lecture attentive de Descartes⁴⁰. Michel Henry rappelle d'abord, contre les mésinterprétations qui en sont faites, que ce n'est pas « je pense » égal « je suis » mais bien « je pense » qui entraîne que je sois et cette préséance est pour lui essentielle puisqu'il dit qu'elle est celle de l'apparaître sur l'être. C'est avant tout un auto-apparaître de *Soi* qui nous met en relation à soi, cet auto-apparaître qui nous permet de dire « je suis ». *Cogito* s'entend alors comme l'apparaître dont la matière phénoménologique serait la Phénoménalité pure, c'est-à-dire l'apparaître lui-même. Et, pour répondre à la question importante pour Henry, celle de « savoir comment apparaît cet apparaître⁴¹ », ce dernier défend un *acosmisme radical* chez Descartes. Pour preuve, sa théorie du rêve où le *voir* peut-être trompeur – le *voir* étant le sens de prédilection de la phénoménologie traditionnelle dite de la perception, cette idée entraîne donc des conséquences vertigineuses sur l'ensemble de la tradition. Cette destitution de la visibilité du monde jugée nulle fait qu'Henry suppose à Descartes une prémonition de la duplicité de l'apparaître entre un monde visible et un invisible. En effet, un autre apparaître, plus originaire existe et ne peut tromper, il montre les passions à l'âme depuis une structure phénoménologique qui exclut le « hors de soi ». Son essence serait

³⁹ HENRY, M., *L'essence de la manifestation*, §70, p.852

⁴⁰ Cfr. HENRY, M., *Incarnation*, §11, *La question de l'apparaître originel et le cogito de Descartes. Trois interrogations fondamentales impliquées par lui*. pp.93-103

⁴¹ HENRY, M., *Incarnation*, §11, p.94

donc un s'éprouver soi-même ou toute passion ou impression est possible grâce à une affectivité transcendante qui est le pathos « en lequel toute vie, et toute modalité de la vie, vient en soi, s'étreint elle-même en ce *Soi* vivant.⁴² » Cette vie en soi est ce que Descartes appelle *cogitatio*, chose exclue du voir et de l'intellectualité de la pensée. D'ailleurs, c'est en s'appuyant sur ce concept du Seigneur du Perron que Henry peut affirmer une dissociation préalable et essentielle entre apparaître du monde et apparaître de la Vie :

C'est seulement parce que, dans la *cogitatio* du voir, l'auto-révélation originelle de la Vie se substitue à la vision intentionnelle dans le hors de soi du monde que le déchaînement effréné du nihilisme fait subitement place à un absolu de vérité. Cette substitution présuppose à son tour la dualité de l'apparaître.⁴³

Ainsi, dès Descartes, nous pouvons lire un passage de la fondation de la vérité du voir ekstatique à l'auto-révélation immanente de la Vie comme affection. Toutefois, que celui-ci n'ait pas explicitement défini la *cogitatio* comme un pathos tiendrait à son idée de *res extensa* l'empêchant de faire valoir l'ensemble du réel dans un monde plutôt qu'un autre.

Continuant son étude du cogito, Henry trouve une réponse plus satisfaisante encore chez Irénée de Lyon car « la définition de la réalité de la chair non plus par la matière du monde, mais par la *souffrance* et ainsi par la matière phénoménologique de la vie est le thème explicite de la problématique fondamentale d'Irénée.⁴⁴ » C'est parce que certains Pères de l'Eglise, dont Irénée, portent une attention toute particulière aux concepts de chair et de Vie que Henry chérit tant, qu'il lui est permis d'écrire ceci :

Que la Vie soit présente en toute chair comme ce qui révèle celle-ci à elle-même, faisant d'elle une chair et lui donnant la Vie, c'est ce qu'atteste, en toute chair, la Vie dans l'auto-attestation radicale de son auto-révélation absolue. Tel est le contenu de l'extraordinaire cogito de la chair, propre au christianisme, qu'Irénée formule en une proposition trop dense : « Que la chair soit capable de recevoir la Vie, *cela se prouve par cette Vie dont elle 'la chair' vit déjà présentement* ». ⁴⁵

Ce cogito occulterait lui aussi la nécessaire dimension affective dont il doit relever si l'importance n'était pas à ce point placée sur la chair. Cette dernière le permet car « la réalité de la chair est établie à partir de celle de la souffrance.⁴⁶ » Nous sommes maintenant obligés de

⁴² *Idem*, p.97

⁴³ *Idem*, p.101

⁴⁴ HENRY, M., *Incarnation*, §25, p.189, nous soulignons.

⁴⁵ *Idem*, p.195

⁴⁶ HENRY, M., *Incarnation*, §24, p.187

le reconnaître : c'est la souffrance qui est pure épreuve du vivre et pathos et ipséité s'y rencontrent comme effectuation phénoménologique originaire.

Cette originalité de la souffrance valide notre formulation du *cogito* qui aurait sans doute pour Henry comme seul défaut de ne pas user du vocabulaire du christianisme. De plus, notre *pateo quod ipse sum, ergo sum* n'est pas sans rappeler la formule qu'Henri Maldiney semble s'être aussi érigée en *cogito*, très tôt, dès son texte *La dernière porte* : *πάθει μάθος*, la souffrance (l'épreuve) enseigne⁴⁷. Cette formule, tirée d'Eschyle dans son *Agamemnon* au vers 177 sert à Henri Maldiney de base à son concept de *pathique*. C'est une notion centrale de la philosophie maldinéenne qui désigne une dimension pré-réflexive, affective et originaire où l'être est touché, comme frappé, avant toute intellectualisation ou représentation possible. On subit le pathique ou on l'éprouve, on ne le pense pas. Mais plus particulièrement, et c'est ici qu'il s'oppose à Henry, le pathique est un mode d'ouverture à l'événement ! Ouverture comme moyen de transformabilité du sujet affecté avant de comprendre. Donc, là où Henri Maldiney pense une affectivité *pré-réflexive*, Michel Henry en pense une *auto-réflexive* ; là où le premier pense l'ébranlement de l'être par un événement du monde visible, l'autre le fonde en l'être lui-même par l'intarissable venue en soi de la Vie. Pourtant, chose intéressante, si l'événement peut être folie ou traumatisme, il peut aussi être expérience artistique. L'œuvre d'art comme événement imprévisible existentiel qui vient ébranler le sujet et le mettre en crise, venant le toucher avant d'être signifiante, l'affecter avant d'être représentative. En bref, l'œuvre d'art comme épreuve, donc comme enseignement. Chez Michel Henry il nous est encore difficile de justifier ce rapport à l'œuvre d'art tant elle semble, à priori, appartenir à un monde du visible, de l'extérieur, et lui défendre un monde de l'invisible immanence de la Vie. C'est bien en passant par une définition plus approfondie de la souffrance dans la philosophie de Henry que nous pourrions nous approcher d'une vision fidèle. Car si la souffrance constitue bien l'essence du vrai *cogito* d'une phénoménologie de l'affectivité – qu'elle soit événementielle ou immanentiste – c'est que c'est d'elle que se constitue notre structure identitaire et, à fortiori, tout ce qui en jaillira. Réside alors là la véritable distinction entre Maldiney et Henry ; l'expérience artistique *transforme* la vie du premier car son objet lui paraît être un *autre*. Chez Henry, la même expérience *intensifie* la vie du sujet parce que l'objet de l'art lui est un *même*. Il y a chez Maldiney une validation d'une forme d'externalité, comme chez Descartes de la *res*

⁴⁷ MALDINEY, H., *In media vita* - Suivi de *La dernière porte*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2012, p.11. Nous donnons deux traductions car dans des usages ultérieurs il traduira plutôt en « l'épreuve enseigne » (voir notamment *Regard, parole, espace*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2012, p. 111) mais tout bon lecteur d'Henry sait maintenant que souffrance et épreuve ne sont que les deux faces d'une même pièce...

extensa, qui n'est pas présente chez Henry. L'intentionnalité à tout le loisir, dans cette première composition, de transformer le sujet percevant simultanément qu'elle l'envahit en quelque sorte. Chez Henry l'action est toute autre ; le sujet affecté s'envahit lui-même, ou plutôt est envahi par lui-même dans une condition de passibilité première qui fait que cela par quoi il est envahi est la vie.

I.2.2. La souffrance comme telos

La souffrance en tant qu'affect originaire se comprend donc mieux. Souffrir d'être soi, c'est souffrir de ne pouvoir être que soi et finalement devenir cette souffrance. La Vie elle-même est définie par Henry comme « une sorte d'omniprésence à soi-même, qui, tout en changeant, ne se sépare jamais de soi⁴⁸ » et puis : « elle est précisément une sorte de *se souffrir soi-même* et de *jouir de soi* originel, parce que la Vie s'éprouve elle-même dans sa subjectivité pure, dans son auto-affection, dans le fait qu'elle est un pur *souffrir-jouir* de soi.⁴⁹ » Ces deux tonalités fondamentales, le souffrir et le jouir, sont aussi la première source de connaissance d'une phénoménologie de l'affectivité. Autrement dit, connaître une chose est possible parce qu'affectivement cette chose est déjà présente dans la structure constitutive de l'être affecté ; je sais que cette chose me fait souffrir, ou me fait jouir, d'ailleurs je sais donc que je souffre ou que je jouis, ce qui implique que c'est moi qui suis cela qui ressens cela. La grandeur du propos et l'argument sur lequel nous souhaitons particulièrement insister, c'est l'élévation de l'affect originaire du souffrir, et sa réversibilité possible en un jouir, en la source de savoir possible de l'Homme. Nous connaissons par nos affects que nous subissons. Et nos affects originaires sont à l'origine de toute la matière phénoménale de notre existence puisque, en effet, dit-il encore : « Toutes les tonalités possibles, toutes les déterminations affectives en général sont des déterminations des tonalités ontologiques fondamentales, des modes de la souffrance et de la joie.⁵⁰ » Ces deux tonalités premières, nous pourrions même dire *primaires*, sont le lieu du s'éprouver soi-même de l'être et de sa révélation effective – donc la Vie. C'est aussi à une immanence radicale que nous faisons face, précisément parce que la souffrance étant consubstantielle à la Vie elle-même se donne continuellement en soi au même titre qu'elle. Mais la question de la connaissance par l'affect reste à prouver.

⁴⁸ HENRY, M., *Pour une phénoménologie de la Vie, entretien avec Olivier Salazar-Ferrer*, Clichy, Editions de Corlevour, 2010, p.33

⁴⁹ *Idem*, p.41

⁵⁰ HENRY, M., *L'essence de la manifestation*, §70, p.834

Un rapide détour par l'histoire de la métaphysique est nécessaire pour saisir l'originalité henryenne. Le principe classique ayant fait loi veut que toute connaissance exige une manifestation de l'objet de cette connaissance. Passant sur les querelles d'interprétations de Descartes ou de Kant, la résolution⁵¹ temporaire posée par Sartre – mais que Henry viendra dépasser – était que :

Toute conscience réfléchissante est, en effet, en elle-même irréfléchie et il faut un acte nouveau et du troisième degré pour la poser. Il n'y a d'ailleurs pas ici de renvoi à l'infini puisqu'une conscience n'a nullement besoin d'une conscience réfléchissante pour être consciente d'elle-même. Simplement elle ne se pose pas à elle-même comme son objet. [...] toute conscience irréfléchie, étant conscience non-thétique d'elle-même, laisse un souvenir non-thétique que l'on peut consulter.⁵²

C'est un savoir rétroactif de soi qui nous fait ériger une conscience de soi constante et irréfléchie en parallèle d'une connaissance de soi introspective et une connaissance des choses fondée sur leur manifestation comme altérité de notre conscience. Henry voit en chacune des propositions, y compris celle de Sartre, le nécessaire déploiement d'un voir perceptif, donc d'une connaissance objectivée problématique pour toute forme possible de connaissance de soi. Cette connaissance nécessairement basée sur le voir et l'intuition suppose une mise à distance de la chose, donc une distinction du connaissant et du connu. Une connaissance de Soi est donc, en même temps, une aliénation car « *L'aliénation est insurmontable. L'être n'existe et ne se manifeste qu'en tant qu'être aliéné.*⁵³ »

Cela resterait vrai si Henry n'offrait pas une forme de phénoménalité nouvelle. Ce qu'il appelle la duplicité de l'apparaître, le dédoublement de la manifestation. Cet *autre* du voir, c'est l'affectivité qui ne consiste plus en un connaître mais en un ressentir, un se saisir soi-même. C'est le *s'éprouver soi-même* en souffrance ou en jouissance. Nous n'avons donc pas à

⁵¹ Résolution au problème de la conscience réfléchissante restant irréfléchie en tant que telle. Autrement dit, la pensée pensante ne peut se penser sans s'objectifier en une pensée pensable. Pour Gassendi toute réflexion est médiate, qui s'oppose à Descartes pour qui elles sont immédiates. La réalité est que Gassendi opère une différence numérique entre le réfléchissant et le réfléchi entraînant une objectification du sujet, là où Descartes a une conception introspective de la réflexion ; on regarde en soi comme si s'y trouvaient des objets-pensées. Le débat se centre en cette critique que Gassendi assène à Descartes : « *Et pourquoi pensez-vous que l'œil qui ne se voit pas en soi, se voit néanmoins dans un miroir ? C'est sans doute parce qu'entre l'œil et le miroir il y a un espace, et que l'œil agit de telle sorte contre le miroir, envoyant vers lui son image, que le miroir après agit contre l'œil, en renvoyant contre lui sa propre espèce. Donnez-moi donc un miroir contre lequel vous agissiez en même façon, et je vous assure que, celui-ci réfléchissant contre vous votre propre espèce, vous pourrez alors vous voir et vous connaître vous-même, non pas à la vérité par une connaissance directe, mais du moins par une connaissance réfléchie; autrement je ne compte pas que vous puissiez avoir aucune notion ou idée de vous-même.* [Œuvres de Descartes, édition ADAM et TANNERY, Léopold Cerf, Paris. VII, p. 292.] » repris dans HENRY, M., *L'essence de la manifestation*, §9, p.73

⁵² SARTRE, J.-P., *La transcendance de l'ego*, Paris, Vrin, 1966, pp.29-30. Nous devons à Charles-André Mangeney la révélation de cet extrait et le lien qu'il a avec le raisonnement que nous faisons.

⁵³ HENRY, M., *L'essence de la manifestation*, §10, p.87

proprement parler à faire à une forme de connaissance telle qu'elle s'exerçait dans l'extériorité du monde, mais à une conscience de ce qui se produit en termes de tonalité affective en la vie en moi. Si dans le monde aucune connaissance d'un soi non aliéné n'est possible, si on n'y connaît que l'altérité en laquelle rien n'est vrai puisque la vérité est en la Vie, en elle au contraire on ne peut avoir de connaissance que d'elle. Et la Vie est bien cela qui révèle, en tant que phénoménalité affective, mais se révèle elle-même. Dès lors, ce que nous entendons par connaissance fondée sur la souffrance est en fait conscience de soi en tant que vie ressentant.

Que la connaissance ne se produise plus au dehors de soi, dans l'apparaître du monde, mais par la souffrance en soi c'est proprement la destitution du corps transcendantal toujours compris comme objet – jeté devant. Nous quittons le mode d'apparaître du monde, du visible, pour découvrir celui de la Vie qui est un « s'éprouver soi-même » ; la Vie s'auto-révèle et en elle ce qui éprouve et ce qui est éprouvé ne font qu'un. Son apparaître est donc pathique et consiste en « cette étreinte sans étreinte et sans regard d'un souffrir et d'un jouir dont la matière phénoménologique est l'affectivité pure en effet, une impressionnalité pure, cette auto-affection radicalement immanente qui n'est autre chose que notre chair.⁵⁴ » N'étant alors plus le corps transcendantal qui intentionne mais la chair immanente qui s'impressionne, il nous reste à réaliser le constat fatidique que l'Homme est un être acculé à lui-même nécessairement et que *être soi* signifie souffrir. Toutefois, dans un mouvement dialectique aisé à comprendre, cette souffrance peut être jouissance. D'abord en ce qu'elle est la Vie elle-même dans son effectivité et sa révélation, ensuite en ce qu'elle est source de connaissance de celle-ci. Une forme d'extase du souffrir est pensable, à la façon de la tragédie d'Euripide, *Les Bacchantes*⁵⁵ où les suivantes de Dionysos sont prises d'une folie orgiaque et meurtrière. Si nous acceptons que cette pièce nous dise quelque chose de l'affectivité, l'extase tragique des bacchantes incarne une forme d'auto-affection radicale dans laquelle tout geste est pure pulsionnalité. Dans un passage peu retenu de *L'essence de la Manifestation*, Michel Henry résume le sens tonal de la souffrance, de son dépassement vers ce que nous avons nommé l'extase du *souffrir-jouir*. Il écrit :

Parce qu'elle n'est ce qu'elle est, cette tonalité, que sur le fond en elle de son dépassement vers elle-même, c'est vers celui-ci d'abord qu'elle se dépasse, vers le dépassement comme identique au non-dépassement et trouvant en lui son essence. La force de ce qui cohère originellement en soi dans le rassemblement édificateur de l'être, la force de l'affectivité et du sentiment, c'est là ce dont la

⁵⁴ HENRY, M., *Incarnation*, §23, p.173

⁵⁵ L'allusion à une œuvre théâtrale ici peut encore surprendre. Mais nous ne faisons que reprendre un procédé henryen de référence à toute forme de textes littéraires pour justifier, appuyer ou prolonger ses propres propos. De plus, invoquer Dionysos n'est pas anodin pour l'argument que nous mettons en place petit à petit.

souffrance est chargée avant de l'être du poids de sa tonalité propre, le supplément, l'excédent de puissance qu'elle laisse éclater et libère comme ce qu'il y a de permanent en elle lors même qu'elle culmine et se brise dans l'extrême douleur et dans le sanglot. Dans la douleur, je peux encore l'exprimer, « improviser sur ce thème, dit Kafka, simplement ou antithétiquement ou avec des orchestrations entières d'associations », et cela, ajoute-t-il, n'est pas « mensonge » mais « excédent de forces » [Kafka, *Journal intime*, Grasset, Paris, 1945, p.184]. À la question explicitement posée de savoir « quel est cet excédent », il est ici répondu. Le pouvoir qui habite la douleur et par lequel, dans le non-dépassement de son dépassement vers soi, elle se dépasse, est celui de l'absolu. C'est pourquoi le langage qui l'exprime et qui procède de cet excédent n'est pas celui de la compréhension ni du concept, le milieu où baignent les choses dans l'extériorité, il réside en elle, *dans* la douleur, dans le s'éprouver soi-même de son essence intérieure, et lui est consubstantiel, n'est pas le Logos de la mort mais le Logos de la vie.⁵⁶

Bien que l'ensemble ne puisse pas encore résoudre notre problème de l'*Expression*, quelques précisions sont à faire, comme autant de pas vers notre conclusion. D'abord définissons la sensation comme l'effet *sur* soi de quelque chose appartenant au monde venant frapper mes sens perceptifs. À elle s'oppose, tel que mentionné dans l'extrait, le sentiment – autre nom de l'affect – comme *force de ce qui cohère originellement en soi*, qu'est donc l'effet *en* soi produit par toute chose, intérieure ou extérieure, frappant le soi. Nous disons *ressentir* pour marquer le retour réflexif sur soi. Ainsi donc, par exemple je peux avoir la sensation de l'aveuglement due à la lumière trop forte d'un néon et ressentir en moi de la douleur, mode de la tonalité de la souffrance, dévoilé dans une hétéro-affection. Mais je peux aussi « m'auto-affecter » et éprouver un « m'auto-ressentir » ; dans le cas de ce que Henry nomme la *souffrance pure* qui est à la fois l'affectant et l'affecté, la Vie et le lieu de sa révélation. C'est là l'introduction de l'idée d'impressions purement intérieures, *invisibles* par l'intentionnalité. La souffrance ne sent rien car sentir, c'est être ouvert à l'altérité ou à l'aliénation. Aussi, comme nous l'avons vu, quand le philosophe critique l'*Expression* « sentir sa souffrance », c'est bien de cette conception d'une souffrance perçue, d'une souffrance objet, ou objet-de-pensée ek-statique, dont on peut s'absoudre en visant autre chose. A contrario, – c'est en quelque sorte la même différence que la distinction d'Heidegger entre la *peur* et l'*angoisse* – la *souffrance pure*, intérieure, celle d'être soi et qui est soi, la « souffrance de Vie » est ce qui ne peut être vécu autrement. Ce vécu nécessaire est la conscience dévoilée dans la passivité souffrante du sujet. Cette conscience du ressentir est, à notre sens, bel et bien une forme de savoir ; une connaissance impressionnelle contre la connaissance intentionnelle. Un *se savoir affecté* dans la chair. L'idée d'un excédent de forces qui serait l'absolu de la vie nous permet une supposition surprenante ; celle de la

⁵⁶ HENRY, M., *L'essence de la manifestation*, §70, p.840

souffrance comme *telos*. Si l'on cherche ce qu'est la fin à espérer pour les subjectivités que nous sommes, c'est bien l'exemple de la souffrance pure que prend Michel Henry. Il écrit :

L'apparaître originaire est d'un autre ordre. Ce n'est pas un apparaître ek-statique qui nous jette dehors, ce n'est donc pas un horizon, mais c'est ce que j'appelle la *Vie*, c'est-à-dire *une révélation* qui n'est pas la révélation de quelque chose d'autre, qui ne nous ouvre pas à une extériorité, mais qui nous ouvre à elle-même.⁵⁷

La souffrance est donc l'apparaître originaire de notre affectivité, donc de la Vie. Elle est la *révélation* de la révélation. Autrement dit l'épreuve de soi qui seule permet la connaissance de soi. Et parler d'excédent de forces au sujet de la souffrance révélatrice, n'est-ce pas dire autre chose que la possibilité d'un surplus de Vie en soi ? Celui qui souffre apparaîtrait alors comme celui coïncidant trop à l'absoluité de la Vie en lui, comme la Vie elle-même en ce qu'elle ne serait que la souffrance et l'obligation pure d'être.

I.3. Le pourquoi de l'*Expression*

Le *Logos de la vie* auquel il a déjà été fait référence n'est pas sans rappeler ce qu'Henry nommait l'*appel de la Vie* – « *Seule la Vie en son Archi-Révélation 'appelle' encore et peut 'appeler' quand l'être s'est tu.*⁵⁸ » Le mouvement henryen ici consiste à remplacer le couple dichotomique et ek-statique Sujet/Objet par celui Appel/Réponse. Or, cet appel est ainsi défini :

C'est seulement parce que l'« appel » de la Vie est phénoménologiquement déterminé, parce qu'en sa chair affective et dans la brutalité de l'émotion ou de l'amour il ne ressemble à rien d'autre en tout cas pas au dévoilement de l'étant dans le monde non plus qu'à l'Ek-stase de celui-ci – qu'il est possible de parler d'un autre appel que celui de l'être. Et il n'y a pas, il n'y a jamais, au-delà de l'irruption pathétique en nous de la vie, au-delà de sa parole dont les mots sont notre désir, notre passion ou notre amour, une forme pure de l'appel, une structure d'appel plus haute ou différente de celle de ce pathos.⁵⁹

Ce qui signifie bien que le don de la vie comme continuel pathos est une brutalité émotionnelle vécue dans une passivité absolue par le sujet qui reçoit cet appel, car cet appel de la vie *se tient au-delà de tout appel, il ne nous fait pas la proposition de vivre. Il nous a déjà jetés dans la vie, écrasés contre elle et contre nous, dans le souffrir et le jouir d'un pathos invincible.*⁶⁰ Toute la

⁵⁷ HENRY, M., *Art et phénoménologie de la Vie*, dans *Phénoménologie de la vie*, tome III : de l'art et du politique, p.286

⁵⁸ HENRY, M., « Quatre principes de la phénoménologie » dans *Phénoménologie de la vie*, tome I : de la phénoménologie, p.101

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Idem* p.102

brutalité de cet appel *de* et à la Vie réside dans l'impossibilité d'une réponse à donner. Ou, pour être plus précis, l'impossibilité d'un dialogue ; la réponse peut être exprimée mais sera ignorée car si l'Homme se caractérise par sa passivité, la Vie quant à elle peut être dite impassible.

Le texte duquel est tiré cette idée du couple Appel/Réponse est en dialogue avec des concepts empruntés à Jean-Luc Marion. Toutefois, il nous semble que cet argumentaire particulièrement se transforme en une aporétique flagrante : si aucune réponse n'est possible, nous dit Henry, c'est parce que l'*appel de la Vie* n'en est pas un. Nous ne sommes pas appelés, puisque nous ne sommes rien avant cet appel, mais jetés. Et parce qu'il n'y a pas d'appel réel dans cette structure de la phénoménalité, il ne pourrait pas y avoir non plus de réponse à proprement parler. Il nous semble que Michel Henry recourt ici à une écriture métaphorique dont le statut phénoménologique demeure ambigu étant donné les exigences stylistiques qu'il prône par ailleurs. On peut se demander si une tension ne se laisserait pas apercevoir entre l'utilisation de métaphores et le refus henryen d'une phénoménologie ek-statique. En effet, bien qu'il se défende d'un système ek-statique, il est aisé de constater qu'une dichotomie Appel/Réponse, malgré la beauté presque lyrique qu'elle offre, nous y rejette pleinement. Ce dialogue marqué par un début – l'appel – et une continuité – la réponse – suppose à notre apparaître une mondanéité soudaine et inscrite dans un flux temporel. S'en rendant probablement compte dans ce même texte, Henry balaye tout bonnement cette conceptualité au profit d'une autre, une qui admet que la destruction du flux temporel signifie l'éternel instant présent qui n'arrête pas d'être un « maintenant », étiré au point de ne cesser de passer : « nous disons que nous sommes nés de la Vie et que *cette naissance ne cesse pas*, parce que dans l'auto-affection qui nous fait nous sentir nous-mêmes à chaque instant, il n'y a rien d'autre que l'auto-affection de la Vie elle-même, son Archi-Révélation.⁶¹ » Mais la dichotomie Appel/Réponse renferme, à notre sens, une autre possibilité interprétative plus riche encore. Notre idée est que cette *réponse* si vite mise de côté, renferme en fait la définition de ce qu'est l'*Expression* chez Michel Henry.

I.3.1 *Logos de Vie, Réponse, autres noms de l'Expression ?*

La conclusion de l'article duquel nous avons tiré la dichotomie, intitulé *Quatre principes de la phénoménologie*, est assez semblable à la critique adressée à Merleau-Ponty dans

⁶¹ HENRY, M., « Quatre principes de la phénoménologie » dans *Phénoménologie de la vie, tome I : de la phénoménologie*, p.102

Incarnation, que nous avons citée en introduction⁶². Voici ce qui y est écrit, formant une critique qu'il fait souvent à une certaine forme d'écriture phénoménologique qui s'abuserait d'elle-même :

Les concepts purs de donation, de « modèle », de « formes pures d'appel » sont en eux-mêmes des concepts. Semblable aux objets de la pensée, obéissant à des lois d'implication, de connexion, etc., le discours classique est fait de ces formes sur lesquelles peut se concentrer l'attention. Si l'on suppose que toute communauté humaine repose sur une vie phénoménologique omniprésente dont elle reçoit sa force et sa certitude, la mise à l'écart de la phénoménologie sera celle de cette vie cachée et toute-puissante. Dès lors son reflux de la culture laisserait place à la spéculation traditionnelle, à une philosophie du langage coupée de ce soubassement de la Vérité, libre de dérouler sans fin ses inventions verbales et ses jeux de mots.⁶³

La vie phénoménologique n'est pas autre chose que notre affectivité originale, et communautaire précisément par son originarité. La phénoménologie a donc le rôle difficile de créer des concepts qui soient fidèles à cette vie, afin que par le médium du langage ce soit la Vérité qu'elle traduise. Et qu'est-ce que cette Vérité ? Nous l'avons vu ; c'est ce qui, s'exprimant dans la souffrance ou la jouissance pure « *n'est pas 'mensonge' mais 'excédent de forces'* »⁶⁴, ce qu'il appelle *Logos de Vie*. Maintenant nous apprenons en plus que ce langage du Vrai ne se peut faire par des *inventions verbales* ou des jeux de mots. Nous tombons dans un mouvement circulaire ou la Vérité ne serait pas inventions verbales mais se dit pourtant par le Logos de Vie dont le vocabulaire est celui de la phénoménologie qui, en tant que philosophie se fait par la création de concepts... Pour Michel Henry, la phénoménologie est langage de Vérité et exprime donc la Vie. Seulement voilà : la Vie comme *Appel* ne ferait-elle pas de la phénoménologie qui la dit la *Réponse* que nous cherchions ? La Vie se donnant perpétuellement à et en Soi, comme une naissance continue, reste un *Appel*, voir un *R-Appel* de la Vie, prononcé en affectivité, en impressions, en sensations. Que cela se fasse dans un éternel présent n'empêche aucunement des variations de l'intensité de cet *Appel*. De fait, si nous souffrons ou jouissons constamment – car ce sont bien là les deux tonalités par lesquelles la Vie se vit – ce n'est pas dans d'éternels sanglots ou dans un orgasme infini. La Vie dans son don est constante, non ek-statique. Mais elle se déverse en Soi plus ou moins selon les moments, créant à certains ce qui a été appelé un *excédent de forces*. De ce point de vue – et aussi surprenant que puisse sembler ce rapprochement – nos affects purs de souffrance et de jouissance, dans les instants

⁶² *Op. Cit.* nbp n°3

⁶³ HENRY, M., « Quatre principes de la phénoménologie » dans *Phénoménologie de la vie, tome I : de la phénoménologie*, p.104

⁶⁴ *Op. Cit.* nbp n°44

où ils sont ressentis dans un *s'éprouver soi-même* trop fort, sont des instants de nausée sartrienne. Nous disons « surprenant » pour deux raisons ; la première, évidente, est l'inimitié ouverte qu'Henry portait à Sartre en raison de leurs différends philosophiques. La seconde est que le « concept » de la Nausée est tiré du roman éponyme (1938), et non d'un ouvrage de phénoménologie. S'il nous faut répondre à la première voyons que la Nausée a plusieurs points communs avec l'Affectivité henryenne. Les deux découlent d'une souffrance, les deux sont chargées de dévoiler une expérience originaire et les deux constatent l'incapacité du monde ekstatique à contenir la Vérité, à en être le lieu porteur de sens. Henry pourrait encore adjurer contre Sartre, certes, de n'avoir par dénoué la question du sens grâce à la Vie invisible. Mais s'il l'avait fait, la Nausée correspondrait absolument à cet *excédent de forces* de la Vie en Soi. Les deux seraient en effet des impressions pures et absolument identificatoires puisqu'en ressentant une souffrance pure nous ne sommes plus que cela – comme l'affirmait la critique de l'expression « sentir sa souffrance » ; on ne la sent pas, on l'*est* –, et le monde autour s'efface, tout comme Roquentin n'est plus que sa nausée. Pour ce qui est de répondre à la deuxième raison, nous nous contenterons pour l'instant de rappeler que l'expression d'*excédent de forces* que nous tâchons d'élever en conceptualité est tirée d'une citation de Kafka qu'Henry s'approprie, non pas d'un ouvrage théorico-phénoménologique non plus. Mais ce point sera largement développé dans la suite de notre recherche.

Michel Henry ne nous offre pas là une défaillance performative, c'est davantage nous qui commettrions une erreur en supposant que les deux formes de langage que nous avons opposé l'un à l'autre sont absolument définies et encadrées. Ce n'est pas le cas ; il n'existe pas plus *une seule* philosophie qu'*une seule* littérature. Les querelles philosophiques nombreuses en sont la preuve autant que les sous-genres littéraires pratiquement indénombrables. Il ne s'agit donc pas d'opposer le roman à la phénoménologie comme si c'étaient là les deux grands représentants absolus et parfaits de genres simples et uniques. Pour ce qui est de la phénoménologie nous prenons bien sûr pour compte la phénoménologie de la vie henryenne et, concernant le roman, il nous faut encore définir le genre qui présente ce que nous avons appelé, grâce à Michel Henry, une *Expression littéraire* apte à rendre compte de la Vie et de l'affect. Rendus à ce point, nous savons que la phénoménologie de la Vie et les ouvrages romanesques dans lesquels une *Prose de la Vie* est à l'œuvre ont pour origine commune la vérité invisible de nos tonalités affectives. De tout cela nous pouvons comprendre que, pour Henry, l'écriture, que ce soit de *L'Essence de la manifestation* ou de *L'Amour les yeux fermés*, intervient comme extériorisation de l'*excédent de forces* en soi. C'est-à-dire comme *expression*.

Étymologiquement, le terme même vient du latin *expressio* qu'est l'action de faire sortir quelque chose. Mot tout choisi pour un philosophe du dual, de l'intérieur et de l'extérieur. Génie de la dualité, c'est en cela qu'il s'oppose à Merleau-Ponty, maître de la confusion. Le premier distingue, le second mélange. Si les deux possibilités proposent des méthodologies propres il ne nous semble pas que le concept d'*Expression littéraire* empêche d'une quelconque façon de penser la dualité henryenne. Mais afin de le prouver, il nous faut encore démontrer comment s'opère précisément l'*Expressionnalité*. Pour répondre à la question du vide entre la souffrance en soi et l'apparition de mots sur une feuille, c'est un autre usage du dual henryen que nous allons étudier. Celui intemporel de Apollon et Dionysos.

I.4. De *dieux* à *écritures duales*

Pour les nombreux intérêts philosophiques et artistiques propres à Michel Henry, les lecteurs ne peuvent être que peu étonné de découvrir – et ce dans de nombreux textes – des références aux deux dieux Grecs. Si Nietzsche les a travaillés c'est bien de cette lecture que le philosophe élabore sa réappropriation du concept. Dans *La naissance de la Tragédie* (1872), Friedrich Nietzsche réalise une véritable esthétique où chacun des deux dieux traités représente, plus qu'une forme, une ontologie artistique. Le premier paragraphe résume aussi bien le ton que l'enjeu du livre. Le voici repris dans son entier afin de pouvoir analyser la reprise henryenne de cette théorie par après :

Nous aurons fait en esthétique un progrès décisif, quand nous aurons compris, non comme une vue de la raison mais avec l'immédiate certitude de l'intuition, que l'évolution de l'art est liée au dualisme de l'*apollinisme* et du *dionysisme*, comme la génération est liée à la dualité des sexes, à leur lutte continuelle, coupée d'accords provisoires. Nous empruntons ces deux termes aux Grecs ; à les bien entendre, ils expriment, non en concepts mais dans les formes distinctes et convaincantes des divinités grecques, les vérités secrètes et profondes de leur croyance esthétique. Les deux divinités protectrices de l'art, Apollon et Dionysos, nous suggèrent que dans le monde grec il existe un contraste prodigieux, dans l'origine et dans les fins, entre l'art du sculpteur, ou art apollinien, et l'art non sculptural de la musique, celui de Dionysos. Ces deux instincts si différents marchent côte à côte, le plus souvent en état de conflit ouvert, s'excitant mutuellement à des créations nouvelles et plus vigoureuses, afin de perpétuer entre eux ce conflit des contraires que recouvre en apparence seulement le nom d'*art* qui leur est commun ; jusqu'à ce qu'enfin, par un miracle métaphysique du « vouloir » hellénique, ils apparaissent unis, et dans cette union finissent par engendrer l'œuvre d'art à la fois dionysiaque et apollinienne, la tragédie attique.⁶⁵

⁶⁵ NIETZSCHE, F., *La Naissance de la Tragédie*, Paris, Gallimard, coll. « Philosophie », 1949, §1, p.17

À la lecture de ce passage, et des suites de notre parcours initié sur Michel Henry, la première chose qui nous frappe est l'occurrence de certains termes. Par l'usage de mots tels que ; *intuition, dualisme, génération, vérités secrètes, apparence, engendrement*, instinctivement nous voyons les prémisses d'une filiation esthétique possible. La théorisation de deux formes d'art distinctes se querellant pour se pousser l'une l'autre à créer toujours nous interpelle aussi. Elle permet de penser l'interconnectivité de différents discours à une même cause et affirme la différence entre le *dual* et le *duel* : quand le premier *peut* faire œuvrer ensemble deux entités sans que l'une anéantisse l'autre, le second les fait se combattre jusqu'au recouvrement total de l'une d'elles. Le partenariat de ces deux formes, lorsqu'il est absolutisé, rendu parfait, donne la *tragédie attique*. Cela du moins jusqu'à Socrate – et Euripide en quelque sorte – car là apparaît, pour Nietzsche, la destruction première de l'harmonie artistique née de deux pulsions duales. C'est la rationalité, par la perte du mystère des mythes et le reniement du sentiment qui produit un art dénaturé. Or L'art intervient, dans l'idéal nietzschéen, comme un dévoilement de la réalité pathique. En faire quelque chose de rationnel, de purement apollinien, c'est ignorer Dionysos et donc la Vie, la force de l'*Un*.

I.4.1. De l'*Un* à l'*autre*

Pour le comprendre, il faut rappeler ce que sont les deux modalités déifiées. Apollon et Dionysos ne sont pas à entendre comme des symboles ou des métaphores, mais bel et bien comme deux principes modaux de la phénoménologie. Mis en tension l'un avec l'autre – nous verrons plus tard en quoi cela correspond à une *Expressionnalité* – ils forment l'ontologie même de la *tragédie attique* en son paroxysme : c'est le théâtre d'Eschyle et de Sophocle. Cette tension est donc une harmonie des modalités. Mais quand il y a un déséquilibre – souvent à la faveur d'Apollon – c'est alors la décadence. Apollon est, pour Nietzsche qui tire l'expression de Schopenhauer, le *principium individuationis*⁶⁶ qui lisse le monde, qui lui donne une forme cohérente et belle, tirée du rêve et des illusions de chacun. Nietzsche le rattache en esthétique aux arts plastiques, principalement la statuaire hellène, pour son goût de la perfection, de la délimitation, de la mesure. L'homme se transfigure dans l'image : la beauté en réponse à la souffrance, la beauté en voile. Voici d'ailleurs la façon dont il est transposé à la théorie Schopenhauerienne :

⁶⁶ *Idem*, §2

Aussi pourrait-on dire d'Apollon, en un sens détourné, ce que Schopenhauer dit de l'homme enveloppé du voile de Maïa : *Ainsi lorsque la mer en furie s'étend sans borne à l'horizon, soulevant et effondrant des montagnes d'eau hurlantes, le pêcheur assis dans sa barque se confie à son frêle esquif : de même l'homme isolé, au milieu d'un océan de douleurs, demeure paisible, appuyé sur le principe d'individuation auquel il se confie.* [SCHOPENHAUER, A., *Welt als Wille und Vorstellung*, I. p. 416] On pourrait même dire d'Apollon qu'en lui la foi inébranlable au principe d'individuation et la tranquillité de l'homme qui en est enveloppé ont trouvé leur expression la plus sublime, Apollon lui-même serait la divinité superbe qui incarne le principe d'individuation et dont le geste et le regard expriment tout le bonheur, toute la sagesse de « l'apparence » et toute sa beauté par surcroît.⁶⁷

Rappeler qu'Apollon est le dieu solaire par excellence est très éclairant pour notre propos. C'est faire de lui proprement la figure de l'apparence du monde décrié par Henry. L'apollinien se trouve être alors une puissance de figuration, absolument mondaine au sens henryen, qui permet l'individuation, c'est-à-dire l'apparition du sujet – ou d'une image du sujet – dans le monde. Forme de séparation et d'apparition à la fois, car faire apparaître une chose dans le monde c'est l'en dissocier, l'y faire ressortir, en un mot : la mettre au jour. On peut plus clairement encore comprendre ce procédé depuis ce qu'Henry nomme : *l'indigence ontologique de l'apparaître du monde*, ou *la crise de la phénoménalité chez Heidegger* dans le §4 d'*Incarnation* qui porte cette expression pour titre. Il écrit :

Loin que la dérivation de *phainomenon* à partir du verbe *phainestai* se borne à suggérer l'idée de « quelque chose qui se montre », qui apparaît en général et de façon encore indéterminée, le mode d'apparaître impliqué dans le phénomène en question se trouve, au contraire, parfaitement défini. *Phainestai*, comme le rappelle Heidegger, est une forme moyenne de *phaino* qui veut dire « amener au jour », « placer dans la lumière » [...]. Sa racine *pha*, *phos* désigne la lumière, la clarté, c'est-à-dire, poursuit Heidegger dans un texte décisif, « ce à l'intérieur de quoi quelque chose peut devenir manifeste, visible en lui-même ». Apparaître signifie alors « venir au jour », « prendre place dans la lumière », dans cet horizon de visibilité à l'intérieur duquel toute chose peut devenir visible pour nous.⁶⁸

L'apollinien, plus qu'une catégorie esthétique, est une modalité de l'apparaître, celui de la lumière du monde. Il est celui qui connaît, qui connaît parce qu'il voit. Mais avec Henry nous savons qu'il est une chose qu'on ne peut voir. L'originaire, tel que nous l'avons développé précédemment, ne se montre jamais. La venue de la Vie en chaque *Soi* et, avec elle, la première impression, sont les conditions préalables de possibilité de chaque visibilisation mondaine. Le *dionysisme* nietzschéen peut s'y rattacher presque parfaitement.

⁶⁷ *Idem*, pp.19-20

⁶⁸ HENRY, M., *Incarnation*, §4, pp.55-56

Dionysos est la figure conceptuelle qui permet de penser le fond originaire du réel en tant que devenir, en tant que flux continu, sans forme. C'est l'*Un* pré-individuel, une puissance d'excès qui jaillit indissociablement en chaque chose et être et interdit toute représentation. C'est en somme la première vérité métaphysique de la Vie qui paraît insupportable tant la souffrance est, comme nous le savons maintenant, la première modalité de l'existence. Assimilé à la *Volonté* de Schopenhauer, le dionysiaque est compréhensible, non plus à partir du rêve comme l'apollinien, mais depuis l'ivresse :

Soit par l'effet du breuvage narcotique dont parlent dans leurs hymnes tous les hommes et les peuples primitifs, soit à l'approche puissante du printemps qui émeut de désir la nature entière, on voit s'éveiller ces émotions dionysiaques qui en s'intensifiant amènent le sujet à perdre toute conscience de soi. Au Moyen-Âge, en Allemagne, des foules toujours croissantes erraient ainsi de lieu en lieu, chantant et dansant : dans ces danseurs de la Saint-Jean et de la Saint-Guy nous reconnaissons les chœurs bachiques Grecs, dont la préhistoire remonte à l'Asie Mineure, à Babylone et aux orgies des Sacées. Soit manque d'expérience, soit sottise, il est des gens qui se détournent de ces phénomènes, qualifiés par eux d'« épidémies », avec une raillerie ou un regret, pleins qu'ils sont du sentiment de leur propre santé. Les malheureux ! ils ne soupçonnent pas quel air cadavérique et fantomatique prend leur « santé » quand passe près d'eux comme un torrent mugissant la *vie ardente* des exaltés dionysiaques.⁶⁹

Exaltation de la Vie au point d'en oublier l'individu, l'ivresse n'est pas un simple état psychologique, mais bien un mode de connaissance. Une atteinte, ou une plongée, dans la vérité terrible de la Vie, à savoir : l'absence de fondement solide, la circularité du devenir et l'incapacité des formes à être source de vrai.

Pourtant, tout comme Apollon est la lumière de la *ratio* dont l'art dorique et la statuaire de façon générale témoignent de « l'attitude majestueuse et dédaigneuse⁷⁰ », Dionysos caractérise un art en particulier : la musique. La musique est l'art sans forme par excellence, elle exprime la pulsion originaire du devenir tout en s'enracinant dans la dissolution du sujet, donc dans l'*Un* cosmique qu'est le rythme de la Vie. Ce n'est pas une imitation, donc pas une *représentation* apollinienne. A dire vrai, c'est le mouvement même du réel. Le chœur chanté en est le cas le plus pur : tous chantent d'une même voix l'expérience ontologique qui subjugué l'émotion esthétique. Pure ivresse en somme ou la communauté se réunit en une entité seule. Artistiquement, c'est la force que Michel Henry reconnaît à cet art aussi. Il disait, parlant de la révélation de Kandinsky :

⁶⁹ NIETZSCHE, F., *La Naissance de la Tragédie*, §1, p.20, nous soulignons

⁷⁰ *Idem*, §2, p.23

La conception wagnérienne de la musique a certainement joué un grand rôle dans la pensée de Kandinsky⁷¹, au moment où il a constaté l'échec de la peinture figurative, qu'il appelait le réalisme : à la fin du XIXe siècle, la peinture est morte. Dans le même temps, il croit reconnaître dans les sciences une crise très grave de l'objet qu'il interprète à sa manière comme une dissolution, sous l'influence de la physique de Niels Bohr. Et il l'applique à la peinture. Si l'objet n'est pas intéressant, ou bien s'il disparaît, que peut-elle peindre ? C'est alors que la musique lui sert de guide. Car de quoi parlent les arts autres que la peinture ? La musique n'a jamais été figurative. Que dit la musique ? Elle dit la douleur, elle dit la vie, sa nostalgie, sa joie.⁷²

Dionysos, dieu de la musique, de la vie qui englobe et rassemble, qui aveugle et excède. Il est l'ivresse aveugle du flux continu. Mais il est aussi, contrairement à la pleine lumière rationnelle d'Apollon, le dieu rattaché aux mystères : d'Eleusis aux orgies bacchiques, c'est une éternelle nuit mystique qui abrite Dionysos et ses suivants. Ils appartiennent à l'invisible où se tapit la vérité en impressions. Mais ce dieu d'ivresse n'est que souffrance, c'est l'écrasement terrible sur le fond de la Vie, l'aplatissement total de tout *Soi* sur elle. Il n'a pas de monde et ne fait qu'un avec l'auto-affection. La nausée de Roquentin nous semble être de ces ivresses, tout comme l'*excédent de forces* henryen – Dionysos est d'ailleurs caractérisé par l'excès. Devons-nous tous chanter notre agonie dans une complainte éternelle ? Ou vivre d'apparences et de rêves ?

I.4.2. L'union fait la force tragique

Les deux dieux qui caractérisent ontologiquement une modalité esthétique différente ont chacun un avantage et un inconvénient. Dionysos rappelle l'*Un* originaire, il est le pathos pur et donc le vrai, mais il pousse l'être à un état de souffrance insupportable, à un état de dissolution dans un tout angoissant. À l'inverse, Apollon individue chaque être, leur offre réconfort et harmonie. Cependant, cela il le doit à la mesure qui ignore le pathique et à l'apparence qui est un voile sur l'état réel des choses ; il crée un monde du visible pour supplanter celui, trop mystérieux, des ivresses satyriques animées par un rythme d'enfer. Chacun créant des œuvres d'art, tantôt chaotiques et sans formes pour le premier, tantôt doriques et resplendissantes pour le second, soit nous plongeant dans l'obscurité vérité du réel, soit nous aveuglant en démesure

⁷¹ Nietzsche reconnaît aussi à Wagner – pour un temps en tout cas – le prestige d'avoir réhabilité l'ivresse musicale pure reniée par le temps et le socratisme. *La naissance de la Tragédie* lui est d'ailleurs dédié par une préface lui imputant ce rôle de refondateur du dionysisme. Nietzsche ne connut pas l'essor de l'art abstrait, à commencer par la forme picturale de Kandinsky, sinon peut-être y aurait-il aussi pressenti la Volonté absolue qu'il n'admettait alors artistiquement qu'à la musique...

⁷² HENRY, M., *Pour une phénoménologie de la Vie, entretien avec Olivier Salazar-Ferrer*, p.47

pour repousser cette noirceur. Alors, et le terme est tout choisi dès la première citation, la génération d'un nouvel art, tiré des deux modalités, est ce qu'il faut à l'être humain. Ainsi naît la *tragédie attique*, qui est aussi appelée par Nietzsche *tragédie dionysiaque* – entendons par là que le dionysiaque trouve une *forme*, donc un apollinisme, en l'espace tragique. Plus qu'un art, c'est là que naît la consolation de notre condition pour lui, en ce que *tout ce qui sépare l'homme de l'homme*⁷³ laisse place à un sentiment d'unité qui *nous ramène au sein de la nature*. Le phénomène est ainsi décrit :

La consolation métaphysique que nous laisse, je l'indique dès maintenant, toute tragédie vraie, ce sentiment que la vie, si l'on va au fond des choses, malgré la variété des apparences, est d'une puissance et d'une volupté indestructibles, à l'arrière-plan de toute civilisation, et qui, malgré les vicissitudes des générations et de l'histoire des peuples, restent éternellement pareils à eux-mêmes.

C'est ce chœur qui console l'Hellène méditatif, plus sensible que tout autre homme aux formes les plus subtiles et les plus graves de la souffrance, cet homme dont le regard aigu perce à jour le terrible processus destructeur de l'histoire universelle, et n'ignore rien des cruautés de la nature, et qui est en danger d'aspirer à l'anéantissement bouddhique du vouloir. L'art le sauve, et grâce à l'art c'est la vie qui le reconquiert.⁷⁴

Outre une sensibilité fascinante de Nietzsche envers l'art et son rôle rédempteur, l'extrait frappe pour diverses raisons lorsqu'on le place dans la perspective de la réception henryenne. D'abord, le fait que cette œuvre tragique agisse de la même façon consolatoire qu'importe les époques nous place d'emblée hors de l'état ek-statique des choses. Le temps n'est rien face à la constance de la Vie en chaque *Soi*. Le chœur tragique entonnant d'une seule voix rassemblante les douleurs du héros dramatique se fait spectateur et acteur d'une scène le dépassant et l'englobant pourtant. Mais la tragédie, donnant une forme pure à l'extase dionysiaque, fait acquérir à tous une vision du sublime qui transcende. C'est un lieu cathartique qui naît de la conciliation de deux forces superbes. L'apollinien offre au dionysiaque l'écrin ou fonde sa vérité. Cela permet à l'homme de conserver la force de sa Volonté

Il y a quelques nuances, que nous présenterons bientôt, entre Nietzsche et la réception qu'en fait Henry. Mais il reste très marquant de voir comment cette fusion de deux modalités esthétiques trouve la même force chez les deux. Henry, continuant l'extrait précité sur la musique, écrivait :

⁷³ NIETZSCHE, F., *La Naissance de la Tragédie*, §6, p.42

⁷⁴ *Idem*, p.43

Cette fonction de la musique [celle de dire la vie dans sa douleur et sa joie] devient évidente dès qu'on pense l'opéra, c'est-à-dire l'œuvre d'art universelle – *Gesamtkunstwerk* – qui doit faire appel au concours de tous les arts pour accroître sa puissance émotive, c'est-à-dire esthétique. Or la possibilité de cette unité se heurte à la différence spécifique de ces arts : couleurs et son, mouvement et couleur, parole et chant etc.⁷⁵

En effet, qu'est-ce que l'opéra sinon la réinterprétation moderne du tragique hellénistique ? On y voit, comme chez Nietzsche, l'idée d'un mélange des arts. Or, pour ce dernier, c'est bien une visée cathartique qui fait naître l'union des deux dieux ; autrement dit, un bien pour la Cité et les hommes qui ne s'en voient que plus rassemblés et unis. Pour Henry, en revanche, il n'est question de nulle autre chose que de faire paraître un sentiment esthétique dans toute l'étendue de la puissance émotive – d'où la nécessité du mélange des arts qui chacun possède un pathos particulier mais tendant tous à la Vie.

La fin de la tragédie grecque, nous l'avons dit, est pour Nietzsche à incomber à Socrate. Ce monarque de la maïeutique portant en horreur l'ignorance des hommes, et lançant à tout va sa sentence terrible, « Connais-toi toi-même », ne pouvait apprécier les mystères de Dionysos. Euripide, dont l'esprit rencontra celui de Socrate, ne pouvait plus faire des dieux les forces d'un monde invisible, les incarnations du pathos originaire. Héraut d'Apollon, le héros tragique ne pouvait que succomber sous la lumière de la raison de Socrate. Ce phénomène de destitution de la primauté de la Vie est similaire à celui décrit par Henry qui apparaît au XVII^e siècle avec Galilée. Avec ce dernier, la matérialité géométrique destitue les qualités sensibles, il y a un passage du corps sensible au corps scientifique. La chose est démise de toute intériorité, de toute force ; « Limite, lieu, figure, grandeur, mouvement, ces propriétés de l'étendue [...] constituent l'invariant qui définit proprement son essence.⁷⁶ » Henry dit de cette méthode galiléenne qu'elle correspond à une *réduction éidétique qui excluerait le sensible*. De cela deux conséquences surgissent :

D'une part, notre vie ne s'appartient plus, elle n'est plus rien d'autonome qui ait en soi son fondement, ses raisons, ses lois. Ses lois sont celles d'une réalité étrangère – une réalité aveugle, qui ne sent rien et ne se sent pas soi-même, qui ne « pense » pas, qui n'a aucun rapport avec celle de notre vie. Et qui n'en détermine pas moins celle-ci, la soumettant à des régulations qu'elle ignore. Et ainsi le principe de son action, ses modalités, la signification qu'elle lui confère lui échappent au même titre que ceux de ses plaisirs, de son angoisse ou de ses peines. Le baiser qu'échangent les amants n'est qu'un bombardement de particules microphysiques.

⁷⁵ HENRY, M., *Pour une phénoménologie de la Vie, entretien avec Olivier Salazar-Ferrer*, p.47

⁷⁶ HENRY, M., *Incarnation*, II, §17, p.142

D'autre part, c'est ce monde dont la vie s'est retirée, ce monde le dépouillé de toute qualité sensible, étranger à toute impression, qu'il faut essayer de concevoir puisque c'est lui désormais qui définit à la fois notre réalité véritable et notre destin. Cette conception semble au premier abord difficile. Comment imaginer ce lieu qui échappe totalement à nos sens, au sujet duquel ceux-ci n'ont plus rien à nous apprendre, ces tourbillons de particules, ces charges ou ces décharges d'énergie qui ne connaissent ni le froid ni le chaud, ni la lumière ni l'ombre, ni distance ni proximité, ni dessein d'aucune sorte, ni bien ni mal, qui n'ont aucun de nos repères, aucun contact entre eux, ni attrait ni répulsion au sens que nous donnons à ces mots, en sorte que tout ce que nous pouvons en dire ne constituera jamais autre chose qu'un réseau de métaphores naïves et déplacées.⁷⁷

Le monde de scientificité totale, tout comme celui du socratisme rationaliste, ne laissent plus de place au pathos. Le baiser des amants en est le parfait exemple ; simple échange de particules, c'est la passion qui meurt avec Dionysos. La musique ne tonne plus car « dans l'univers de la nouvelle science, *aucun son n'est possible* : il n'y en a jamais eu et il n'y en aura jamais. [...] on peut dire de ce silence qu'il est éternel.⁷⁸ » Il y a, dans la deuxième conséquence, une nouvelle critique de la métaphore. La métaphore dans ce monde silencieux ne peut rien dire de vrai. Elle n'est légitime qu'au poète tragique pour une raison qu'Henry devait partager avec Nietzsche quand ce dernier écrivait :

Pour le vrai poète, la métaphore n'est pas une figure de rhétorique, mais une image substitutive qu'il aperçoit *réellement* à la place de l'idée. Pour lui, le personnage imaginaire n'est pas un tout composé de traits isolés accumulés, mais une personne vivante qui s'impose à lui et qui ne se distingue de la vision analogue du peintre que parce qu'elle continue perpétuellement de vivre et d'agir.⁷⁹

La métaphore doit donc servir à dire la Vie, et l'imaginaire en faire le réceptacle continu en opérant par les mêmes moyens que sont la génération et les émotions pathiques.

I.4.3. La naissance de la vérité qui s'écrit

Toutefois, malgré les nombreuses similitudes entre Nietzsche et Henry dans ce qui est de l'esthétique, et que nous avons tâché de démontrer ici, il existe aussi des différences non négligeables. D'abord, la nature même de Dionysos est purement extatique dans *Naissance de la tragédie* ; par son excès il dissout l'individu dans une unité atemporelle et le torture dans une

⁷⁷ *Idem*, pp.146-147

⁷⁸ *Ibidem*

⁷⁹ NIETZSCHE, F., *La Naissance de la Tragédie*, §6, p.46

expérience cosmique du vrai, là où, pour Henry, Dionysos est pur pathos. Pis, il est surcharge d'affect sans extériorité, *excédent de forces* en soi, immanence absolue. Pour ce qui est d'Apollon, s'il est pour Nietzsche un *principium individuationis*, une forme salvatrice en apparence et en rêve, et un devoir de mesure, son rôle est plus complexe chez Henry – nous y venons bientôt. Le rapport entre les deux figures se fait, chez l'Allemand, sur un mode dialectique duquel naît la tragédie lors d'une fusion, contrairement à Henry pour qui le lien entre les deux est davantage une tension sans réelle synthèse. Ceci nous en dit beaucoup sur les visions du rôle même de l'art pour chacun qui s'avèrent être de différents degrés. Pour le résumé, disons que Nietzsche voit en l'art la justification métaphysique de l'existence et le dépassement de la souffrance et de l'illusion, en y apportant en plus un besoin cathartique apaisant pour la Cité, alors que pour Michel Henry l'art n'a pas le pouvoir de sauver ou de justifier, mais seulement de faire éprouver plus fort l'immanence de la Vie et, surtout, de l'exprimer.

Il nous faut, maintenant que le contexte nietzschéen apparaît plus clairement, montrer ce que fait Henry des figures hellènes. Il les démontre précisément dans un texte dont nous nous sommes déjà servis :

Nietzsche, reprenant la dissociation géniale de Schopenhauer entre la Volonté, qui signifie l'immanence, et la Représentation, qui se fonde dans l'ek-stase, et la poussant jusqu'au bout, refuse d'entrée de jeu la réduction classique de la subjectivité à une conscience d'objet pour la concevoir au contraire comme la Vie. Non seulement il comprend celle-ci comme l'affection originelle de l'être en son pathos (Dionysos) et ainsi comme affectivité, comme déterminant, d'autre part, toute Imago du monde (Apollon), mais s'installant délibérément dans la vie pour en expérimenter en lui les possibilités réelles, il découvre l'histoire de la Souffrance et de la joie, et ces dernières comme les catégories phénoménologiques fondamentales en lesquelles consiste proprement notre expérience de l'être. Bien plus, dans ce jeu de l'Absolu avec lui-même il entrevoit leur connexion interne, l'incessant passage des tonalités ontologiques l'une dans l'autre, avant toute production d'image et indépendamment d'elle.⁸⁰

Cet extrait possède un double avantage, d'une part celui de rattacher le développement nietzschéen au vocabulaire henryen, d'autre part de valider Dionysos et Apollon comme outils conceptuels valides à notre propos en en faisant les étendards d'une certaine forme de subjectivité. L'attention, voir l'admiration, portée à *La naissance de la tragédie* par Henry se répand d'ouvrage en ouvrage. Il y trouve l'ancrage nécessaire à sa pensée, que Nietzsche tire lui-même de Schopenhauer. C'est la distinction Volonté/Imago – la reconnaissance surtout qu'en la Volonté aucune représentation n'est permise et qu'en l'Imago aucune Vie ne s'accroît.

⁸⁰ HENRY, M., *Philosophie et subjectivité dans Phénoménologie de la vie, tome II : de la subjectivité*, p.54

Il est pour cela souvent fait mention du livre de Nietzsche dans divers textes, notamment dans *Généalogie de la psychanalyse* où la reconnaissance est à son comble puisque nous y lisons :

La connexion historique de la souffrance et de la joie traverse toute l'œuvre de Nietzsche et lui sert de support inaperçu. C'est en ce sens radical et rigoureux que nous disons que la philosophie de Nietzsche est une philosophie de la vie. Dès *La naissance de la tragédie* le passage de l'extrême souffrance à l'extrême joie qu'éprouve le spectateur quand la vue du héros à l'agonie suscite en lui tour à tour cette angoisse et cette jubilation, ne tient pas seulement à l'irruption, à travers l'effondrement du monde phénoménal, de l'essence originelle de l'être de la vie, mais d'abord à ce que cette essence est constituée en elle-même par l'éternel passage de la souffrance à la joie et le rend possible en général, chez le spectateur de la tragédie notamment.⁸¹

Il reconnaît à Nietzsche de faire une véritable *philosophie de la vie*, en fait une métaphysique, de laquelle il s'inspirera pour sa propre *phénoménologie de la vie*. Mais, chose intéressante et oppositionnelle entre les deux, Nietzsche place l'impact de l'art premièrement du côté du spectateur – bien qu'il parle d'Homère comme d'un *poète voyant plus* que les autres hommes –, et non pas du côté de l'artiste comme Henry. C'est pourquoi le premier fait jouer un rôle social à la tragédie, et le second la fait surgir d'emblée comme un besoin de s'exprimer.

Pour dire plus clairement cette différence, résumons ainsi : Nietzsche voit Dionysos et Apollon comme des méthodes de connaissance, des systèmes herméneutiques ontologiquement esthétisés, là où Henry les voit comme des sources d'exaltation, c'est-à-dire des formes d'expression d'un savoir déjà connu en soi. Si nous nous sommes jusqu'ici intéressés à la réception psychologisante ou métaphysique que fait Henry des deux figures grecques, ce qu'il en fait en esthétique renforce notre propos. Les dieux surgissent dans le texte d'un entretien titré de *Art et phénoménologie de la Vie*. Il les évoquait en ces propos :

S'éprouver soi-même, c'est quelque chose d'absolument radical, d'abyssal, parce que cela ne s'accomplit que dans la souffrance et dans la joie. Pour donner des références claires, le dieu n'est pas – pour parler grec, puisqu'on parle grec aujourd'hui plus que chrétien – seulement Apollon, qui est en effet le dieu de la lumière, le dieu des images, des formes lumineuses. Le dieu, c'est d'abord Dionysos. Or, Dionysos n'a pas de monde. C'est un dieu qui est celui du désir ou de la vie écrasée contre elle-même, dans sa joie et dans sa souffrance. Et c'est un dieu qui est chargé de soi dans un pathos si lourd qu'en effet il veut se décharger de soi. *Au fond, Dionysos est celui qui génère Apollon pour se mettre à l'écart de soi.* [...]

⁸¹ HENRY, M., *Généalogie de la psychanalyse*, Paris, PUF, coll. « Épiméthée », 1985, pp.283-284

À ce moment-là, se propose une autre explication de l'art comme *mise à distance de ce qui se supporte d'abord soi-même, mais comme un fardeau insupportable*.⁸²

Nous touchons ici à un moment charnière de notre recherche. Dans cet extrait saisissant se trouvent défini les concepts d'*Expression* et d'*Art*. L'art est donc cette *mise à distance* de l'*excédent de forces en Soi*, et c'est précisément aussi le rôle de l'*Expression* qui consiste en la génération d'Apollon par Dionysos ; autrement dit en la mise à distance de la pulsion en soi, de la Souffrance originaire et insupportable d'être. L'art apparaît consister en une *projection imaginaire* de notre pathos, permettant par le fait de le *jeter au-devant de soi* sans pour autant interrompre la venue incessante de la Vie en soi, de réaliser le passage de la souffrance à la joie. Le procédé est comparable à celui à l'œuvre dans la tragédie attique puisque l'on passe d'une douleur intarissable à une jubilation extrême. Or, cette jubilation naît ici de l'acte expressif lui-même : l'artiste s'exprime par besoin douloureux et jouit de ce qu'il extériorise, donc *donne forme* à son *excédent de forces*. C'est ce que précise encore dans *Narrer le pathos* un extrait très similaire au précédent, convoquant aussi les deux figures hellènes. À la différence du passage cité ci-avant, celui-ci utilise déjà des termes qui vont nous intéresser dans la partie suivante de notre travail – *création, imaginaire, modification de la vie* – et opère ainsi la parfaite transition qui commence déjà à réunir notre concept d'*Expression* à celui d'*art* :

[La délivrance de l'angoisse] C'est cela que signifie à mon avis le rapport qu'établit Nietzsche entre Dionysos et Apollon. Un pathos qui doit être entendu au sens d'une pulsion écrasée contre soi. Telle est pour moi la vie : quelque chose qui est donné à soi-même sans aucune distance, dont on ne peut pas prendre congé et qui est donc vécu comme un poids. Un poids de plus en plus lourd, qui peut naturellement s'invertir dans l'ivresse parce que la souffrance et l'ivresse sont de la même étoffe. L'une des voies par lesquelles le pathos veut se délivrer de ce qu'il a de trop lourd, par où la vie, en se supportant elle-même, de par sa condition métaphysique, veut justement se décharger du fardeau de l'existence – expression qu'utilise Freud –, c'est la *projection imaginaire* : parce qu'elle donne l'impression qu'une mise à distance est possible et que celle-ci est avant tout une délivrance. Illusion, selon moi, parce que la vie ne se met jamais à distance qu'idéellement, qu'irrécemment, dans l'irréalité de l'image. Mais il peut y avoir modification intérieure à la vie elle-même : il peut y avoir un bonheur de la création esthétique, de l'organisation du spectacle, qui change la vie, qui fait que le pathos de la souffrance devient un pathos de jouissance. Peut-être est-ce une des fonctions de l'art.⁸³

Précisons dès ici que cela ne veut pas dire que le spectateur est totalement indifférent à une œuvre qu'il n'aurait pas créée, au contraire. De plus, il nous faut encore légitimer,

⁸² HENRY, M., *Art et phénoménologie de la Vie*, dans *Phénoménologie de la vie, tome III : de l'art et du politique*, p.287, nous soulignons

⁸³ HENRY, M., *Narrer le pathos* dans *Phénoménologie de la vie, tome III : de l'art et du politique*, p.314

maintenant que le concept d'*Expression* se distingue plus clairement, ce qu'est, pour Michel Henry, celui d'une *Expression* proprement *littéraire*. Mais le chemin est encore long car l'usage commun du terme *littérature* en fait un art parmi d'autres. Aussi doit-on penser d'abord ce que serait une *Expression artistique* au sens large avant de penser des particularités proprement littéraires. C'est en répondant à cette interrogation que le rôle de chaque parti – artiste, spectateur et œuvre – nous sera rendu plus clair.

Partie II – Les particularités d'une *Expression artistique* henryenne

II.1. *Expression et Art musical et pictural* dans la pensée henryenne

Nous l'avons déjà dit mais rappelons-le. L'un des drames que la disparition, en 2002, de Michel Henry laissera planer à jamais comme un vide sur son œuvre, c'est de n'avoir pas eu le temps d'écrire une *esthétique du roman*⁸⁴. Or, nous possédons, laissé à la postérité comme une source à jamais féconde de réflexions pour qui s'intéresse en philosophe à l'histoire de l'art, le *Kandinsky*. Bien sûr il y est question de l'art pictural ; plutôt que de mots, de pages noircies, ce sont des toiles peintes, colorées, dont Henry discute. Toutefois, il est bien histoire de savoir « lire » ces toiles, ces formes, ces teintes toutes nées de l'imaginaire pure d'un artiste absolument pathétique.

La phénoménologie esthétique renvoie à une expérience. Comme toute phénoménologie, le fondement premier est une subjectivité transcendée par le dehors, mais chez Michel Henry, s'il nous fallait encore le dire, c'est avant tout l'immanence de la Vie en soi qui est le propos premier. Dans cette tension réside peut-être la première distinction à marquer entre artiste et *regardeur*⁸⁵ : là où le premier crée depuis son ressenti immanent, depuis la vie,

⁸⁴ *Idem*, p.317

⁸⁵ Nous dirons *regardeur* pour parler du spectateur d'une œuvre d'art. Ce terme ne convient pas parfaitement et on pourrait aisément nous le reprocher en nous disant, très justement, qu'*on ne regarde pas* la musique. Or, comme le prétend l'ouvrage du même titre de Henry, on pourrait *Voir l'invisible*. Pourtant, nous pensons que pour *voir* l'invisible pathétique le contemplateur ou l'auditeur doit être *in-formé*, son œil expérimenté, comme si l'expérience artistique de qui l'aperçoit nécessitait un travail un peu savant. *Voir* implique de recevoir une image sans aucun effort particulier d'attention, sur un mode passif. *Regarder*, au contraire, implique un souci plus précis, une attention orientée volontairement sur l'objet perçu de manière active. Si nous quittons un instant le vocabulaire henryen, il nous faudrait dire qu'il s'agit d'exercer un œil intérieur. « L'œil de l'âme est l'attention » écrivait Simone Weil que nous rejoignons entièrement, en ce y compris lorsqu'elle disait ceci au sujet de l'art : « Pour quiconque a de la culture artistique et poétique et un vif sentiment du beau, les analogies esthétiques sont les moins trompeuses pour illustrer les vérités spirituelles [...]. Un mauvais peintre regarde la jeune fille qui pose et se dit : 'Elle a un front haut, des sourcils arqués ; je dois mettre sur la toile un front haut, des sourcils arqués...' etc. Un vrai peintre, à force d'attention *ardente* /, est ce qu'il regarde – Pendant ce temps sa main bouge, avec un pinceau au bout – Encore plus évident pour les desseins *{sic}* de Rembrandt. Il pense Tobie et l'ange, et sa main bouge. » WEIL, S., *L'attention pure*, Paris, Editions Payot et Rivages, coll. « Rivages poche », 2025, pp.71, 82-83. Aussi, en disant *regardeur*, nous penserons à celui qui exerce *l'œil de son âme*, qui donc *voit l'invisible*.

donc depuis l'invisible, le second se voit transcendé par l'œuvre qui lui paraît être un Autre en résonnance avec son intériorité. Annonçons déjà que la triade *artiste-regardeur-œuvre* correspond, pour nous, à la triade de concepts soulevés par Simon Brunfaut qui seraient, respectivement à celle que nous intuitionnons, *narration-contemporanéité-répétition*⁸⁶. Notre recherche semble être un infusoire en forme d'entonnoir : de la validation du terme d'*Expression*, nous devons maintenant appuyer celle d'une *Expression artistique* afin d'en venir réellement à celle que nous voulons élever qui s'avèrerait proprement littéraire. Alors répondre à des questions, telles que : « Qu'est-ce que l'art ? », « Qu'est-ce qui varie d'un domaine artistique à un autre ? » ou encore « Le langage du roman ne l'empêche-t-il pas d'atteindre une forme d'abstraction ? », est nécessaire dans le cheminement que nous opérons.

II.1.1. La partition, roman sans forme

Nous avons déjà signalé ce triste aveu de Michel Henry que celui du manque de temps consacré à ce qui aurait pu être une *esthétique du roman*, nous n'avons en revanche pas contextualisé plus largement ce point décisif. Cela, Henry le disait en réponse à une question de M. Calle-Gruber au sujet de *Voir l'Invisible – sur Kandinsky* (1988). « Il me semble que votre écriture romanesque tente aussi de faire voir 'l'invisible'⁸⁷ » lui dit-on, le félicitant alors d'avoir fait découvrir « non pas une des représentations mais tout le procès de l'art. » Et là arrive l'extrait qui nous intéresse depuis le début de cette recherche :

Telle a été mon intention. *Faute de temps je n'ai pas encore fait d'esthétique du roman*. Mais si j'en réalisais le projet, il se conformerait aux principes généraux de l'esthétique que j'ai donnés dans l'essai que vous évoquez, *Voir l'invisible*. J'ai tenté d'y faire la théorie de la peinture avec l'aide de ce génie qu'est Kandinsky, auteur également d'une œuvre écrite capitale que j'ai rattachée à ma propre recherche phénoménologique. Or Kandinsky pour sa propre définition a pris comme fil conducteur la nature de la musique. À son époque le but de la peinture se limitait à la représentation des choses et se réalisme s'est révélé une impasse. Kandinsky a compris qu'il existait un art qui a toujours œuvré hors du réalisme et à opéré au plus profond. Ce qui faisait écho à sa question, « que peut bien peindre la musique puisque ce monde ne l'intéresse pas ? » était « qu'est-ce que peut bien peindre la peinture ? ». La réponse : « ce que dit la musique ». Et puisque la musique exprime le

⁸⁶ Cette idée est prise dans BRUNFAUT, S., *Expression de soi et création littéraire : le « rituel » du vivant*, dans *Les lettres romanes*, vol. 67 n° 1-2, 2013, pp. 17-30, p.21. Nous ne nous baserons, de cet article, que sur la présence de ces concepts et non pas sur leur développement général qui se concentre sur une forme supposée de ritualité de la création artistique mimant celle religieuse et sacrificielle – d'où d'ailleurs que, malgré la parenté que le titre de son article laisserait présager avec notre recherche d'une *Expression littéraire henryenne*, nous n'y trouvons pas de lien aidant notre démarche.

⁸⁷ HENRY, M., *Narrer le pathos dans Phénoménologie de la vie, tome III : de l'art et du politique*, p.317

pathos – *La métaphysique de la musique* de Schopenhauer avait eu alors un immense retentissement –, qu'elle est l'*expression* de la vie affective c'est-à-dire de la montée du désir, de ses retombées, de ses fluctuations – histoire voisine, au fond, de ce que je raconte à propos d'Aliahova, malgré le catastrophisme de mon dénouement –, la peinture devait tendre au même but. Si je devais faire une théorie de l'esthétique du roman, je prendrais comme fil conducteur la musique comme l'a fait la théorie révolutionnaire de la peinture abstraite, c'est-à-dire de cet art compris dans sa véritable nature. En définitive, je retrouverais ce que j'ai fait spontanément : à savoir que *la littérature n'est évidemment pas une figuration superficielle* mais qu'elle a ce contenu prodigieusement riche que Kandinsky nomme *abstrait*, notre propre vie – c'est-à-dire le pathos, l'histoire interne de la vie rendue possible par sa subjectivité absolue, la vie qui ne peut se fuir elle-même et qui doit donc se détruire ou se réaliser. Et cela dans des modalités qui n'ont rien à voir avec la représentation, avec le devenir objectif du monde ; mais par cette autotransformation du pathos lui-même : ce qu'est Dionysos, cette espèce de pâtre et de jouir qui ressemble à la marche sur une crête de celui qui à tout moment peut tomber dans l'abîme. Voilà pourquoi, *si je devais faire une esthétique du roman, elle rejoindrait mon esthétique générale*.⁸⁸

Ce passage nous semble d'une richesse théorique incommensurable. La langue fluide, c'est sans peur que Michel Henry y parle d'art, de littérature surtout, lui, le philosophe de l'anti-métaphore. Si nous connaissons son avis sur les dérives de l'enseignement universitaire grâce notamment à *La Barbarie* (1987), ce genre de propos nous paraissent tout aussi révolutionnaires. En effet, prêchant la littérature c'est en fait une vision de l'affectivité sans concept qu'il défend ; une représentation de la Vie sans le langage théorique de la philosophie.

Nous retrouvons aussi – encore – la figure de Dionysos qui s'affirme à nouveau au cœur d'une dialectique de la jouissance-souffrance que nous reconnaissons maintenant : c'est la fluctuation de la puissance sans cesse renouvelée de la vie en soi. Ce qu'exprime parfaitement – ou plutôt *primairement* – la musique en étant *l'expression de la vie affective c'est-à-dire de la montée du désir, de ses retombées*. *Primordialement*, disons-nous en un néologisme qui traduit davantage l'avancée théorique que la primordialité du domaine musical sur les autres, car Kandinsky perçoit en elle un art purement abstrait. Cela parce que la musique n'a pas de forme. Elle n'est absolument pas figurative, soumise à aucune représentation fausse et pourtant permet à l'auditeur un pathos total. Le cœur bat au rythme des crescendos et pleure avec les harmonies sans rien voir qui le lui permette. La musique serait alors non pas l'art primordial, mais le premier à révéler la possibilité abstraite d'un art pur. Kandinsky le prouve magnifiquement, comme le relève Henry tout au long de son essai. Mais aussi les chœurs Grecs de la tragédie attique, ou encore Wagner que Nietzsche a tant aimé – avant de lui préférer Bizet.

⁸⁸ *Idem*, pp.317-318, nous soulignons.

Pour appuyer encore notre refus du terme « primordialement » nous pouvons citer Henry lorsqu'il répond à la question « qu'est-ce que la musique ? » :

*La musique n'est précisément rien d'originel. Selon Schopenhauer, dont l'analyse géniale nous servira de fil conducteur, la musique n'est elle-même que la reproduction d'une réalité antérieure, métaphysique, qui constitue le fond de l'être et l'essence intime de toute chose, ce qu'il appelle la Volonté. En tant que reproduction de la réalité métaphysique qui définit le principe caché de tout ce qui est, la musique n'est donc qu'une première expression, qui se réfère nécessairement à ce qu'elle exprime.*⁸⁹

Elle n'est rien d'originel car seule la Vie l'est. En son langage de montées du désir et de retombées, c'est bien la vie que la musique exprime. Le terme d'*expression* apparaissant encore ici et là appuie bien notre intuition que l'*Expression* est l'extériorisation artistique d'une souffrance première – originelle car en concordance avec ce qu'est la Vie. La musique comme *première expression* est en fait le premier domaine à avoir été reconnu apte à être absolument abstrait, donc absolument pathétique. L'exemple de l'artiste au sujet duquel le texte cité est dédié, August Von Briesen, ne peut que confirmer cela. Dessinant la musique au même rythme qu'elle – donc ce qu'elle lui faisait ressentir – donc ce que la Vie elle-même lui faisait ressentir – il pousse Henry à un constat décisif. Il est énoncé dès le premier paragraphe de l'article :

Il est possible, *a priori* et en général, de faire correspondre à une œuvre musicale une œuvre graphique qui ne présente pas seulement avec elle quelque affinité, d'ailleurs mystérieuse, mais qui en soit réellement l'équivalent, qui nous propose le Même sous un autre aspect – l'aspect de point et de lignes au lieu de sons.⁹⁰

L'idée d'une variation d'aspect mais d'une Mèmité – concept de Ricoeur – de sujet, à savoir la Vie, fait de tous les artistes – musiciens, plasticiens, danseurs, auteurs, ... – des *reproducteurs expressifs de la réalité métaphysique* et constitutive de leur passivité affective commune. Précisément d'ailleurs, ce *re-* comme préfixe de ce que nous pensons être des *producteurs* d'œuvres est capital dès lors qu'on le pense comme un *retour*. Retour sur soi, en *Soi*, en ce que nous avons de plus originel ; notre Volonté si nous parlons en schopenhaueriens, notre Puissance si nous nous faisons nietzschéen, la Vie si nous demeurons dans l'œuvre d'Henry. Ce dernier nous dit alors qu'il n'existe pas de passage de la musique au graphisme, ce n'est pas cela que fait Briesen. Ce n'est pas cela parce que, que nous œuvrions avec à la main la baguette

⁸⁹ HENRY, M., « Dessiner la musique, théorie pour l'art de Briesen » dans *Phénoménologie de la vie, tome III : de l'art et du politique*, p.244, nous soulignons

⁹⁰ *Idem*, p.241

du maestro, le pinceau du peintre, la plume du poète, dans chaque cas nous opérons un *retour à une source identique, à ce Lieu*⁹¹ d'où la vie se fait immanence.

Puis, est-ce vrai que la musique n'a pas de forme ? Sans parler d'ondes sonores qui nous renverraient dans le scientisme qui, pour Henry, s'éloigne tant de ce que l'art produit comme effet premier ; nous pouvons toutefois émettre, à titre d'hypothèse seulement, que la partition est un objet particulier pour un quelconque classement qui se voudrait expéditif. Certes, écouter de la musique c'est être confronté à un impératif d'immanence dans l'étreinte auto-affective de la Vie. Or, cela passe par l'écoute attentive d'un phénomène extérieur à soi. Plus encore, qu'en est-il de celui qui *écrit* la musique ? La partition comme objet est-elle à catégoriser comme appartenant au domaine de la musique ou bien de la littérature ? Le souci ici est celui du langage. Un musicien avéré saurait lire la partition, de son *œil de l'âme*, et voir l'invisible en entendant l'inaudible, tout comme le lecteur de *Lettre au père* ressent viscéralement la peur du père de l'auteur que ce dernier ressent. On a raison de penser que la musique est l'art de l'abstraction par excellence car, en elle, lorsqu'elle se joue, aucune incarnation événementielle ne se crée ; ce serait presque un phénomène sans corps pour l'auditeur. Pour n'avoir pas besoin de voir la partition pour entendre la musique, pas plus que l'orgue qui est toujours à l'abri des regards dans les églises, on en oublierait presque que ce sont des pages et des pages qui sont noircies de notes à n'en plus finir. Nous ne faisons pas toutes ces remarques pour convaincre que la musique se jouerait *déjà* sur le papier, entre les lignes. Ce serait absurde car nous sommes conscients que ce qui fascine en elle c'est son rythme ; ses montées et retombées, ses silences aussi. Nous ne faisons pas non plus ces remarques pour entamer une théorie du langage hiérarchisé ou les notes, en quelque sorte, appartiendraient à un discours supérieur de celui des mots, qu'elles seraient plus proches de la réalité de l'Affectivité que ne le seront jamais autant de vers qu'en écriront les poètes de tout temps. C'est bien plutôt pour nous défendre d'une idée shopenhauerienne qui viserait à séparer l'art musical des autres domaines, le plaçant au-dessus de ces derniers. Cette bi-partition musicale – « autre » est vide de sens chez Michel Henry pour qui il faudrait davantage étendre l'analyse esthétique faite de la musique à tous les arts. Pour reprendre un préfixe qu'il affectionne, nous pourrions dire que l'esthétique henryenne est un *Archi-shopenhauerisme*.

La musique nous sert donc, dans cette réflexion, d'étape théorique. Mieux, de flambeau conceptuel. Chemin qui permet de toucher à l'essence d'une *Expressionnalité* pathétisante

⁹¹ *Idem*, p.245

absoute de la figuration trompeuse de l'art « réaliste ». Comme Kandinsky partit de la musique pour penser l'art pictural de façon abstraite, pour penser à *peindre ce que dit la musique*, nous pouvons partir d'elle pour imaginer ce que serait *écrire ce que dit la musique*. Pour réaliser cela, il nous faudrait continuer le chemin initié de la musique à la peinture et atteindre, chemin faisant, la littérature. C'est, pour le dire clairement, une question de méthode à éclairer par l'invisible de la vie. Henry le disait d'ailleurs très lucidement, sachant que la finalité de tout art ou logos est un ressenti, le passage de la jouissance à la souffrance, qu'il nous faut comprendre : « [P]hilosophie et littérature – mais aussi peinture, musique, toute forme d'art ou de culture en général – ont un même objet. Seul le mode de traitement de celui-ci diffère. C'est l'analyse intellectuelle dans le cas de la philosophie, l'imagination dans celui de la littérature.⁹² »

Avant d'aller plus en avant, il nous faut ici préciser notre méthode. Ce présent travail est bien une recherche philosophique ; sa méthode se doit donc d'être une analyse intellectuelle. Nous ne devons pas verser dans une méthode imaginative parce que nous traitons de la littérature. Ni non plus dans une forme de critique littéraire pure et dure – dont beaucoup dont c'est le travail le feraient mieux que nous. La matière première du philosophe – cela même qui lui permet l'analyse – c'est le texte. Comme Michel Henry ne s'est pas arrêté outre mesure sur les tableaux de Kandinsky, mais bien davantage sur son *œuvre écrite capitale* avec principalement *Du spirituel dans l'art* (1911), *Regards sur le passé* (1913) et *Point-Ligne-Plan* (1926) comme références, il nous faut aussi prendre l'écrit philosophique pour fondement de la réflexion. Aussi allons-nous maintenant tâcher de dévoiler, à partir du *Kandinsky*, ce que sont les *principes généraux de l'esthétique henryenne*. Cela fait, nous pourrons enfin nous pencher plus en avant sur le problème de la littérature.

II.1.2. *Kandinsky* et sa révolution pour une phénoménologie esthétique

Cet essai qu'est *Voir l'invisible* s'offre pour objectif de montrer en quoi et de quelle façon l'art abstrait nous parle de nous. Aussi, si son sujet ainsi que sa base théorique est Kandinsky du début à la fin c'est parce que ce dernier est considéré comme l'inventeur, ou l'*Ouvreur*⁹³, nous dit Henry, de l'art abstrait – en tout cas *pictural* préciserions nous. De plus, Kandinsky est une ressource magnifique puisque, outre les tableaux superbes et dispersés de

⁹² HENRY, M., *Auto-donation : entretiens et conférences*, Paris, Beauchesne, 2004, p. 65

⁹³ HENRY, M., *Voir l'invisible – Sur Kandinsky*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2005, p.9

par le monde, ce sont aussi des textes qui établissent les fondements de son art qu'il nous a laissé. Doubles ressources donc, pour qui travaillerait sur Kandinsky, entre la picturalité des œuvres et l'explication écrite toute donnée de celles-ci. Les ouvrages du peintre permettent de comprendre sa peinture et, par extension, l'art « abstrait » de façon plus étendue.

Dès le départ, les théories esthétiques prévalant jusque-là sont destituées ; Platon, Aristote, Kant, Schelling et même Hegel sont congédiés. « Le trait commun à tous ses penseurs était malheureusement de ne rien entendre à la peinture⁹⁴ ». D'ailleurs rares sont les mentions faites à un philosophe dans le texte – de temps en temps Descartes surgit, Schopenhauer écoute, mais ça ne va pas plus loin. Les courants modernes de la peinture sont aussi renvoyés à une forme d'inutilité à peine voilée ; tous les *-isme* du XIXe siècle, *expressionnisme*, *impressionnisme*, *cubisme*, *fauvisme*, *pointillisme*, *orphisme*, *futurisme*, *surréalisme*, *constructivisme*, *cinétisme*, *conceptualisme*... sont inefficaces au propos de l'abstrait. Ces courants se rapportent exclusivement au visible comme à l'unique contenu possible de l'œuvre. Ce qui en fait, au regard de l'ambition possible de l'art, pour Michel Henry, un véritable gâchis, en somme quelque chose d'inintéressant au possible⁹⁵. Il convient alors de définir les particularités de l'abstraction. Michel Henry en dit dès l'introduction que ce genre d'art pictural posséderait un pouvoir « d'éclairement » sur toutes les formes d'art car leurs principes seraient les mêmes – c'est là ce que nous voulons penser avec la littérature. Encore, il y aurait une 'possibilité' de la peinture dont l'abstrait va « nous livrer la clé⁹⁶ ».

Le postulat de base est un pouvoir proprement humain. Celui de peindre, de « se faire artiste ». Or, si l'Homme ne s'est pas créé lui-même, la possibilité de peindre comme pouvoir en puissance est inscrite en lui ; il la tire donc de la nature de son être donné, à savoir alors de l'Être lui-même. Mais pouvoir être artiste n'est pas suffisant, pas plus que créer pour créer. De tout temps les Hommes ont attendu de l'art une connaissance intime des choses, un dépassement de l'extérieur pour pénétrer dans une réalité plus grande. Attendre de l'art une connaissance métaphysique pure pose question :

Comment la peinture accomplit-elle et peut-elle accomplir cette révélation ultime, nous le pressentons déjà : non pas en nous donnant à voir, en nous représentant cette essence dernière des

⁹⁴ *Idem*, p.11 Relevons ici que le terme *entendre* n'est pas anodin lorsqu'il est mis en écho avec ce que nous avons dit de la musique : Nietzsche et Schopenhauer ne sont d'ailleurs pas cités dans ce procès des sourds...

⁹⁵ Henry écrit, durement : « Une figuration trouvant sa visée exclusive dans la représentation exacte de la réalité extérieure aboutit très vite à une impasse dont le naturalisme et ses variantes sont l'illustration. Les musées consacrés au XIXe siècle regorgent de ces toiles insignifiantes dont la peinture anglaise de paysage du XVIIIe fournissait l'avant-goût. » *Idem*, p.31

⁹⁶ *Idem*, p.13

choses mais plutôt en nous identifiant à elle dans l'acte initiatique de l'art, pour autant qu'un tel acte puise dans la structure même de l'Être sa propre possibilité et se confond avec elle. Quelle est donc cette nature de l'Être que la peinture implique et à laquelle elle nous donne accès, faisant de nous les contemporains de l'Absolu et en quelque sorte ces ayants droits ?⁹⁷

Le lecteur de Henry sait déjà que la réponse à cette question, qui conclut l'introduction de l'ouvrage, est la Vie. Mais le reste est à peu près obscur pour le moment : comment se fait-il que la peinture ait un autre pouvoir que celui de faire voir, ou plutôt d'*être vue* ? Comment pourrions-nous être intérieurement identiques à l'œuvre ? Que signifie cette idée de contemporanéité ? Ce sont toutes les questions auxquelles les chapitres répondent dans une forme de déambulation en entonnoir inversé – après quelques considérations de base, le premier chapitre s'intitule *La forme* et, le dernier, *L'Art et le cosmos*.

La duplicité joue un rôle constant et important chez Henry. Nous avons vu en première partie de ce travail la duplicité Souffrance/Jouissance, Apollon/Dionysos, nous voyons maintenant celle induite dès le titre de ce livre : Visible/Invisible, qui n'est autre que, respectivement, monde/Vie. Chez Kandinsky le pendant équivalent est Extérieur/Intérieur. En phénoménologie, cette duplicité henryenne signifie que notre expérience d'un même phénomène peut se vivre intérieurement selon la réception qu'opère notre subjectivité propre, ou extérieurement en tant que le phénomène se *pro*-pose, qu'il est un ob-*jet* au-devant de soi. De cette dualité des choses nous comprenons plus aisément la critique adressée à une tradition artistique classique dite « du monde » ; tant que la peinture s'attache à reproduire le réel, à en faire une *mimésis*, sa valeur ne sera jamais que celle de la perfection de copie du « déjà-là » visible. Mais comme la Vie est le revers du monde et non le monde lui-même, nous pourrions dire que toute peinture du monde n'est jamais que « nature morte »⁹⁸. Or, nous ne pouvons nier que même ces toiles-là, celles qui représentent le monde, débordent de ce qu'elles sont

⁹⁷ *Idem*, p.14

⁹⁸ L'apparition de la photographie, au début du XIX^e siècle, a participé au questionnement de l'idéal pictural artistique. Henry en est conscient lorsqu'il écrit : « Dans les années quatre-vingt à Munich, Lenbach peignait ses fameux portraits – ceux de Bismarck par exemple – sans faire poser ses modèles, d'après des photographies. On peut encore admirer dans la villa qui porte son nom (et où se trouvent aussi, contraste saisissant, les Kandinsky du legs de Gabrielle Münter) ces effigies consternantes. Des résultats aussi médiocres, un art aussi fade ne pouvaient que susciter, d'abord chez les peintres, une réflexion sur le projet d'objectivité, c'est-à-dire un *retour à la perception véritable*. » *Idem*, p.31. Un contraste similaire apparaît dans l'œuvre de Gérard Richter dont la rétrospective récente, à la Fondation Louis Vuitton, où sont mélangés ses portraits de jeunesse basés sur photos et ses grands formats d'abstraction pure. À ce propos, voir par exemple : BENJAMIN, W., *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Le terme de « reproductibilité » est intéressant dans ce cadre si nous considérons que jusqu'alors la peinture n'était déjà que reproduction et que, dès lors, il devenait possible de « reproduire la reproduction », de prendre en photo la peinture ou, pis, directement le sujet de ladite peinture. Que devient la *mimésis* de la *mimésis* ? Précisons aussi que, si la photographie a questionné la pratique de la peinture, le XIX^e siècle et l'époque industrielle lui ont, en même temps, offert de nouveaux sujets : les trains à vapeur en sont un exemple frappant.

matériellement : elles ne sont pas que le bois de leur châssis, le tissu tendu formant la toile, les amas de matières colorés répandus dessus. Peignant le paysage d'une mer agitée – imaginons un tableau de Turner – quelque chose de cette nature se reproduit réellement sur la toile, à tel point qu'il est possible d'y ressentir la puissance des vagues, l'humidité des embruns, ... L'idée de l'œuvre ne se limite pas à son support, elle est un imaginaire vers lequel nous pouvons nous diriger intentionnellement, de la même façon que vers un objet sensible – ou bien vers la mer-modèle « réelle » et absolument visible. Cela, ce phénomène, n'est rien d'autre que la possibilité de peindre plus que ce qui est visible et d'obtenir un résultat de projection similaire.

En effet, la peinture abstraite – l'art abstrait de façon générale – ne se réduit pas à produire la *mimésis* du visible. Il s'agit au contraire de *peindre l'invisible*. Mais apparaît alors un paradoxe car, bien que voulant dépasser le visible, la peinture reste attachée à la matière. Partiellement seulement. L'art abstrait se confronte en fait à « une dissociation entre le contenu et les moyens de la peinture⁹⁹ », c'est-à-dire que le contenu subit un transfert ontologique de l'extérieur vers l'intérieur, donc du visible à l'invisible, alors que les moyens restent indéfectiblement soumis au sensible de leur corporéité, leur colorisation, leur forme, ... Du moins aurions-nous pu le penser si, à ce sujet, nous ne retrouvions notre concept d'expression lorsque Henry écrit :

Or c'est cette dissociation entre un contenu intérieur et des moyens extérieurs, dissociation qu'elle semble imposer, que la peinture abstraite va finalement abolir. En sorte que l'extraordinaire révolution pensée et accomplie par Kandinsky pourra se formuler ainsi : non seulement le contenu de la peinture, ce qui est ultimement « représenté », ou pour mieux dire *exprimé* par elle, n'appartient plus au monde comme un de ses éléments ou une de ses parties – phénomène naturel ou événement humain – mais les moyens permettant l'*expression* du contenu invisible qui constitue le thème nouveau de l'art, ces moyens eux-mêmes doivent être compris maintenant comme « intérieurs » dans leur signification et finalement dans leur réalité véritable – comme « invisibles ». ¹⁰⁰

Que l'expression ressurgissent ici n'est pas anodin. Des suites de tout ce que nous avons pu démontrer dans le premier chapitre, c'est ici encore démontrer le mouvement qu'opère le *faire-voir*¹⁰¹, un mouvement *expressif* qui l'est, comme nous l'avons vu, car il *ek-stériorise* l'invisible en le rendant visible. Quant aux moyens, que sont les formes, les couleurs, même parfois le

⁹⁹ HENRY, M., *Voir l'invisible – Sur Kandinsky*, p.22

¹⁰⁰ *Idem*, pp.22-23, nous soulignons

¹⁰¹ Expression présente p.24 : « *Peindre est un faire-voir*, mais ce faire-voir a pour but de nous faire voir ce qu'on ne voit pas et qui ne peut être vu. Les ressources, d'autre part, dont dispose ce faire-voir et qu'il met en œuvre afin de nous donner accès à l'invisible, les moyens de la peinture donc, plongent eux aussi dans la Nuit de cette subjectivité abyssale où aucun rayon de lumière n'a le pouvoir de se glisser, qu'aucune aube ne dissipe jamais. »

support de l'œuvre lui-même, Kandinsky nous dit qu'ils peuvent aussi, malgré leur visibilité interchangeable, atteindre un degré d'abstraction équivalent à celui du contenu : en revenant à leur état originel qui est pureté et force pures. Nous le verrons plus après. Retenons pour le moment que la peinture subit, grâce à Kandinsky que la musique a inspiré, une véritable révolution, dans le sens d'une rotation, de l'extérieur vers l'intérieur. Michel Henry donne alors l'équation que produit cette idée neuve :

$$\textit{Intérieur} = \textit{intérieurité} = \textit{invisible} = \textit{vie} = \textit{pathos} = \textit{abstrait}^{102}$$

II.1.3. Se peindre en même temps que s'éprouver

Une fois les grandes bases de cette révolution tracées comme autant de graphismes purs et abstraits sur une œuvre, Kandinsky se confronte à un problème proprement phénoménologique : celui de l'application de sa volonté d'invisibilisation du visible au profit de la visibilisation de l'invisible. En cela, le geste artistique du peintre russo-germano-français est similaire à celui, philosophique, du phénoménologue français. Il s'agit de renier, une fois de plus, les lumières grecques. La notion classique et courante de l'abstraction – semblable finalement à celle d'*époque* – signifie la décomposition d'une chose en l'esprit, sa fragmentation, idéale et catégorielle : ainsi de l'arbre nous appréhendons séparément le verdâtre des feuilles, la dureté du bois, l'odeur du bourgeon, ... L'arbre s'en voit scindé, scié en l'esprit perceptif. Appliquant ceci au Un, au Tout décomposable qu'est le monde, seule totalité concrète mais visible, nous subissons un appauvrissement de la perception chosique car, que ce soit dans le réel ou l'idéal, l'ensemble des qualités de la chose perçue ne sera jamais entièrement saisi.

C'est pourquoi il faut faire, précisément, abstraction de ce monde total ; il faut créer une « *réalité abstraite du monde* »¹⁰³, ce qui revient à jouer sur l'infinité des virtualités de l'œil et du visible, donc à faire jouer la puissance de la singularisation, à faire une « idéation » particulières d'objets reçus singulièrement. De cette manière, l'abstraction devient la première forme d'art, le premier courant artistique à se détacher du monde lumineux et visible des Grecs. En effet, si pour Husserl l'objet demeure « un pôle d'identité idéal au-delà de la multiplicité de ses apparitions sensibles »¹⁰⁴ ce sont toutefois les apparitions sensibles particulières, donc subjectives, qui sont importantes pour Kandinsky. Ce dernier prend d'ailleurs l'exemple de *La*

¹⁰² *Idem*, p.25. Le pendant de cette équation est : « Extériorité = apparaître = monde = visible »

¹⁰³ *Idem*, p.27

¹⁰⁴ *Idem*, p.31

meule de foin de Monet où, loin de l'académisme traditionnel, c'est la perception singulière du peintre qui a construit les couleurs et façonné les textures de ce paysage de campagne –, l'équivalent philosophique chez Michel Henry se compacterait en cette formule dont le sens traverse l'œuvre : « Á la raison, je substitue l'affectivité qui me paraît être la vraie raison, car la raison, c'est la raison des choses.¹⁰⁵ »

Or, dans ce dernier exemple pictural, la meule de foin demeure meule de foin. Pourtant, nous dit-on, le contenu ainsi traité par Monet n'est plus le même contenu que celui, réel, qui est posé physiquement dans le visible du monde. Cela questionne la notion de contenu de l'abstraction. La façon dont Henry la définit correspond pour toute œuvre d'art dite abstraite grâce à l'utilisation, encore une fois, du concept d'expression dans l'extrait suivant. Il dit donc du contenu de l'abstraction que :

« [C]ontenu abstrait », c'est la vie invisible dans son inlassable venue en soi-même. C'est le jaillissement intérieur continu de la vie, son essence éternellement vivante qui, en même temps qu'elle fournit à la peinture son contenu, impose à l'artiste son projet, celui de dire un tel contenu, *d'exprimer cette profusion pathétique de l'Être*. « Abstrait » ne désigne plus ici ce qui provient du monde au terme d'un procès de simplification ou de complication, au terme d'une histoire qui serait celle de la peinture moderne – mais Cela qui était devant lui et qui n'a pas besoin lui pour être : la vie qui s'éteint dans la nuit de sa subjectivité radicale où il n'y a ni lumière ni monde.¹⁰⁶

La vie devient alors but et chemin, fin et moyens, exprimé et expression. La vie étant toujours cette venue inlassable d'une force pathétique en chaque soi, selon la double tonalité souffrance-jouissance, c'est aussi cela qui est exprimé dans l'art : commandée par la vie et l'exprimant, l'œuvre fait abstraction du monde pour que seul ce passage, proprement personnel, subsiste entre la souffrance et la jouissance au cœur des puissances secrètes de l'immanence de chaque Ipséité. Pour comprendre cela plus clairement il nous faut encore dire que la connaissance à laquelle nous ouvre l'art n'a pas d'objet, puisque son milieu ontologique est la vie et n'est donc justement plus les objets du monde. L'art a comme point de départ le pathos, l'émotion, et c'est là aussi le cœur de son contenu. Son objectif étant de transmettre aux regardeurs une émotion, et à l'artiste de ressentir la joie de la vie en lui qui s'exprime.

Nous arrivons là à un point primordial de notre recherche, celui du *pourquoi* de l'émotion – entendons pathos – en art ? Réponse : parce que l'émotion est : « un mode plus intense de la vie.¹⁰⁷ » L'expérience artistique est alors à dire en termes d'*intensification* ou

¹⁰⁵ HENRY, M., *Entretiens*, Arles, Sulliver, 2005, p.138

¹⁰⁶ HENRY, M., *Voir l'invisible – Sur Kandinsky*, p.33

¹⁰⁷ *Idem*, p.37

d'*amoindrissement* de la force de la Vie en soi car ce que l'œuvre, vue ou produite – et non plus reproduite – produit est l'accroissement de la vie dans l'épreuve d'elle-même. La connaissance que permet l'art n'est donc pas connaissance d'une chose mais connaissance de soi par l'émotion. C'est à portée de regard le « 'paroxysme de la vie' où la vie fait l'expérience de soi jusqu'à son propre fond¹⁰⁸ ». Cette expérience est proprement passive, le seul commandement à l'œuvre n'est pas celui de la *ratio* supposée de l'homme helléniste mais est, encore une fois, celui de la vie qui s'empare toujours plus de soi-même. De façon similaire, Rothko écrivait ceci au sujet de la critique des peintres anciens et académiques, ainsi que sur le sens d'une expérience picturale :

Les peintres modernes nieront généralement que les tableaux de genre hollandais sont plastiques. Ils diront que, dans ces peintures, le tableau dans son ensemble n'a aucun poids, que l'espace n'est pas réel, qu'il est traité comme un vide plutôt que comme une substance, que la texture et l'espace sont tous deux illusoires plutôt que réels et tangibles. Les peintres académiques, dans l'ensemble, nieront que les tableaux modernes donnent quelque sens de plasticité que ce soit dans leur usage de l'espace. Ils nieront que les choses bougent dans l'espace et que les textures donnent la moindre sensation d'existence effective. *Nous verrons que le décalage entre ces deux positions procède au fond de la façon dont chacun voit la nature de la réalité.* Les deux groupes de peintres s'intéressent au sens de l'existence que donne une peinture. Ils veulent sentir que le peintre a donné à son tableau une conviction qui le rend convaincant au regard de leur propres conceptions de la réalité. La notion de plasticité suppose donc que l'artiste ait su faire passer dans son tableau *le sentiment de l'existence*.¹⁰⁹

Que Rothko et Kandinsky ait tant accordé d'importance à revenir sur ce qu'étaient les mentalités des anciens peintres dans leur rapport au réel, à la nature, montre bien que ce nouvel art, l'abstrait, s'affranchit totalement de l'ancienne recherche esthétique. De plus, cette expression de vouloir transmettre un *sentiment d'existence* au regardeur nous paraît totalement adéquate à la lecture henryenne de Kandinsky.

La création artistique n'est alors pas – ou plus – l'exploration du monde, des techniques ou pratiques d'un art, ni non plus celle d'un sujet particulier en sa matière reproductible. C'est bien plutôt l'exploration de la vérité immuable de la vie en soi, comme étant sa propre vie. C'est éclairer ce qui ne se montrera jamais à la lumière du soleil, aveuglement des terribles Grecs, pour découvrir, au cœur de sa nuit intérieure, invisible, à quel point la chair peut souffrir et

¹⁰⁸ *Ibidem*

¹⁰⁹ ROTHKO, M., *La réalité de l'artiste*, Paris, Flammarion, 2004, p.82, nous soulignons.

jouir. C'est découvrir les limites de l'être généré que nous sommes par le médiateur ou le mouvement qu'est la création artistique, ainsi que l'annonce Henry :

Celui qui s'engage dans la voie de l'art ne va donc jamais vers une vérité qui lui serait extérieure, à laquelle il puisse s'en remettre comme à un être stable et indépendant de lui. Qu'il le sache ou non, il a fait un choix, celui de constituer lui-même le lieu de la venue de cette vérité, de lui offrir sa propre substance et sa propre chair pour être sa chair à elle – à elle qui est la Vie, qui ne peut être rien d'autre que la propre vie de l'individu et le degré le plus haut de son accomplissement. Parce que la vérité de l'art n'est qu'une transformation de la vie de l'individu, l'expérience esthétique contracte avec l'éthique un lien indissoluble, elle est elle-même une éthique, une « pratique », un mode de réalisation de la vie. Cette connexion intérieure de la vie esthétique invisible et de la vie éthique, c'est ce que Kandinsky appelle « spirituel ».¹¹⁰

Ces expressions presque religieuses – *vérité intérieure, venue de la vérité, offrir sa chair, degré le plus haut d'accomplissement, réalisation de la vie* – semblent faire de l'art le seul lieu de salut possible à l'homme, seul apte à mettre en scène les phénomènes invisibles qui se révèlent en l'Homme et pour lui-même. C'est une sorte de signification messianique de l'art – que nous ne pouvons que défendre après nos considérations sur la passivité et la tonalité de l'existence – qui s'impose. Ces expressions laissent surgir celle, kandinskienne, de *spiritualité*. C'est une dimension propre à l'existence invisible, absoute du monde quotidien de la visibilité. En somme, un véritable accroissement des potentialités d'épanouissement intérieure.

Le problème de la forme demeure. Si la peinture est un art du faire-voir, de l'accroissement de l'invisible, c'est par le visible qu'elle le fait. Sa forme consiste donc en l'ensemble de ses moyens pour extérioriser l'invisible, pour exprimer le soi. L'œuvre « est ainsi la fusion inévitable et indissoluble de l'élément intérieur et de l'élément extérieur, c'est-à-dire du contenu et de la forme.¹¹¹ » Mais pour cela, la forme a dû se détacher du visible lui-même, ne plus se contenter de recopier le *déjà-là* : elle a dû s'inventer pour coïncider à l'intérieur – donc se recréer selon tous ces domaines que sont la couleur, l'espace, les formes graphiques, ... Acquérant ainsi une liberté nouvelle, proprement abstraite, elle s'est détachée de l'univers objectif et a puisé sa créativité en une source neuve et intarissable : la vie intérieure comme nouvelle loi constitutive et fondatrice de sens. Cette source octroie à l'œuvre une nécessité intérieure ; nécessité d'abord de la forme, déterminée par l'invisible. Dès lors une « mauvaise œuvre » en est une qui aurait pu être autrement. Pour être élevée au rang de *sujet spirituel*¹¹², il

¹¹⁰ HENRY, M., *Voir l'invisible – Sur Kandinsky*, pp.38-39

¹¹¹ *Idem*, p.44

¹¹² *Idem*, p.47, Expression qu'Henry tire de KANDINSKY, W., *La Peinture en tant qu'art pur* dans *Regards sur le passé*, Paris, Hermann, 1974, p.193

faut maintenant que la forme de l'œuvre soit absolument déterminée par le contenu abstrait qu'elle a pour mission d'exprimer.

La peinture devient une alors *contre-perception*, entendons par ce terme d'Henry que « cette chaîne de significations référentielles où se constitue la réalité quotidienne du monde, ce mouvement incessant de dépassement des apparitions sensibles vers l'arrière-plan monotone et stéréotypé des objets utilitaires, s'interrompt brusquement sous le regard de l'artiste.¹¹³ » La perception n'est plus une chose soumise à l'aspect *pratico-utilitaire*, mais elle devient libérée et au seul service du pathos. Plus important : elle tolère de ce fait l'ineffable. Ce qu'elle représente ne devant plus être précis, parfaitement conforme à une réalité plus concrète, la peinture a pour mission d'exprimer ce qui ne s'exprimerait pas autrement que par elle. L'intérieur de l'être. Mais si un concept aussi difficile à catégoriser que « l'art » peut se voir transformé aussi radicalement, est-ce qu'il n'a jamais existé auparavant ? Si. Henry le confirme d'ailleurs au sujet de l'art sacré qui est une forme d'abstraction avant la lettre. Alors est-ce que le concept regroupe un nombre de productions trop variées que pour être défini précisément ? Non puisque nous savons maintenant que l'art doit accroître l'expérience de l'existence, autrement dit faire agir notre excédent de forces pour étendre la connaissance de soi des tonalités en soi. Henry pose cette question et y répond de cette façon :

Que faut-il pour [que] le 'contenu' aussi bien que la 'forme' entrent dans la dimension de l'art ? Que la voie vers celle-ci ait été préalablement ouverte, que le monde transcendant des objets de la perception avec leurs renvois intentionnels à l'infini ait cédé la place à des couleurs et des formes aperçues dans leur présence nue, dans leur splendeur silencieuse, éveillant dans la subjectivité *du créateur ou du spectateur* ces modalités pathétiques nouvelles, cette temporalité de l'accroissement avec laquelle commence et finit l'expérience esthétique.¹¹⁴

Pour que l'art soit art, il doit répondre à une exigence expérientielle ; celle de d'accroître communément l'existence du créateur et du spectateur – que nous avons appelé *regardeur* – en leur faisant ressentir ce que seule l'œuvre, en raison de la nécessité intérieure de sa forme, peut leur faire ressentir. Adhérant à l'idée que l'œuvre rend visible l'invisible, que donc l'art serait invisible, Henry nous offre l'une des plus belles définitions de cet effet sur l'expérience : « La vision de l'invisible, c'est l'invisible lui-même prenant conscience de soi en nous, s'exaltant

¹¹³ *Idem*, p.53

¹¹⁴ *Idem*, p.71, nous soulignons

lui-même et nous communiquant sa joie.¹¹⁵ » En d'autres termes, c'est permettre à la Vie de se saisir elle-même en notre ipséité, et d'en jouir.

II.1.4. Force et Mouvement à l'œuvre dans l'œuvre

Nous passons rapidement sur une partie du propos de l'ouvrage que nous utilisons car les chapitres suivants : *Le Point – La Ligne – Le Plan Originel – L'unité des éléments – Des couleurs invisibles – Formes et couleurs – Difficultés relatives à l'unité des couleurs et des formes* s'attachent davantage à révéler les moyens d'expressions propres à la peinture abstraite plutôt qu'à l'art en général. Nous n'oublions pas que ce cheminement, minutieux certes, n'a pour objectif que de nous mener à l'art littéraire. Quelques considérations, toutefois, tirées de ces parties, nous serviront et méritent donc que nous nous y attardions un peu.

Ainsi par exemple, chaque élément graphique traité, tel que le point, la ligne, la courbe, ... correspond à une force mouvante, se traduit par elle. Nous partons, suivant Henry, du corollaire que Vie et force se répondent essentiellement. L'intensité d'un pathos, l'*excédent de forces* en soi, fera bouger la ligne intérieure, sera ce mouvement même, à la façon d'un cardiogramme qui s'emballerait selon l'effort produit. Ici la Force et le Mouvement sont interprétés de façon ontologique, ce qui a pour effet que, bien que les appliquant à l'histoire picturale, nous y trouvons quelque chose à dire de la Vie elle-même. En ce sens d'ailleurs :

Supposons que la vie soit par essence – en vertu de ce qui fait d'elle la vie – une force ; supposons que les forces qui s'exercent simultanément ou successivement sur le point de manière à produire ces formes linéaires que nous appelons droites, courbes ou lignes angulaires soient en réalité les forces de la vie, et cela pour cette raison ultime qu'il n'en existe pas d'autres – alors la possibilité d'exprimer la vie par des lignes est donnée dans le principe. [...] Une telle expressivité ne tient donc pas au fait que toute motion intérieure possède dans une forme linéaire particulière une sorte d'analogon présentant avec elle quelque affinité mystérieuse. Il n'y a pas de mystère, parce qu'il n'y a pas deux réalités dont la 'correspondance' ferait problème, mais une seule, une seule force vivante que nous éprouvons en nous sous la forme de ce pathos qu'il s'agit d'exprimer et qui est aussi la force qui produit la ligne, qui en fait à chaque instant ce qu'elle est, une droite, une courbe, ou quelque autre tracé pour lequel il n'existe plus de nom, plus d'archétype, plus de cause assignable, sinon le seul vouloir d'une puissance ivre d'elle-même et qui n'obéit plus qu'à soi.¹¹⁶

¹¹⁵ *Idem*, p.79

¹¹⁶ *Idem*, pp.90,91-92 nous soulignons

Cet extrait dit plusieurs choses pour notre propos, alors même qu'il s'attache pourtant au caractère graphique de la ligne. Faire de l'essence de la Vie une force n'est pas étonnant dans l'œuvre henryenne – et ça a d'ailleurs été superbement prolongé et démontré dans l'ouvrage *Force et Temps* de Grégori Jean¹¹⁷. Mais le lien de cette force vitaliste avec les éléments graphiques est d'une originalité à souligner absolument. Et encore, nous disons « lien » mais c'est plutôt d'une équivalence totale que nous devrions parler. Ceci a pour effet une quadruple identification : identification de la Vie à la force, de la Vie au pathos, de la Vie à la forme linéaire mouvementée et de la Vie à l'œuvre qui est ainsi produite, qu'il *s'agit d'exprimer*. Ethique et Art pourraient, de ce constat, être pensés ensemble ; nous l'avions déjà dit en convoquant l'analyse de Rolf Kühn qui aboutissait à l'idée d'une *existence esthétique*¹¹⁸. Nous refusions alors le terme de *béatitude* dans son propos disant que l'esthétique comporte la possibilité de vivre selon la béatitude du sentiment qui est vie pure. Nous le comprenons toutefois en ayant vu le bonheur et l'équilibre que procure le passage permanent de la souffrance à la joie mais nous lui préférons cependant un terme plus propre au langage de l'esthétique : celui de *lyrico-dramatique*. Pour comprendre la phrase suivante de Henry il faut garder à l'esprit que, par identification à la Vie, la Force en soi est bien notre pathos subjectif : « Le pathos d'une force qui entre en action et dont aucun obstacle ne vient contrarier l'effort victorieux, c'est le *lyrisme*.¹¹⁹ » Elle précède celle disant que, sinon, si deux forces se croisent et créent alors une courbe ou une ligne brisée, c'est le *drame*. Dans cette perspective, vivre selon la Force de son pathos subjectif, donc selon la Vie pure, c'est vivre selon une *existence lyrico-dramatique* proprement esthétique-éthique. Ce terme nous paraît plus fidèle à la pensée esthétique henryenne en cela, d'abord, qu'il laisse place à la dualité et à la souffrance originaire de l'existence, ensuite qu'il rend compte de ce qu'est la Force qui habite chaque ipséité.

Une *existence lyrico-dramatique* si elle est éthique entraîne un devoir de vertu presque aristotélicien : celui de s'accomplir pleinement. Plus précisément encore d'étendre notre propre connaissance de soi-même, d'expérimenter toutes les forces possibles que la Vie peut exercer en soi. C'est une chose primordiale puisque :

Aucune ligne n'est satisfaisante par elle-même, ne suscite par elle-même une impression de beauté.
Seule se satisfait de soi la force que produit cette ligne, qui jouit de soi dans cette production. C'est cette jouissance, c'est le sentiment que la vie a d'elle-même qui justifie la ligne, son choix, son tracé

¹¹⁷ JEAN, G., *Force et Temps – Essai sur le « vitalisme phénoménologique » de Michel Henry*, Paris, Hermann, 2015, ouvrage qui appuie le rôle central de la philosophie henryenne dans les débats sur la problématique de la Vie

¹¹⁸ C'était la démonstration du chapitre I.1.1 intitulée *Ethique et Esthétique, lieu de singularisation*

¹¹⁹ HENRY, M., *Voir l'invisible – Sur Kandinsky*, p.92, nous soulignons

particulier, pour autant que l'expérience intérieure des forces qui engendrent ce tracé est précisément le sentiment de la vie qu'on veut exprimer.¹²⁰

Nous voyons alors que, plus que le résultat expérientiel d'un vécu, compte le « tracé » même de ce dernier. Chaque pathos particulier entraîne une force particulière dont l'expérience étend la connaissance. Pour rester dans le vocabulaire de la peinture, nous pourrions dire que des nuances des tonalités principales de l'existence apparaissent selon la mise en rapport de plusieurs tracés.

Cette thèse est fondatrice pour notre propos en ce sens qu'elle souligne l'importance de la multiplicité des expériences. *L'Expression artistique* au regard d'une œuvre créée ou contemplée est le médium par excellence de l'extension de cette Force, et le devoir éthique d'entretenir une existence esthétique ne peut qu'être affirmé chez Henry. Il peut même être élevé au statut d'impératif au travers de cet extrait :

Donner à sentir tout ce qui peut être senti, faire éprouver tout ce qui peut être éprouvé, toutes les forces de notre être dont on verra qu'elles sont aussi celles du cosmos, telle est l'ambition de la peinture abstraite, *la véritable vocation de l'art* qui n'a aucune raison de se limiter à la reproduction de faits ou d'événements communs, à leurs silhouettes inamovibles.¹²¹

À ce propos, Michel Henry semble empreint d'une radicalité plus grande encore dans le texte *Peindre l'invisible* qu'il écrivit pour le catalogue de l'exposition du peintre Pierre Magré, en 1989. L'œuvre de ce dernier, monumentale au sens kandinskyen, est l'exemple même du pouvoir de la peinture qui est décrit depuis une : « superposition de mouvements rendue possible par une technique parfaitement maîtrisée qui dynamise l'ensemble, faisant du panneau gigantesque *l'expression immédiate de la Force, c'est-à-dire de la Vie*.¹²² » Ainsi la Force et le Mouvement sont bien deux éléments appartenant à l'essence de la Vie, et de l'œuvre. Henry le résume encore, par les mots du poète : « Nulle part, disait Rilke, il n'est d'arrêt.¹²³ »

La forme est donc aussi abstraite que son contenu, elle trouve son essence en l'effet même de la force qui l'habite et la trace. Et voir cette forme c'est proprement la devenir, y participer au point de se confondre avec ; car l'expérience nous élève à sa rencontre totale. Ainsi : « *Impossible de 'voir' un point, une droite, une courbe, une ligne brisée sans éprouver en soi le mouvement de ces forces, sans s'identifier à elles* : une forme ne représente pas

¹²⁰ *Idem*, pp. 94-95

¹²¹ *Idem*, pp.98-99, nous soulignons

¹²² HENRY, M., *Peindre l'invisible* dans JDEY, A., et KÜHN, R., (dir.) *Michel Henry et l'affect de l'art*, p. xxiv, nous soulignons

¹²³ *Ibidem*

seulement une force, elle puise en celle-ci sa réalité véritable, invisible.¹²⁴ » La force apparaît alors comme ce que Kandinsky appelait la « résonnance de l'âme » par une communion parfaite entre l'exprimé sur la toile et le regardeur qui la contemple.

Si la forme nous apparaît maintenant comme clairement abstraite, et a pour de bon quitté son ancrage figuratif, il en va en fait de même pour les couleurs car « chaque couleur a une tonalité affective propre. Dans cette mesure elle dérobe son être à la lumière du visible.¹²⁵ » Pour Henry la couleur appartient à l'invisible car là couleur n'est pas d'abord posée sur une étendue, mais là même où cette couleur est sentie, où elle s'éprouve elle-même tout comme la douleur ou la chaleur. Il nous enjoint à ne pas nous arrêter aux projections noématiques de couleurs sur l'étendue du monde, mais sur l'impression qu'elles provoquent et qu'elles sont. La couleur possède le pouvoir de reconduire l'être à l'épreuve de sa capacité de sentir, de souffrir et de jouir ; en étant elle-même cela. La peinture serait donc, comme la forme, plus que sa présence ek-statique. Cette question est diffuse dans la phénoménologie contemporaine avec, peut-être, un attrait particulier pour le rouge... :

Que l'expérience du rouge ne consiste pas à percevoir un objet rouge ni même la couleur rouge comme telle, à la tenir pour du rouge mais à en éprouver le pouvoir en nous, *l'impression*, voilà qui élimine en effet de la peinture toute médiation objective, celle des objets d'abord, du sens qu'on peut leur donner, de la pensée, de la 'culture' avec ses variations selon le temps et lieux, des multiples théories enfin dans lesquelles on se représente de façon diverse cette médiation qui n'existe pas.¹²⁶

Par la forme et la couleur, la peinture abstraite est absoute d'un médium objectif ; sa puissance est confiée à son pouvoir d'expression directe, à son épreuve immédiate de la Vie. Toutes les couleurs ont une tonalité différente, une force propre, mais le rouge est marquant car il est défini comme : « l'irruption triomphale et la réitération indéfinie de la vie en nous ('En art la mort n'existe pas', dit Pierre Magré), irruption et répétition dont le battement et l'écoulement du sang ne sont que le symbole.¹²⁷ » C'est d'autant plus marquant que, pour réhabiliter l'épreuve du sensible, c'est ce même exemple qu'utilise Renaud Barbaras :

Le sensible est caractérisé par une sorte d'ambiguïté fondamentale qui prend la forme de l'obscurité dans la clarté, de la profondeur dans la superficialité. D'un côté, il est évident ou transparent, il est ce qu'il est et ne comporte en lui rien d'autre que ce qu'il montre ; le rouge ne contient que la rougeur : il est rouge de part en part mais rien que cela, de sorte qu'il n'y a rien

¹²⁴ *Idem*, p. xxvi

¹²⁵ HENRY, M., *Voir l'invisible – Sur Kandinsky*, p.123

¹²⁶ *Idem*, p.131

¹²⁷ HENRY, M., *Peindre l'invisible* dans JDEY, A., et KÜHN, R., (dir.) *Michel Henry et l'affect de l'art*, p. xxvi

d'autre à rechercher en lui. Mais, d'un autre côté, il oppose au regard une sorte de résistance, présente au cœur de sa surface une profondeur irréductible et c'est la raison pour laquelle, même si nous savons qu'il n'y a rien d'autre à y découvrir, nous nous y attardons, y revenons, comme à quelque chose qui est finalement inépuisable.¹²⁸

Le rouge ne s'épuise pas, car il est la vie, sa puissance infinie. Et si, de fait, il n'est rien de plus que sa rougeur, c'est précisément parce que la rougeur en soi, en essence, est la force même qui l'habite. Le lien entre une couleur et sa tonalité propre est le pathos de cette couleur, son impression pure. Henry va même jusqu'à prétendre que la couleur posséderait une *chair affective* dont l'intensité varierait selon quatre sonorités principales : *chaleur/froideur* – *clarté/obscurité* dont l'équivalent coloré serait : *jaune/bleu* – *blanc/noir*.

Force et mouvement sont bien l'essence de la vie, tout comme de la forme et de la couleur. Pour conclure ce point, les mots d'Henry sont plus justes que ne le seront jamais les nôtres lorsqu'il écrit :

Quant aux couleurs, ce ne sont pas seulement ces plages de matière incandescente dont nous parcourons du regard le continuum, les modulations et les dégradés, devant nous, sur le support objectif. Toute couleur est en soi une sensation, une impression et, comme telle, un fragment de vie, une modalité de notre âme. Voilà pourquoi le jaune n'est pas originellement le jaune d'une étoffe, le bleu le bleu du ciel, le rouge celui d'un buvard ou du sang. Sang, ciel, étoffe peuvent au contraire disparaître – et c'est ce qui se produit avec le rejet de la figuration – et le jaune, le bleu, le rouge conserver et, bien plus, accroître leurs potentialités dynamiques et pathétiques, parce qu'en eux-mêmes, comme impressions pures, comme moments de notre vie affective et pulsionnelle, ils ne sont rien d'autre que celle-ci [...].¹²⁹

Chaque couleur est originellement elle-même. Leur *chair affective* est leur ipséité qui les remplit d'une force en mouvement, d'un pouvoir d'éprouver, tout comme nous – la *chair* de l'œuvre est d'ailleurs aussi appelée « le tissu organique du tableau¹³⁰ » car rouge et sang, bleu et eau disent le *Même*, sont le *Même* : la pulsion incessante de la Vie, son flux continu. Dès lors, le regardeur qui contempera un monochrome bleu de Matisse dans son musée niçois dédié ressentira un calme similaire à l'épreuve qu'il fera de l'observation de la mer quelques centaines

¹²⁸ BARBARAS, R., *Métaphysique du sentiment*, Paris, Cerf, 2016, p.13. Nous n'irons pas plus en avant dans l'utilisation de l'ouvrage de Renaud Barbaras car il s'oppose frontalement à Michel Henry. Il ne nous en voudra pas de dire cela puisqu'il l'affirme même plus fort que nous dans un chapitre du même ouvrage intitulé *Michel Henry* (pp.195-202) qui se conclut ainsi : « *En ce sens aux antipodes de Michel Henry, notre perspective relève bien d'une radicalisation et, pour ainsi dire, d'une justification du monisme ontologique.* » Monisme purement mondain en totale opposition à la dualité henryenne. Ce qui est double chez Henry ; *invisible/visible, intérieur/extérieur, vie/monde*, n'est qu'*ambigu* chez Barabaras...

¹²⁹ HENRY, M., *Peindre l'invisible* dans JDEY, A., et KÜHN, R., (dir.) *Michel Henry et l'affect de l'art*, p. xxvi

¹³⁰ *Idem*, p. xxxi

de mètres plus bas, dans un bleu profond se déversant toujours. Tout comme un autre se noierait dans un rouge d'Aubertin – pour rester dans la même ville – comme en son propre corps où le cœur bat et fait transpirer le sang dans chaque vaisseau. Couleur, forme, et être affectif ne sont que cela qui s'exprime soi-même au sujet de son épreuve de soi, irradiant alors de ce qu'il est seulement – rougeur du rouge, tracé du trait, souffrance et joie de l'être –, inondant ce qui l'environne et le voit du flux inlassable de la Vie.

II.2. *Art mystique et Art cosmique*

Ce qui a été appelé l'*Archi-fait Galiléen* par Michel Henry est un véritable drame. Non pas, comme nous avons entendu l'usage du mot, un drame *esthétique*, en somme le fléchissement d'une force interne par une autre. Bien plus terrible que cela, c'est la destruction pure et dure de cette forme. Sans vouloir entrer dans un développement trop poussé de la vision du politique par Henry, ce qui nous éloignerait trop de notre propos, nous devons en donner quelques indications nécessaires à la compréhension du rôle de l'art. La réduction Galiléenne de la connaissance à la simple théorie matérielle des choses du monde, donc l'abandon des qualités sensibles et affectives, et de la Vie même, entraîne, nous l'avons dit, un *silence éternel*. Mais, plus que cela, ce silence est *inhumain*. Henry définit ce terme d'« *Inhumain* » : « Simple nom en fin de compte pour désigner ce qui n'a plus aucun nom en aucune langue, ce qui, dépouillé de toute qualité humaine, de toute amabilité, de toute affinité avec nous, comme et plus qu'un squelette ne l'est de sa chair, n'est plus là pour personne.¹³¹ » Une chose nous marque dans cet extrait ; l'inhumain serait *ce qui n'a plus aucun nom en aucune langue*. Ce qui ne peut plus être dit, car le mot ne trouve plus d'écho en soi, absorbé qu'est le sens dans le monde devenu totalisant. Nous verrons plus tard, dans la troisième partie, comment ce rapport au nom, donc au mot, appuie notre volonté de dévoiler l'importance de la littérature ; pour l'heure disons seulement le lien marquant avec le premier verset du Prologue johannique : « Au commencement était le Verbe, et le Verbe était auprès de Dieu, et le Verbe était Dieu. (Jean 1:1) » L'humain, généré dans la Vie par et de Dieu s'efface lorsque l'inhumain le rend mutique. Ce mutisme est précisément un déicide. Ce qui n'a pas de mot n'a pas de Vie. Ce qui n'a pas de Vie n'a aucune Force en mouvement, rien à exprimer puisqu'aucune subjectivité radicale, d'où l'importance de l'art.

¹³¹ HENRY, M., *Incarnation*, II, §17, pp.147-148

Galilée, donc, fait du monde une *totalité pratique*¹³² où il n'y a plus ni sensibilité, ni sensibilité qui ne soit pas illusion. En somme, c'est une réduction éidétique qui exclut le sensible, mais qui, pensant le destituer, accomplit en fait la dualité monde/Vie. Cette vision géométrique qui fait du scientifique un ontologiste radical trouve une faille dans l'utilisation qu'en fait Descartes, vu par Henry, dans cette démarche en tout cas, comme un phénoménologue. Il écrit :

Telle est la signification radicale de la contre-réduction cartésienne : *tout ce que la réduction galiléenne avait écarté de la connaissance rationnelle de l'univers réel, à titre « d'apparence » ou « d'illusion », de « nom » ou de « convention », la contre-réduction le recueille en elle pour en faire ce qui est plus certain et plus essentiel que la réalité de l'univers : des cogitationes, des cristaux de certitude absolue. Bien plus : ces cogitationes que la réduction galiléenne prétendait exclure de la connaissance de l'univers réel deviennent, par un retournement décisif, la condition incontournable de cette connaissance et son fondement.*¹³³

En doutant des choses étendues, Descartes découvre qu'il est une chose plus certaine que l'objectivité géométrique : la subjectivité. Les *cogitationes* sont alors les ressentis purs de la Vie qui s'éprouve elle-même, la conscience auto-réflexive de la Vie – toutefois moins radicales que le pathos henryen au vu de l'importance continuée de la *res extensa*, comme nous l'avions dit en présentant le problème du *cogito*. Pour le dire plus simplement, c'est le subjectif qui ne s'épuise dans aucune démonstration objective. Mais comment achever ce chemin de retour sur soi initié par Descartes ? On connaît la destination : notre pathos, l'épreuve de notre souffrance en la vie, mais nous ignorons encore comment l'atteindre. Il s'agit en fait d'assumer pleinement la duplicité de notre être : chaque chair se caractérise par un extérieur et un intérieur, un visible et un invisible, un *corps* et une *vie*. Si le monde se contente d'idéations géométriques, la vie se nourrit de la Force du pathos et l'art en fournit une expérience privilégiée. Aussi, vivre de son existence éthique par le lyrisme et le drame c'est ressusciter Dieu qui sent au travers de *Soi*, plutôt que de jouer avec son cadavre en scientifique insensible. C'est rendre une place à la Vie qui se vit en s'éprouvant. Henry dit ceci en donnant le coup final à Galilée :

Une dernière remarque soulignera les limites de la réduction galiléenne. Plaçons-nous une dernière fois à l'intérieur de son regard, ne voyant que ce qu'elle voit, supposant acquise, à l'inverse, la totalité des connaissances qu'elle rend possible. Le Dieu galiléen omniscient sachant tout de l'univers matériel et par conséquent de l'organisation que nous appelons encore aujourd'hui, de façon obsolète, « biologique » des diverses espèces animales – organisation de laquelle découlent selon Galilée toutes les séries de sensations susceptibles d'être éprouvées par elles –, ce Dieu ne

¹³² *Idem*, §16, p.139

¹³³ *Idem*, §18, p.150

connaîtrait aucune de celles-ci, il n'aurait aucune idée du rouge, du noir, du jaune, d'aucune couleur, aucune idée du son ou de la musique, de l'odeur, des parfums, de ce qui est agréable ou désagréable, aimable ou détestable. Il n'en aurait aucune idée et ne pourrait en avoir.¹³⁴

C'est un Dieu sortant du silence que l'on convoque. Et pour dire il faut qu'il ressente la force dans la vitalité du rouge, la violence agressive du jaune, le trop plein absorbant du noir, les tressaillements musicaux ; il faut qu'il soit assailli de forces afin que de lui surgisse l'*Expression* née de l'excédent de forces et, du même coup sa seule certitude, sa *cogitatione* d'être et de pâtir – ou plutôt l'inverse. En somme, il lui faut le rappel qu'on ne peut faire abstraction de la subjectivité mais, au contraire, faire de notre subjectivité de l'abstrait. C'est tout cela que nous allons maintenant tâcher de démontrer dans la partie suivante.

II.2.1. De l'Art pour la croyance

Dans le texte à Pierre Magré, déjà mentionné, Henry réitère sa condamnation de notre temps. Car maintenant que nous savons ce que permet l'art, il nous est plus simple de comprendre ce que son absence entraîne de terrible :

[N]otre temps rendu plus sot que tous les autres par les prétentions exorbitantes d'une science qui réduit tout à des objets extérieurs, à des processus anonymes, n'en sait plus rien. Après avoir nié l'idée même de l'Absolu et ainsi la possibilité pour chacun de l'éprouver en soi – comme si nous étions autre chose que cette épreuve intérieure de la Vie – l'idéologie régnante se contente de l'ignorer, livrant les hommes qu'elle prive de leur humanité à l'incertitude, au désarroi, à l'errance, à l'angoisse.¹³⁵

Parce que la science est science du monde, elle nie la Vie, nous déshumanise et nous condamne. À quoi nous condamne-t-elle ? À l'immobilité intérieure d'une part et, paradoxalement au regard de l'époque, à l'ignorance. Si l'action de la Force en soi permet à la vie un *s'éprouver intense* et ainsi une connaissance propre de son ipséité, le scientisme ambiant l'annihilera au profit d'une connaissance du monde physique. De cela ne sont pas proprement coupables les Galilée et autres Bohr, mais l'extinction du monde de la sensibilité.

Ici le terme de *spirituel* qu'octroyait Kandinsky à l'œuvre justifie aussi l'art comme forme de croyance ; si la science a écrasé la Vie de tout le poids du visible, elle en a fait de même du religieux. D'ailleurs les deux ne sont pas si différents dès lors qu'aucune expérience

¹³⁴ *Idem*, §19, p.156

¹³⁵ HENRY, M., *Peindre l'invisible* dans JDEY, A., et KÜHN, R., (dir.) *Michel Henry et l'affect de l'art*, p. xxiii

sensible ne peut-être en être faite. En effet : « Qui a jamais vu sa souffrance, son angoisse, sa joie ? Qui a jamais vu la vie ? Qui a jamais vu Dieu ?¹³⁶ » La Vie et Dieu ne sont qu'une chose pour Henry – on peut le lire à divers endroits dans l'œuvre henryenne, ne retenons ici que celle-ci qui nous semble l'expliciter assez en définissant l'homme : « il est dit 'Fils de Dieu', de cette Vie absolue qui lui fait sans cesse le don de vivre.¹³⁷ » La science a donc *nié l'Absolu* auquel l'Art, par l'*Expression* qu'il est de la Vie, doit nous ramener. Nous sommes, dans *notre temps rendu plus sot que tous les autres*, devenus de purs *Dasein* heideggeriens, jetés au monde tellement fort que nous en oublions que nous sommes avant tout des vivants. C'est la Vie qui nous jette en nous, qui projette chaque ipséité en chaque *Soi*. « La vie invisible nous traverse de son mouvement invincible qui nous jette en nous-mêmes dans cette épreuve pathétique qui est notre lieu de naissance et fait de nous des vivants.¹³⁸ » Afin de pouvoir *être au monde*, le corps, la chair vivante, doit d'abord être à soi, et elle l'est en étant générée de la Vie elle-même, dans une forme d'unification à soi qui précède le dédoublement au monde. Nous ne sommes pas *d'abord intentionnels, mais bien originairement pathétiques*. L'Art, sacralisé comme peut l'être la religion henryenne, a le pouvoir d'accomplir à nouveau cette naissance ; de nous *re-jeter* en nous-mêmes.

Si religion et Art peuvent se traiter de manière commune, l'un comme analogon de l'autre, – jusqu'à un certain point en tout cas – c'est en raison de l'acte créatif même. Henry dit de la peinture de Magré une chose valable pour toute peinture abstraite – et pour toute peinture si, suivant Kandinsky, « toute peinture est abstraite¹³⁹ » – quand il écrit d'elle qu'elle est une *peinture « mystique »*¹⁴⁰. Peindre est de ce postulat une expérience créative où les formes sont un jeu de forces et les couleurs le devenir émotionnel de ce que Kandinsky et Descartes appellent l'*âme*. C'est cela la réalité première, non pas le déjà-là mais l'invisible. Forces et couleurs ne la représente pas, cette réalité, mais lui sont homogènes, *elles sont cela*. Cette question de la création s'explique ainsi dans le texte, en partant d'une œuvre précise mais nous pouvons en généraliser le propos :

¹³⁶ *Idem*, p. xxv

¹³⁷ HENRY, M., *Paroles du Christ*, Paris, Seuil, 2002, p.54 Ouvrage assez court, il est cependant réputé comme très ardu. Ce livre est le dernier de Michel Henry, décédé la même année que celle de la publication. Il est – probablement pour cela – assez radical dans le propos : la pensée devait y être à son paroxysme de liberté.

¹³⁸ HENRY, M., *Peindre l'invisible* dans JDEY, A., et KÜHN, R., (dir.) *Michel Henry et l'affect de l'art*, p. xxiv

¹³⁹ C'est mot pour mot l'objet d'une parenthèse jetée l'air de rien : « (importance décisive du format dans la peinture abstraite, c'est-à-dire dans toute peinture) » p. xxiv. C'est d'ailleurs aussi le titre de l'un des derniers chapitres de *Voir l'invisible*, pp.216-228

¹⁴⁰ HENRY, M., *Peindre l'invisible* dans JDEY, A., et KÜHN, R., (dir.) *Michel Henry et l'affect de l'art*, p. xxiv

La Genèse, tel est le titre du second grand panneau que le visiteur aperçoit sur sa gauche en pénétrant dans la grange de Chabournay [lieu de l'exposition de Pierre Magré commentée par Henry]. C'est donc bien la création qui définit la préoccupation exclusive de cette peinture. *Une telle création est à la fois celle du monde par Dieu et celle de l'œuvre par l'artiste*. Il en résulte la nécessité pour celui-ci de se tenir en arrière des choses, là où elles ne sont pas encore, en ce lieu de l'origine qui va les produire et d'abord les rendre possibles. En lui retirant tout modèle objectif, sensible et intelligible, l'abstraction place en effet *la création dans la condition de Dieu et en fait en quelque sorte son collègue*. Cette prétention exorbitante (fût-elle teintée d'un peu d'humour) s'inverse toutefois dans son contraire, *dans l'humilité d'un oubli de soi si radical que plus rien de singulier, aucun caractère particulier lié à l'individu empirique ne subsiste chez celui qui devient le démiurge d'un nouveau monde – plus rien sinon la puissance nue de la Vie*.¹⁴¹

L'artiste comme *collègue de Dieu* dans son aptitude à créer une transposition de la Vie qui l'habite et qu'il est. La prétention de se dire *collègue de Dieu* n'existe plus dès lors que *Dieu* est cette force de la Vie de s'amener continuellement en chaque *Soi*. D'ailleurs l'oubli de sa propre ipséité dans l'acte créatif d'une œuvre est l'abstraction sublime du corps, et donc du monde ; c'est la Vie infinie qui passe de l'Absolu au *Soi* à l'œuvre et qui, sortant du corps, retrouve l'éternité en l'œuvre que la finitude de l'Homme rendant contagieuse par le corps. Créer revient donc à continuer un mouvement inlassable qui était menacé par la fragilité du corps. Nous pourrions dire que l'artiste, par son œuvre, s'assure la continuité de sa vie, du moins de la Vie dans son pathos commun à tout vivant.

Appeler l'artiste *collègue de Dieu*, ou encore *démiurge*, a la force de renverser le statut ontologique de l'œuvre. En tant que créateur divin qui n'engendre pas la Vie mais agit de façon à la continuer, l'artiste crée un nouveau monde ; en tout cas un nouveau mode d'être d'un invisible qui œuvre en lui en étant l'œuvre de Dieu. La création, de ce fait, n'est plus simplement un acte d'imitation ou de simple renvoi d'un *déjà-là*. Son concept, dans son effectivité pure, est totalement renversé. En effet : « La signification de la création, dès lors, s'inverse totalement, celle-ci n'est plus une reproduction, encore moins une imitation, mais une '*composition*'.¹⁴² » De tous les textes henryens qui parlent de la génération de la Vie, nous comprenons que la *composition* est une forme de génération démiurgique ; que l'artiste ne *créé* pas au sens divin, pas plus qu'il ne *recréé* dans le sens d'une imitation, d'une *mimésis* du monde. En fait il *re-crée* en ce sens qu'il continue un mouvement – celui de la Vie – qui le précède et s'y inscrit ainsi,

¹⁴¹ *Idem*, p. xxvii, nous soulignons

¹⁴² *Idem*, p. xxviii, nous soulignons. Ce terme de *composition* a d'ailleurs une généalogie toute phénoménologique puisque le père de la discipline, Husserl, utilise celui-là pour nommer l'unité de la conscience. Il l'appelle : *composition réelle du vécu*, et la forme en deux temps : un premier hylétique (purent impressionnel), et un second noétique (intentionnel, l'apparition prise en tant qu'apparaître).

bien que perdant toute identité propre par ce geste. Demeure pourtant, comme tentative de singularisation, le nom de l'artiste sur le cartel ou la page de garde, mais l'œuvre, elle, est universelle et atemporelle. Elle est dite créée mais n'est que la Vie qui se continue d'un mouvement engendré bien avant. En ce sens aussi nous pouvons comprendre que l'existence est esthétique et faire de la création artistique, ou de la participation à son mouvement, un impératif éthique.

Tout cela nous ramène, finalement, à l'*Expression* dont la définition que nous cherchons à lui donner se trouve ici appliquée au concept de création : « Comprise analogiquement avec la création théologique, la création esthétique se propose ainsi comme l'extériorisation, dans la 'forme' de l'œuvre objective, d'un 'contenu' présent chez l'artiste et celui-ci tente de transmettre comme il peut.¹⁴³ » Toutefois, Henry précise bien que la composition, pour ne pas reverser dans le visible, doit déjà être un acte dans l'invisible : la création se fait en *Soi*. Ce qui ne veut pas dire qu'il faille une idée de l'œuvre – versant platonicien de l'art – mais bien plutôt que l'élaboration artistique s'exprime déjà par le mouvement des forces de la vie en soi. Ce qui confirme bien notre idée que l'*Expression artistique* n'est que la continuation, sous forme de participation, du mouvement de la Vie par l'artiste lui-même ; un même mouvement en une multitude de chairs, un mouvement qui est la *génération* continuée. Dans ce sens, les éléments abstraits, bien qu'ancrés dans la subjectivité abyssale de chaque *Soi*, sont la Vie, ses affects et pulsions avec lesquels l'artiste compose pour « induire dans l'âme du spectateur [regardeur] quelque grand pathos¹⁴⁴ ». Le regardeur participe bien de ce sentiment découvert, cela lui est possible en tout cas. Ainsi voit-on que : « C'est cette fulguration de la Vie dans la génération de tout ce qui se manifeste que nous donne à voir la peinture de Pierre Magré ou, pour le dire avec rigueur, qu'elle nous fait éprouver en nous lorsque nous la voyons.¹⁴⁵ » C'est effet est la résonnance des forces en soi avec les éléments de l'œuvre qui lui sont semblables absolument. La génération artistique, ou composition, est de ce fait une exaltation des forces de la Vie : leur excédent précisément, qui pousse à s'exprimer tout en s'oubliant dans cet acte, à se *mettre à l'écart de Soi*. Dionysos s'écarte de lui-même pour devenir Apollon dans un mysticisme qui nous dépasse en même temps qu'il nous rassemble.

¹⁴³ *Idem*, p. xxvii

¹⁴⁴ *Idem*, p. xxviii

¹⁴⁵ *Idem*, pp. xxviii-xxix

II.2.2. Art cosmique

Pour saisir en quoi l'art, parce qu'il est une forme religieuse de création, est aussi cosmique, il faut en dire le déclin, c'est-à-dire pointer à nouveau au sujet de la peinture figurative qu'elle :

ne propose guère à partir du XVIII^e siècle, *après la disparition du sentiment religieux*, que des œuvres faibles et en quelque sorte de second plan, que le fléchissement général de la puissance créatrice dans le domaine de la peinture soit la conséquence exacte et immédiate d'un affaïssement de la vie, de la perte de la certitude qu'elle avait de son invincibilité, c'est là sans doute ce qui détermine le mouvement esthétique des trois derniers siècles, ce qui l'a conduit, *privé de force intérieure*, à se retourner vers les choses, à chercher auprès d'elles un appui qu'il ne trouvait plus dans ses croyances, dans la croyance de la vie en elle-même.¹⁴⁶

Nous réalisons que c'est la perte du sentiment religieux qui affaiblit l'art ; qui lui ôte – ainsi qu'à l'artiste donc – son *excédent de force*, qui constitue pourtant l'essence de ce que doit être l'art.

Mais ce constat d'une mort de l'art par abandon de la vie n'est pas fatalement imposé. L'abstraction – nous pouvions nous en douter – permet un retour à la pureté de la force, du mouvement et donc du pathos. Revenant à Kandinsky, Henry met en avant le terme de *résonnance* que nous avons déjà mobilisé brièvement. Celui-ci, maintenant appliqué aux objets, aux étants chosiques du monde, soutient qu'il existe en eux une *résonnance*, entendons une *équivalence*, avec les éléments de l'abstraction pure ; que chaque objet « mort » contient en soi une force qui se peut traduire par les éléments graphiques de l'abstraction – point, ligne, couleur, ... La lune, les plantes, une chaise, voir même des parties de corps coupées, prise en soi au point d'en faire une nature morte – songeons à *L'origine du monde* de Courbet – possèdent, selon que ces éléments seraient traités artistiquement au sens henryen que nous développons, un potentiel vital et pictural digne de l'abstraction. Ainsi, par exemple :

Mais enfin, qu'il s'agisse de l'objet vulgaire ou des plantes géantes, des oiseaux fabuleux, des fauves errant dans la forêt merveilleuse du Douanier, toutes ces choses figurées appartiennent en principe à un monde. Qu'elles aient une sonorité qui les insère dans le domaine de l'abstraction et de la picturalité pure, cela ne veut-il pas dire au bout du compte que *la structure de l'art et celle de l'univers sont la même* : une seule et même réalité extérieure qui ne devient réelle toutefois que pour autant qu'elle s'éprouve dans le pathos de sa subjectivité invisible – pour autant qu'elle est la Vie ?¹⁴⁷

¹⁴⁶ HENRY, M., *Voir l'invisible – Sur Kandinsky*, p.228, nous soulignons

¹⁴⁷ *Idem*, p.230

La subjectivité donne aux choses le pouvoir de dire un pathos. Il faut donc penser l'artiste, ici le Douanier Rousseau par exemple, comme un infusoire du réel mondain, afin de construire, depuis non pas les objets en soi, mais leur réception hylétique, un art subjectif, séparé de la Nature, et suivant pourtant son processus. C'est l'exercice même des deux principes de l'abstraction : « 1/ que tout élément pictural comporte un double aspect extérieur et intérieur, 2/ que cette structuration dualiste de la phénoménalité concerne toute manifestation possible et ainsi tout ce qui se montre à nous, tout ce qui est.¹⁴⁸ » De ceci deux choses : d'abord la Nature et l'Art sont absolument différenciés, l'un n'est pas l'imitation de l'autre, la preuve de la possibilité de sa reproductivité, ils sont deux *domaines distincts*. Ensuite la Vie doit habiter les deux, être le principe créationniste originaire de ces deux domaines et de ce fait induire la dualité henryenne de l'intérieur et de l'extérieur, du visible et de l'invisible en chacun des éléments de ces deux domaines.

Si nous revenons un instant au concept de création, nous avons vu le rapprochement entre création théologique et création artistique. C'est ce même rapprochement qui permet de penser un art cosmique. Kandinsky écrit à ce propos, comme atteint d'une révélation :

Je constatais que pas un seul des grands maîtres n'était parvenu à la beauté et à l'intelligence parfaite des modèles naturels : la nature elle-même restait intacte. Il me semblait parfois qu'elle riait de ces efforts. Beaucoup plus souvent cependant elle m'apparaissait comme divine au sens « abstrait » du terme : elle créait *ses* objets, elle allait *son* chemin vers *ses* propres buts qui disparaissaient dans les brumes, elle vivait dans *son* domaine, qui m'était étrangement extérieur [KANDINSKY, W., *Regards sur le passé (Rückblicke, Der Sturm*, Berlin, 1913), Hermann, Paris, 1974, p.118].¹⁴⁹

L'art aussi va, chemin faisant, suivant ses propres lois, atteindre son propre but. L'art aussi à un extérieur impassible, un invisible mouvementé et pathique. L'art aussi, en somme, à un créateur : le *collègue de Dieu*. Cette similarité phénoménologique – puisqu'elle consiste en une unité de la méthode de l'apparaître – constitue le *Grand Domaine*, c'est-à-dire *l'unité de l'Art et de la Nature elle-même*¹⁵⁰. Cette unité se fait malgré des lois différentes¹⁵¹ ; cette unité est

¹⁴⁸ *Idem*, p.233

¹⁴⁹ *Idem*, p.232

¹⁵⁰ *Idem*, p.233

¹⁵¹ *Cfr.* pp.238-239. La Nature se construit selon un principe de construction dit « *concentrique* » alors que l'art, avec l'abstraction, permet un principe dit « *acentrique* » ; cela tient à la différence, selon ses deux domaines, de la notion d'*élément*. Dans l'art nous savons maintenant que les éléments sont les couleurs et les éléments graphiques. Dans la Nature, en revanche, c'est la cellule, autour de laquelle tout se construit. Mieux, se compose. Pour penser une phénoménologie purement « cellulaire », bien que duale, voir, par exemple, JONAS, H., *Souvenirs*, Paris, Rivages, 2005 et, plus particulièrement les *Lettres d'apprentissage à Lore Jonas N°1 et N°2*, pp.261-274. On peut y lire, au sujet de l'*infusoire* – la simple molécule comme objet d'étude phénoménologique – : « L'être comme accomplissement exige un centre d'où s'effectue l'accomplir : à la fois multiplicité et limite – cette dernière,

celle des lieux dans lesquels la Vie se donne en un mouvement continu, où elle se sent elle-même tout en se débordant de l'excès de force qu'elle est. Le Grand Domaine n'est autre que l'ensemble des lieux où la vie se compose – « le cosmos tout entier est vivant : une immense composition subjective.¹⁵² » dit d'ailleurs Henry.

Aussi la croyance ne meurt pas. Elle se renferme dans un invisible qui était déjà, qui a toujours été, son lieu propre, celui de sa réalité. Cachée de plus en plus sous une masse d'une visibilité aveuglante et objectivante de plus en plus grosse, celle du scientisme de l'époque, celle d'un Galilée insensible, d'un monde d'atomes apathiques, elle demeure toutefois bien vivante. Vivante en toute chose, s'exprimant pour qui veut la ressentir. Et la Nature même, le cosmos tout entier et ses débris chosiques, n'est que cela qu'il nous faut creuser, n'est que cela que l'artiste doit s'approprier et continuer de créer, continuer le mouvement inlassable et, en somme, continuer de vivre. Nous pourrions dire que la croyance est ce qui, de tout chose, s'*exprime* en tant que vivant affecté. Et notre conclusion, de ce fait, ne serait pas différente du propos de Michel Henry alors qu'il écrit :

Ainsi donc Art et Nature occupent le même lieu où formes, couleurs et objets se donnent à sentir dans la Nuit souffrante et bienheureuse que nous sommes. À la différence de la nature, l'art dispose volontairement ces apparitions linéaires et colorées devenues les éléments de la peinture. Il ordonne, il met dans un ordre nouveau, non ce qui serait déjà, hors de nous, mais ce qui n'advient que dans le flux de notre vie, comme *sentiment de la nature*, comme *l'intériorité radicale de toute extériorité possible*. L'abstraction, nous l'avons dit, ne s'oppose pas à la nature, elle en découvre l'essence véritable.¹⁵³

L'art cosmique est donc la continuation volontaire, entendons libre, du mouvement de la Vie. Son lien avec la croyance est frappant dans le revirement qu'il fait au sujet de l'acte de créer, de *composer*. La création artistique est un dérivé de la création théologique ou, plus

constitutive de son unité vers l'extérieur (c'est-à-dire de sa différence par rapport au monde) –, dans lesquelles tout (une quantité finie), et chaque élément selon sa fonction partielle, est porteur de cet unique accomplissement. Avec la division fondamentale (entre nucleus, protoplasme et membrane cellulaire du protozoaire) est donné le principe de l'organisme. [... La forme] est à la fois forme organique en tant que produit et, conformément à son être, *forme organisatrice* » (p.268, nous soulignons). Michel Henry utilise également le terme *infusoire* au sujet du monde subjectif propre à chaque intériorité – ou est-ce du monde intérieur de chaque subjectivité ? Il écrit donc, toujours dans *Voir l'invisible* (p.244) : « Dans ce milieu sans pesanteur où le poids s'est fait légèreté, des formes errent, dépouillées de leur substance, corps de lumière, corps glorieux – corps de la vie. *Ce sont des formes organiques au chromatisme claire et froid, des sortes d'infusoires*, des fragments d'insectes, des ébauches de feuillage – les créatures d'un autre monde, d'une autre nature, qui nous révèlent la nature de toute nature, de tout monde possible, du nôtre aussi par conséquent. » Nous pouvons donc dire que la composition a un centre imposé de commencement dans un cas et en est libérée dans l'autre mais que ce qui les relie est un mouvement continu de la forme et du contenu ainsi qu'un *ressentir*, terme présent chez Jonas aussi.

¹⁵² *Idem*, p.239

¹⁵³ *Idem*, p.240

précisément, de la création *cosmogonique*. L'artiste comme *collègue de Dieu*, le premier étant empli de la même force que celle que le second est, est une idée remarquable. Si nous la prolongeons un peu, tentons une hypothèse qui ne peut que faire lien entre ce livre sur Kandinsky et la dernière trilogie christique de Michel Henry, et si nous pensions Dieu *comme un artiste* ? Cela aurait le triple avantage de légitimer encore la conception de l'artiste comme confrère du divin, d'appuyer encore l'*existence esthétique* comme *ethos* en soi et, enfin, de donner tout son sens à cette sentence mystérieuse qui dit que : « La nature n'est qu'un cas particulier de l'art.¹⁵⁴ »

II.2.3. L'Expression artistique à la lumière de la *Nuit souffrante et bienheureuse*

Rendus à ce stade de notre recherche, il convient de revenir encore sur notre concept d'*Expression*. Le premier chapitre a visé à le rendre efficient. Le présent chapitre, quant à lui, a tâché de montrer comment l'*Expression* peut être *artistique*. Nous aurons réalisé que notre première définition du concept tendait déjà à une définition esthétique, aussi, il faut le dire, le second chapitre n'a fait qu'approfondir ce lien. Il apparaît maintenant bien plus évident et logique qu'*Expression* soit indéniablement lié à *artistique* puisque, comme nous l'avons vu, c'est l'art qui consiste en le moyen de se *décharger de soi* par excellence, en le moyen d'utiliser cet *excédent de force* que nous sommes. De ce même fait nous avons démontré que l'existence esthétique est une éthique et peut-être même la seule valable puisque la seule apte à continuer le mouvement de donation de la Vie. Pour tout cela, le créateur est celui qui vit selon la croyance originaire et le pathos phénoménologique. Mais tentons de définir au mieux ce qu'est l'*Expression artistique*...

Comment parler de Nature, de Vie, de Dieu, de liberté et de mouvement sans penser au *conatus* ? Précisons notre question tout en la simplifiant : l'*Expression artistique* henryenne ne serait-elle pas le *conatus* de la Vie de se vivre elle-même ? Nous l'avons dit, la vie se découvre par le jeu infini de forces et de mouvements qui œuvrent en elle et en l'œuvre composée. Mais ce mouvement de donation qui se continue *par* l'art, il le fait précisément ainsi selon sa volonté propre – celle de la Vie – et se révèle ainsi davantage par l'affectivité grandissante que permet ce mouvement continué. Voyons :

Analyser des éléments, les déplacer, les isoler, les opposer, les combiner, les unir, faire entendre leurs sonorités, c'est accomplir la révélation de la vie selon sa volonté propre. Car la vie est

¹⁵⁴ *Idem*, p.241

révélation de soi. Mais cette révélation elle la conduit à son terme, elle veut se sentir davantage, s'agrandir de chacun de ses pouvoirs. Elle veut voir davantage et la peinture est née. Elle veut plus de force : d'autres lignes, d'autres tracés, d'autres graphismes apparaissent, ceux que prodiguent ces pouvoirs accrus de la vie.¹⁵⁵

L'art comme révélation de la vie ; la force s'entraîne dans un pouvoir ascendant révélant la vie de façon exponentielle. Le *terme* de cette révélation n'en est pas la fin mais l'expansion dans de nouvelles formes sans cesse naissantes. C'est donc par volonté de la vie de *se vivre* que l'artiste crée, et les œuvres sont comme des lieux où peut s'expérimenter la vie dans toute son affectivité. Ce constat entre en résonnance très forte avec une question que se posait Henry au sujet de l'essence de l'art. Il écrivait :

Si le contenu de l'art c'est la vie, à quoi bon le premier puisque la seconde existe de toute façon, sans lui, avant lui ? Seulement il n'y a pas l'art d'un côté et la vie de l'autre *si celle-ci fournit à celui-là sa seule réalité concevable et son seul contenu*. L'art en vérité est un mode de la vie et pour cette raison, éventuellement, un mode de vie. Il faut donc demander plutôt : comment la vie est-elle présente dans l'art autrement que dans l'existence ordinaire ? La réponse, que justifie l'art ou plutôt qui le désigne comme l'une des activités les plus hautes de l'homme, est celle-ci : la vie est présente dans l'art selon son essence propre.¹⁵⁶

Et l'essence de la vie est, certes, l'épreuve de soi, mais cette épreuve permet aussi l'accroissement de soi, permet d'entrer en possession de son être propre. Travail infini que l'art continue pourtant, pour que la vie se vive, selon sa volonté et son besoin, selon, donc, son *conatus*.

L'art, contrairement aux choses courantes du monde, permet donc de s'affecter d'un plus qui est le *plus de soi-même*¹⁵⁷. C'est envahir de soi la vie en *Soi* de toutes les potentialités possibles dans lesquelles nous jette la projection imaginaire. La force et le mouvement d'une œuvre en appelle une autre, en font prendre conscience d'une autre possible, et ainsi de suite. « Ainsi se lèvent tour à tour pour accomplir le processus de sa culture toutes les potentialités enfouies dans l'âme humaine, le trésor de ses idées innées, l'infini de son pouvoir de sentir, d'accéder au bonheur.¹⁵⁸ » C'est donc vivre dans la nuit, abyssale et mystérieuse, le pouvoir affectif infini, invisible et inné, comme notre seule possibilité de bonheur. Après avoir traité de

¹⁵⁵ *Ibidem*

¹⁵⁶ *Idem*, p.209

¹⁵⁷ *Idem*, p.209

¹⁵⁸ *Idem*, p.215

la croyance et de l'art nous pouvons même dire que c'est là que réside aussi notre *salut*. D'ailleurs :

Parce que l'art accomplit la révélation en nous de la réalité invisible et cela avec une certitude absolue, il constitue le salut et dans une société comme la nôtre qui écarte la vie, soit qu'elle se contente de la fuir dans le monde extérieur, soit qu'elle en prononce la négation explicite, *il est le seul salut possible*.¹⁵⁹

En quel sens est-ce notre salut ? Il ne s'agit pas de combler le désir, mais de l'étendre ; de jouir de soi insatiablement. La vie comme mouvement de la souffrance à la jouissance se joue dans l'art, qu'est l'ivresse de soi et même temps que la décharge de soi¹⁶⁰. C'est voir, sentir, être affecté davantage et, par là-même, intensifier son propre pathos. Si nous débordons déjà un peu dans le roman pour en montrer l'effet, nous pouvons dire qu'en lui ça fait du lecteur – et d'abord de l'auteur – le jeune officier qui apprend qu'il faut vivre avec les rats noirs, le citoyen secret qui accepte pour vivre pleinement l'effondrement d'Aliahova, le malade, le fou que Castalde ne soignera jamais. L'art permet de n'être pas qu'un cadavre indiscret, mais un être désirant, en lequel la vie se désire elle-même. Car désir n'est qu'un autre nom de force, se rangeant sous le domaine de l'affectivité, c'est-à-dire s'accroissant de sa propre puissance de s'auto-sentir, nous comprenons que l'« art est la réponse apportée par la vie aux exigences qui découlent de sa nature même, à ses propres prescriptions – à sa Nécessité Intérieure. C'est en cela que l'art est un fait de culture. La culture est le procès par lequel la vie réalise son essence éternelle¹⁶¹ ». Si cette force est inemployée, donc si l'art n'est ni composé ni ressenti, si le mouvement s'arrête et nous rend déjà cadavres, voilà qui crée en soi l'angoisse pour Henry : notre salut est donc de ne pas laisser à la vie perdre de son territoire contre la mort.

¹⁵⁹ *Idem*, p.41

¹⁶⁰ Cette expression de *déchargement*, rencontrée plusieurs fois chez Henry, est absolument centrale. Cette mise à l'écart de *Soi*, très intéressante dans l'œuvre du philosophe, nous paraît très féconde. Jean Leclercq en propose une explication psychologisante qui nous en convainc encore davantage : « Ainsi, M. Henry tient en somme que si la vie se donne à soi, sans distance, dans un écrasement où souffrir et jouir, joie et tristesse, ivresse et désespoir sont 'de la même étoffe', il demeure corollairement une illusion de croire que le déchargement de ce poids, de ce 'fardeau', est de l'ordre du possible, même si l'imaginaire peut en donner l'impression, mais uniquement 'idéellement', note Michel Henry, donc 'irréellement' et dans 'l'irréalité de l'image'. D'où cette thématique de l'articulation entre charge et décharge, entre écrasement de soi et mise à distance, impossible à penser selon l'ordre d'un dessaisissement, mais allant vers la transformation, cette possible 'modification intérieure', qui fait que, notamment dans le cas des fonctions de la création esthétique en tant qu'expression des modalités pathétiques de la vie, le pathos de la souffrance peut se transmuier en pathos de la jouissance, puisque le sol originaire est similairement constitutif. Exactement comme il est possible de penser que, dans le cas de l'expérience thérapeutique, la solution à apporter au trauma ne peut plus être uniquement de l'ordre de la représentation, s'il est bien question d'une 'auto-modification' de la vie, faisant en sorte que le matériau de la plainte soit aussi celui de sa guérison. » LECLERCQ, J., *La structure interne et les lois de l'affectivité dans la philosophie de la vie de Michel Henry*, dans *Les Cahiers philosophiques de Strasbourg* [En ligne], n°30, 2011, pp.58-59

¹⁶¹ HENRY, M., *Voir l'invisible – Sur Kandinsky*, p.214

Au regard de tout cela, essayons de compléter un peu notre concept d'*Expression artistique*. Au début de *Voir l'invisible*, il était décrit comme suit, partant de la vérité qu'enseignait Kandinsky :

Cette vérité c'est donc que la réalité véritable est en soi invisible, que nous sommes en notre subjectivité radicale cette réalité qui constitue d'autre part le seul contenu de l'art, ce contenu abstrait qu'il a pour mission d'exprimer. En quoi consiste cette expression ? [...] Si le contenu abstrait, *c'est-à-dire en fin de compte totalement étranger au monde*, que la peinture veut représenter échappe en effet à ce monde, les moyens de cette représentation ne lui appartiennent-ils pas, ne sont-ils pas, eux, bien visibles – en sorte que la peinture [mais aussi tous les autres arts dira la suite du livre] doit être comprise comme une extériorisation de ce contenu invisible, sa « matérialisation » ?¹⁶²

Nous pouvons maintenant nous permettre de le préciser un peu. L'*Expression artistique* n'est pas l'imitation, ni du monde ni de la vie, mais la composition de la continuité du mouvement de cette dernière. Cette *Expression* est un acte, celui de création, qui ouvre sur des possibilités sans cesse renouvelées et que la vie, comme une pulsion, comme un besoin, pousse à expérimenter par désir de s'accroître d'elle-même. De ce fait la vie est-elle le thème, mais non le contenu des œuvres, autrement dit elle ne s'y figure pas elle-même mais s'y joue en force et en mouvement. L'œuvre doit donc, *in fine*, être affective, pathique et renvoyer l'être à lui-même. « C'est ce pathos, qui fonde toute force, qu'« exprime » la peinture : qui est présent en toute couleur et en toute forme et que celles-ci par leur agencement poussent à son paroxysme. *C'est alors en effet que l'art apparaît comme l'accomplissement de l'essence de la vie.*¹⁶³ »

Si le premier chapitre du présent travail a appuyé le concept d'*Expression*, lui donnant le poids et l'assise nécessaire, ainsi qu'à notre argumentaire, que pour continuer vers l'art, nous pouvons maintenant dire que le second chapitre nous a fait évoluer. Si l'*Expression* consiste bien en Dionysos se déchargeant de lui-même pour engendrer Apollon, nous savons désormais que ce passage de l'un à l'autre se fait par l'activité créatrice, et n'est que l'*accomplissement de l'essence de la vie*. Il n'y a qu'ainsi que la Parousie – nous reviendrons sur ce terme – s'opère et que la vie se souvient d'elle-même en se vivant et s'étendant, parce que le mouvement qu'elle est est continué par l'artiste, commandé par la vie. Michel Henry, terminant son ouvrage, résume tout ceci dans un passage plein d'affectivité :

Nous regardons pétrifiés, immobiles eux aussi ou évoluant lentement sur le fond d'un firmament nocturne, les hiéroglyphes de l'invisible. Nous les regardons : des forces qui sommeillaient en nous et attendaient depuis des millénaires, depuis le commencement, obstinément, patiemment, les forces

¹⁶² *Idem*, pp.42-43

¹⁶³ *Idem*, p.212, nous soulignons

qui éclatent dans la violence et le rutillement des couleurs, qui déroulent les espaces et engendrent les formes des mondes, les forces du cosmos se sont levées en nous, elles nous entraînent hors du temps dans la ronde de leur jubilation et ne nous lâchent pas, elles n'arrêtent pas – parce que même elles ne pensaient pas qu'il fût possible d'atteindre « un tel bonheur ». *L'art est la résurrection de la vie éternelle.*¹⁶⁴

L'art comme résurrection est la vie comme révélation, l'affectivité comme force et mouvement et l'*Expression artistique* comme besoin.

Partie III – L'*Expression littéraire*, ou comment penser roman et phénoménologie

III.1. Classification et critique du littéraire comme objet d'art et de pensée

Notre méthodologie nous a contraint à parler longuement de *Voir l'invisible* et donc de l'art pictural principalement. Mais notre question centrale n'est pas celle-là. Notre question principale porte sur la teneur de la littérature dans la pensée henryenne ; sur ce qu'aurait été un *Lire l'invisible* – pour reprendre le titre de l'ouvrage kandinskyen –, un *Qu'est-ce que la littérature ?* (Sartre, 1947), ou encore un *La prose de la vie* – en réponse possible à Merleau-Ponty. Cette question nous la tenons de Michel Henry lui-même qui, nous l'avons dit, était aussi romancier, mais pas que... Ses écrits philosophiques regorgent de références à des auteurs qui font les grands noms de la littérature. De ce fait notre question est double : d'abord, en quoi et comment l'*Expression littéraire* aurait des caractéristiques propres par rapport aux autres arts, et ensuite quel genre de *regardeur* de romans était Michel Henry ou, disons-le autrement encore, qu'est-ce qu'un roman de la Vie ?

Nous affirmons désormais qu'il appartient à l'essence de l'art de faire le bonheur de l'Homme, de lui offrir le salut en lui faisant réaliser toutes les possibilités des forces de la vie en lui. Pourtant si le chapitre qui nous l'a démontré a eu l'avantage de baliser précisément l'esthétique henryenne, il a eu le désavantage de le faire depuis la peinture et, inconsciemment, de nous y enfermer quelque peu. Les couleurs et les formes ne se disent qu'en peinture, pas en littérature. Pis encore, nous avons risqué de tomber dans un schopenhauerisme extrême qui hiérarchiserait, au sein de la variété des arts, un art au-dessus des autres : Schopenhauer la musique, Kandinsky la peinture et la musique. Et bien que Michel Henry précise plusieurs fois que les arts sont homogènes, donc égaux, malgré des éléments différents :

Ces arts si divers reposent sur des moyens variés : sons dans le cas de la musique, formes colorées pour la peinture, mots pour la littérature, la poésie ou le drame, mouvements pour la danse, etc. Mais

¹⁶⁴ *Idem*, p.244

ces différents moyens sont à chaque fois des éléments. Supposons que la théorie des éléments mise en évidence à propos des éléments picturaux vaille pour ceux des autres arts, pour les sons, les mots, les mouvements, les formes de la sculpture et de l'architecture aussi bien que pour celles de la peinture, alors il faudrait dire : ces éléments, si différenciés qu'ils se montrent dans leur aspect extérieur, ont tous cependant une réalité subjective, une sonorité qui les rend sinon identiques, du moins semblables et homogènes.¹⁶⁵

Cette homogénéité permet à Kandinsky de penser la *Synthèse des arts* où chaque élément répondrait à un autre. Un *Art monumental* qui les unirait tous, et ainsi permettrait toutes les sonorités possibles. Mais posons-nous la question après avoir insisté aussi longuement sur les éléments de la peinture et de la musique, leur immédiateté pathique ; est-ce la même chose pour le mot de la littérature ?

III.1.1. Complexité d'une définition du littéraire

Le *littéraire* n'est pas si évident à définir à ce stade. *Littérature* est en soi un terme tardif dont l'évolution suit une histoire passionnante jusqu'au XXe siècle où la notion se stabilise plus ou moins. Rassemblant ce qui était jusque-là des « genres » – l'épopée, le roman, la poésie, la tragédie, la comédie, le journal, le récit, ... la *littérature* vient opérer une *synthèse des arts écrits* qui n'était pas encore si évidente jusqu'à il y a peu. Auparavant *littérature* contenait simplement la chose écrite, jusqu'à ce que la notion esthétique entre en compte. Alors nous appelions *Belles-lettres* les textes jugés « beaux » et « bons » – καλὸς καὶ ἀγαθός. Désormais, affranchie de son exigence de beauté, *littérature* comprend les textes à dimension esthétique – « beaux » ou non – qui disent quelque chose de leur auteur et de la vie en lui. C'est assez flou pour le moment, mais nous ne nous arrogeons pas la prétention de définir facilement ce qu'est *La Littérature*. Contentons-nous – tâche déjà immense – de savoir ce qu'elle est pour le philosophe qui nous occupe en ayant reconnu toute la complexité de ce concept que nous utilisons sans vraiment savoir ce qu'il définit.

Pour preuve nous voulons que Michel Henry lui-même utilise le terme *littérature* à plusieurs reprises, y compris au sujet de la peinture, mais dans des sens parfois contraires. Voyons par exemple dans le *Kandinsky* :

Signaler le ton qu'évoque chaque couleur, l'espèce de résonance dont elle s'enveloppe mystérieusement, l'« impression » qu'elle éveille généralement, s'efforcer de montrer que leur

¹⁶⁵ *Idem*, p.176

liaison n'est pas accidentelle mais constante, en sorte qu'on pourra user de telle couleur pour suggérer telle impression, tout cela demeure *incertain, vague*, « *littéraire* » tant qu'on n'a pas saisi qu'*une telle impression n'est autre que la sensation de la couleur et ainsi la couleur elle-même*, sont être-senti-par-soi, sa seule réalité et sa seule vérité concevable. *Ce qui est vague, relatif, incertain, littéraire, c'est le langage figuratif dans lequel on tente d'exprimer l'affectivité de la couleur, c'est-à-dire sa sensation*¹⁶⁶

Ici nous avons clairement affaire à une critique du langage comme étape pathique non nécessaire, qui empêche l'immédiateté affective offerte par des arts que sont la peinture ou la musique. De ce fait, le *littéraire* serait *vague, incertain, relatif* parce que soumis au langage. Si nous pouvons admettre – pour le moment – des critiques comme la condition vague et incertaine de la *littérature* au regard des arts immédiats, la relativité, en revanche, ne nous semble pas être une critique recevable. La relativité n'est qu'un autre nom de la subjectivité, socle sur lequel tout art doit s'appuyer. Ainsi voit-on dans l'extrait qui suit, à peine une dizaine de pages plus loin, une définition de *littéraire* qui est toute autre puisque, cette fois, la relativité est à son avantage : « Ce que nous comprenons mieux aussi, *comme une marque de rigueur et non d'incertitude, c'est le caractère littéraire, c'est-à-dire émotif et affectif* des admirables descriptions que Kandinsky a données des couleurs et de leurs combinaisons.¹⁶⁷ » Maintenant le *littéraire* est rigoureux mais, ne nous y trompons pas, rigoureux précisément dans sa relativité. Est *littéraire*, en quelque sorte, ce qui dit au mieux et le plus fidèlement la subjectivité de l'écrivain, son émotion et son affectivité.

Toutefois, et il est important de le dire, ces deux exemples d'un *littéraire* henryen sont au sujet de la peinture et apparaissent, de ce fait, comme des descriptions affectives des éléments picturaux – des mélanges de couleurs dans le second cas, de leur profondeur dans le premier. Il est frappant, au regard de cette considération, de lire en parallèle la première page du *Qu'est-ce que la littérature ?* de Sartre. Cet extrait s'offre comme une réponse exacte aux passages que nous avons relevés en s'y opposant fermement dès le premier mot :

Non, nous ne voulons pas « engager aussi » peinture, sculpture et musique, ou, du moins, pas de la même manière. Et pourquoi le voudrions-nous ? Quand un écrivain des siècles passés exprimait une opinion sur son métier, est-ce qu'on lui demandait aussitôt d'en faire l'application aux autres arts ? *Mais il est élégant aujourd'hui de « parler peinture » dans l'argot du musicien ou du littéraire, et de « parler littérature » dans l'argot du peintre, comme s'il n'y avait, au fond, qu'un seul art qui s'exprimât indifféremment dans l'un ou l'autre de ces langages, à la manière de la substance spinoziste que chacun de ses attributs reflète adéquatement.* Sans doute peut-on trouver, à l'origine

¹⁶⁶ *Idem*, p.126, nous soulignons

¹⁶⁷ *Idem*, p.137, nous soulignons

de toute vocation artistique, un certain choix indifférencié que les circonstances, l'éducation et le contact avec le monde particulariseront seulement plus tard. Sans doute aussi les arts d'une même époque s'influencent mutuellement et sont conditionnés par les mêmes facteurs sociaux. Mais ceux qui veulent faire voir l'absurdité d'une théorie littéraire en montrant qu'elle est inapplicable à la musique doivent prouver d'abord que les arts sont parallèles. Or ce parallélisme n'existe pas.¹⁶⁸

Que nous dit Sartre au-delà de l'opposition frappante que nous pouvons aisément établir d'avec Henry ? Son idée de littérature se construit autour de la notion d'*engagement*, sous-entendu au monde et, à plus forte raison, au politique. La littérature comme moyen d'expression contre l'aliénation par affirmation de la pensée. Soit. Ce qui nous intéresse plus encore est la distinction tranchée du domaine *littéraire* par rapport aux autres arts – attention qu'il ne sépare pas le premier des autres comme si ces « autres » était un ensemble, à la façon de Schopenhauer ; il se contente de dire que cet art-là, en tout cas, mérite un discours singulier. La critique de la pensée henryenne de ce que nous avons vu tient plus à une critique de la notion kandinskyenne de la *synthèse des arts*. Mais force est de constater que « *parler littérature* » dans l'argot du *peintre* est bien ce qu'Henry fait, défendant ou non notre concept.

Admettons, suivant Sartre, qu'un *parallélisme* entre les arts *n'existe pas*. Henry le pourrait suivre si nous rappelons que les différents éléments des divers arts sont homogènes mais non identiques, c'est-à-dire si tous produisent une résonance mais qu'elle ne soit jamais la même d'un mode d'expression à l'autre – d'où l'intérêt d'une *synthèse des arts* les rassemblant tous. Mais intéressons-nous surtout au fond du problème sartrien de cet extrait, à savoir que *faire voir l'absurdité d'une théorie littéraire en montrant qu'elle est inapplicable à un autre art* n'est pas une méthode fonctionnelle, et tâchons de le prendre dans l'autre sens. Autrement dit, et appliquant cela à notre propre question : ne pourrait-on pas voir ce que dit la littérature d'un autre art pour en tirer les spécificités propres ?

Pour définir encore notre intuition, nous pensons que le littéraire, sous certains aspects qui sont des caractéristiques propres à l'esthétique, est dans sa méthodologie la base de tout art. Il est courant, en philosophie esthétique, et nous l'avons vu, de juger que la musique et la peinture sont des arts plus immédiats que la littérature. Le prétexte en étant que le langage apparaît comme un médium nous éloignant du sens profond des signes qu'il produit. Cette critique est celle qu'adresse aussi Michel Henry à la littérature dans *Voir l'invisible*. Nous l'avons dit, le *littéraire* y est vague, relatif, incertain. Il ne peut en fait pas traiter précisément

¹⁶⁸ SARTRE, J.-P., *Qu'est-ce que la littérature*, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 1948, pp.13-14, nous soulignons

de la vie car « c'est précisément de ce qui est au-delà des mots, de ce pour quoi nous n'avons pas de mots qu'il est question.¹⁶⁹ » Alors le langage scientifique nie le littéraire au profit d'autres types ; linguistique, logique, symbolique, mathématique, psychanalytique, ... Mais comment entendons-nous *littéraire* dans le développement que nous en faisons et dans la critique qui en est alors faite par Henry ?

III.1.2. L'échec supposé du langage et du littéraire face aux arts immédiats

Le *littéraire* est l'ensemble des textes écrits monopolisant un langage prétendant pouvoir statuer autrement que scientifiquement sur la Vie. Nous pouvons distinguer, dans ce qui a été dit précédemment, d'une part le langage, comprenons scientifique, prétend parler de la vie mais en tant que *βίος* – vie biologique, scientifiquement explicable. D'autre part, nous entendrons par *littéraire* ce qui parle de la Vie au sens henryen, ou pour le dire en grec, de la *ζωή* – la « vie vécue », la « vie don », la « vie Absolue » selon le courant phénoménologique. En langue henryenne cela reviendrait à une distinction, duale à nouveau, entre d'un côté la « parole du monde » et de l'autre la « Parole de la Vie ». C'est en tout cas cette distinction qui est à l'œuvre dans *Paroles du Christ* :

« Parole du monde » veut donc dire : une parole qui parle de ce qui se montre à nous dans cette extériorité qu'est le monde. C'est ainsi que de façon concrète l'apparaître se propose comme la condition de possibilité de toute parole, pour autant que nous ne pouvons parler que de ce qui se montre à nous. Cet apparaître, condition de possibilité de la parole, n'est autre que ce que les Grecs appelaient le Logos. Mais si la parole trouve sa possibilité dans l'apparaître alors les propriétés de cette parole ne doivent-elles pas dépendre de celles de cet apparaître ? Et si cet apparaître est l'apparaître du monde, c'est-à-dire cette mise à distance, cette extériorité dans la lumière de laquelle nous voyons tout ce dont nous pouvons parler, alors les propriétés de la parole du monde ne dépendent-elles pas nécessairement des propriétés du monde lui-même ?¹⁷⁰

La parole du monde est un langage proprement référentiel qui ne permet de parler que de ce que l'on voit, entend, touche, sent, goûte, dans le monde. Ce langage, proprement ek-statique, dépend des trois mêmes propriétés que celles de l'apparaître du monde. Ces dernières sont, selon l'ordre qu'Henry leur donne : premièrement que « parce que cet apparaître est un milieu d'extériorité pure, tout ce qui se montre et devient visible en lui se montre comme extérieur,

¹⁶⁹ HENRY, M., *Voir l'invisible – Sur Kandinsky*, p.126

¹⁷⁰ HENRY, M., *Paroles du Christ*, p.90

*comme autre que nous*¹⁷¹, comme différent de nous¹⁷² » et cela vaut pour tous les objets composant le cosmos visible. Le deuxième trait est la neutralité totale, presque l'indifférence de l'apparaître qui dévoile sans distinction ni morale des objets divers ; l'apparaître ne fait pas que rendre *autre* les objets qui se montrent en lui, il les subjective au point de s'en distancier par indifférence, par équivalence objective d'essence des objets. « Que sa lumière éclaire le lit asséché d'un oued ou une abondante rivière, un champ fertile ou des terres désolées, une assemblée conviviale ou un combat sanglant, peu lui importe.¹⁷³ » Le dernier trait est le plus important puisqu'il découle des deux premiers et est de nature ontologique. Henry écrit que :

[L] 'apparaître du monde n'est indifférent à tout ce qu'il montre que pour une raison plus profonde : parce qu'il est incapable de poser son existence, de la créer. Réduit à son extériorité, le monde n'est qu'un milieu vide, un horizon privé de contenu. Le faire-voir – qui fait voir toute chose dans la lumière de ce pur milieu vide – ne décide en rien de ce qu'il y voit. *Semblable au voyageur accoudé à la fenêtre d'un train, il se borne à découvrir ce qui défile devant son regard impuissant.* Tels sont les caractères que la parole tient de l'apparaître du monde. Parce que ce dernier est un milieu d'extériorité pure où tout se montre comme extérieur, autre, différent, alors la parole du monde – qui parle de ce qu'elle voit en lui – parle nécessairement de quelque chose d'autre qu'elle, d'extérieur à elle, de différent d'elle, qui lui est totalement indifférent, sur lequel elle n'a aucun pouvoir.¹⁷⁴

Nous découvrons alors la fonction unique du langage du monde : c'est d'être référentielle. Parler est toujours un parler *de*... Le mot n'a aucune réalité propre autre que celle de renvoyer

¹⁷¹ Précisons qu'au-delà de l'intérêt dual de la distinction *Même/Autre* c'est peut-être et avant tout la marque d'une subjectivité auto-réflexive qui est à relever dans la capacité humaine à classer l'altérité comme altérité précisément. Toutefois, bien que Michel Henry utilise cette diade dans sa phénoménologie de la Vie afin de distinguer visible et invisible comme monde et vie, il est important de dire que le même pouvoir de subjectivation peut être utilisé pour des catégories bien différentes, et le rejoindre pourtant. C'est ce que fait Simone de Beauvoir dès l'introduction de son livre : « La catégorie de l'*Autre* est aussi originelle que la conscience elle-même. Dans les sociétés les plus primitives, dans les mythologies les plus antiques on trouve toujours une dualité qui est celle du Même et de l'*Autre* [...] ; l'altérité est une catégorie fondamentale de la pensée humaine. Aucune collectivité ne se définit jamais comme Une sans immédiatement poser l'*Autre* en face de soi. Il suffit de trois voyageurs réunis par hasard dans un même compartiment pour que tout le reste des voyageurs deviennent des 'autres' vaguement hostiles. Pour le villageois, tous les gens qui n'appartiennent pas à son village sont des 'autres' suspects ; pour le natif d'un pays, les habitants des pays qui ne sont pas le sien apparaissent comme des 'étrangers' ; les Juifs sont des 'autres' pour l'antisémite, les Noirs pour les racistes américains, les indigènes pour les colons, les prolétaires pour les classes possédantes. [BEAUVOIR (de), S., *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2026, pp.11-12] » Ainsi en va-t-il pour la femme qui apparaîtrait à l'homme comme son *Autre*. Et lorsque Levinas définissait la femme comme un *être portant l'altérité comme un signe positif à titre d'essence*, l'autrice rappelait qu'il y a réciprocité du sujet et de l'objet. Alors pourrions-nous dire que nous sommes toujours l'*Autre* de notre *Autre*. Là où les trois philosophes se rejoignent cependant c'est dans la vision même de l'autre comme visible sur lequel ma conscience ne sait pas faire retour comme sur elle-même. Mais peut-être la conscience se construit-elle comme sujet justement grâce à l'altérité, à sa découverte de n'être pas cet autre mais *Soi*. Dans ce cas c'est le monde qui révélerait la Vie, le visible qui révélerait l'invisible, la femme révélerait l'homme, le laid révélerait le beau (voir l'exposition *Bellezza e Bruttezza* au Bozar de Bruxelles) et, bien sûr, suivant notre propos, c'est Apollon qui révélerait Dionysos.

¹⁷² HENRY, M., *Paroles du Christ*, p.91, nous soulignons

¹⁷³ *Ibidem*

¹⁷⁴ *Idem*, pp.91-92

à ce à quoi il fait mention. Henry donne l'exemple du mot « chien » qui est une *signification vide* car, bien qu'il renvoie à un chien réel, le visant en disant, il n'est en lui-même rien de concret. En ce sens le langage, comme l'apparaître, est un *faire-voir*. Cette puissance du *faire-voir* est à la fois ce qui permet un art du langage, et ce qui le rend moindrement efficace, du moins pour le moment, que la musique et la peinture.

En quoi le langage permet-il de penser une perméabilité à l'art ? Il faut faire un pas de côté. Le langage du monde – ou sa Parole – renvoie inlassablement au *phainestai* et au Logos grecs. De cette façon il subit les mêmes indigences que la phénoménalité pure. On ne peut parler que de ce qui se voit, et chaque prédicat ne sera que la constatation d'une qualité sensible, purement mondaine. Henry, dans une acrobatie nominaliste, relève alors un paradoxe : suivant que le langage reproduise les indigences fondamentales de l'apparaître et ne puisse pourtant parler que de ce qui apparaît, se trace le même abîme entre le réel créé et l'apparaître qu'entre le langage et ce même réel. Trait décisif puisque le nom n'est alors rien de réel. Et si rien de la parole n'engage le réel, en ce sens qu'il ne le crée pas, il peut aussi s'en éloigner. C'est par le mensonge qu'il le peut, autrement dit par la faculté à *faire voir* ce qui n'est pas. Michel Henry donne l'exemple suivant : « Si je dis : 'J'ai un billet de cent euros dans ma poche', je n'en possède pas un pour autant. Telle est l'indigence du langage que parlent les hommes et que nous appelons, pour toutes les raisons qui viennent d'être rappelées, le 'langage du monde'.¹⁷⁵ » Le langage permet proprement la fiction.

Si le langage bénit et maudit tour à tour ce qui est le Même, le Seigneur et son image, Dieu et ses fils, si, faute de pénétrer à l'intérieur de ce qu'il prétend dire et dont, dans la louange comme dans le blâme, il ne peut que médire, c'est pour cette unique raison qu'il ne contient pas en lui la réalité dont il parle. Différence et indifférence ne sont ici que la conséquence de cette carence ontologique première.¹⁷⁶

Puisque l'on peut dire, au sujet d'une même chose, tout et son contraire, c'est que le dit n'est rien de réel, que la nomination de la chose est contingente et non fondatrice. Cette nomination est référentielle mais trompeuse comme l'est le monde, comme l'est le visible. Nous pouvons même « parler pour ne rien dire », en déplaie à Lacan, et faire ainsi pleinement usage de la *signification à vide* du langage.

¹⁷⁵ *Idem*, p.92

¹⁷⁶ HENRY, M., *Phénoménologie matérielle et langage*, dans *Phénoménologie de la vie*, tome III : de l'art et du politique, p.332

Mais dire cela serait trop peu. Nous pouvons encore, contrairement à ce que prétendait Sartre, avancer que la poésie n'est pas distincte de la parole et, du même coup, approfondir encore l'étude de l'étendue du pouvoir de *faire-voir* de la parole. Sartre disait, au sujet de la poésie : « Encore faut-il distinguer : l'empire des signes, c'est la prose ; *la poésie est du côté de la peinture, de la sculpture, de la musique.*¹⁷⁷ » Il la rangeait au côté de ce que nous avons appelé les *arts immédiats* pour la raison que : « le poète s'est retiré d'un seul coup du langage-instrument ; il a choisi une fois pour toutes l'attitude poétique *qui considère les mots comme des choses* et non comme des signes.¹⁷⁸ » Chose intéressante c'est que, là où Michel Henry comparait le langage à la fenêtre du train par lequel le voyageur observe le dehors, le philosophe existentialiste utilise là même analogie verrière pour parler du langage lorsqu'il est affairé à n'être pas de la poésie, donc à ne pas prendre les mots pour eux-mêmes comme des choses : « Car l'ambiguïté du signe implique qu'on puisse à son gré *le traverser comme une vitre* et poursuivre à travers lui la chose signifiée ou tourner son regard vers sa réalité et le considérer comme objet.¹⁷⁹ » Pour Henry en revanche, la poésie n'est pas une maison sans fenêtre ou un train ouvert ; elle n'est rien de plus ou de moins que le langage ne l'est. Pour le prouver, il illustre son propos d'un poème – contrairement à Sartre – de Trakl que citait déjà Heidegger dans *Sein und Zeit*. Afin de bien le saisir, voici l'extrait et le développement qu'en fait Henry :

C'est le langage poétique qui dévoile cet abîme [entre le réel et le langage], car, à l'inverse du langage quotidien, ce dont il parle n'est jamais là. Lorsque je lis le poème de Trakl devenu fameux par le commentaire que Heidegger en propose à plusieurs reprises [Cf. les conférences réunies dans *Unterwegs zur Sprache* ; trad. fr., *Acheminement vers la parole*, Paris, Gallimard, 1976.] – « Quand il neige à la fenêtre / Que longuement sonne la cloche du soir / Pour beaucoup la table est mise / Et la maison est bien pourvue [...] » –, je « vois », d'une certaine façon, la neige et la fenêtre, j'entends pour ainsi dire sonner la cloche, je me présente la table mise pour le repas sacré. Et pourtant, dans la pièce où je lis et médite ce poème, il n'y a rien de tout ce dont il parle. La fenêtre n'ouvre pas sur la neige, aucune cloche ne sonne, la table n'est pas mise. Neige, fenêtre, son de la cloche, repas, toutes ces apparitions étranges, décolorées, fantasmatiques, flottent sur du vide. Appelées par leur nom par le poète, elles viennent à la présence sans prendre place parmi les objets qui m'entourent, dans une sorte d'absence, semblables aux visions d'un rêve, sortes d'efflorescences sur de la mort. Présentes en ceci que, nées de la parole du poète, elles apparaissent, absentes en ceci que, *bien*

¹⁷⁷ SARTRE, J-P., *Qu'est-ce que la littérature*, pp.17-18, nous soulignons

¹⁷⁸ *Idem*, pp. 18-19, nous soulignons

¹⁷⁹ *Idem*, p.19

qu'apparaissant, elles demeurent privées de réalité. Le principe de la phénoménologie se dit maintenant : « Autant d'apparaître, autant d'irréalité. »¹⁸⁰

Le langage a donc bien ce pouvoir de faire apparaître mais pas celui d'amener à la réalité. Il est frappant, d'ailleurs, de constater que le poème choisi commence lui aussi par une fenêtre ; c'est par elle que tout se passe, que tout se *fait voir*. Celui qui lit le poème passe tour à tour d'un côté de cette vitre en mots, d'où il voit le dehors et ses cascades de neiges, et d'un autre où la table est dressée, probablement auprès de l'âtre qui crépite. Le langage, même utilisé par les poètes n'est qu'un *révélateur* incapable, comme l'apparaître, de créer : il convoque des apparitions fantomatiques, sans essence puisque les choses auraient pu être nommées autrement, puisque l'on aurait pu en dire d'autres. Aussi le langage du monde, qu'il se veuille poétique ou non, est une vitre que l'on traverse intentionnellement et cette vitre, outre les indigences qu'elle a en commun avec la phénoménalité pure, a le désavantage important et propre de nous éloigner de la réalité, même en la faisant apparaître. La vitre est un *médium* dont il semblerait qu'aucune utilisation artistique permette un sentiment direct. En cela les *arts immédiats* – la peinture et la musique – semblent lui être supérieurs.

III.1.3. *Voir l'invisible contre le dire*

La question du langage dans la pensée henryenne est complexe et, si nous ne pourrions pas, dans le cadre de cette recherche, en épuiser les facettes, il est tout de même important d'en compléter le propos quant à l'esthétique. Le *Kandinsky* dont nous avons déjà longuement parlé n'est pas et ne peut pas être, nous l'avons dit, *l'esthétique du roman* rêvé par Henry mais jamais écrit – et c'est bien parce qu'il ne l'est pas que nous pourrions remettre en question la critique du langage qui y est présentée.

Dans ce traité sur la peinture abstraite le littéraire est donc décrit comme *vague, relatif, incertain*, en somme ce qui est flou et inapte « c'est le langage figuratif dans lequel on tente d'exprimer l'affectivité de la couleur, c'est-à-dire sa sensation¹⁸¹ ». Le choix de mot est important ; langage *figuratif* – c'est-à-dire le langage du monde. La peinture se passe de médium et, vouloir la décrire en mot, ce qui revient à la *dépeindre*, à faire apparaître ce qui est déjà apparu, c'est rajouter une vitre devant une chose qui se donne pleinement. Concrètement

¹⁸⁰ HENRY, M., *Incarnation*, §5, pp.64-65. La récupération de ce poème par Henry arrive plusieurs fois, notamment aussi dans l'article précité *Phénoménologie matérielle et langage*, dans *Phénoménologie de la vie, tome III : de l'art et du politique*, p.332

¹⁸¹ HENRY, M., *Voir l'invisible – Sur Kandinsky*, p.126

c'est brouiller « la relation intérieure de la vie à elle-même, l'immédiateté de son pathos¹⁸² » présente en la peinture par sa composition de forces et de mouvements développés précédemment. Or, l'histoire humaine se construit en traduction de sentiments, en extériorisation d'excédents de forces, dont la peinture est une forme. Mais quelque chose dans le langage doit bien comporter un peu de l'*Expression* que nous tâchons de développer puisque, nous dit Henry : « Depuis toujours les hommes se sont efforcés de traduire ce qu'ils ressentent par des gestes d'abord, par des mots ensuite.¹⁸³ » Alors qu'est-ce qui, intrinsèquement, fait défaut dans le langage ? Il y a les indigences vues avec la phénoménalité, mais c'est surtout, en vérité, l'ambition qu'à le langage. Cette ambition relève elle aussi de l'Archi-fait galiléen, elle est la perversion scientifique qui oublie la vie au profit – « profit » – d'une précision géométrique froide. C'est pour cela, pouvons-nous comprendre arrivés enfin à ce point de notre étude, que « Dès que cette traduction [celle que fait le langage du monde] *prétend être fidèle*, dès que l'analyse des sentiments *se veut précise et cherche une formulation conceptuelle*, de multiples difficultés surgissent.¹⁸⁴ »

Pourtant, qu'est-ce qui des mots empêchent une vérité du discours ? Autrement dit, qu'est-ce qui d'un médium qui, par définition doit faciliter notre accès aux choses, est inapte à le faire ? Est-ce seulement l'indigence à poser les choses ? Probablement pas. Le fond du problème est que ce langage revient à exercer sur le sensible la même méthode que celle, toute scientifique, de *notre temps rendu plus sot que tous les autres*. Et de fait c'est bien un problème de méthode qu'Henry relève lorsqu'il continue en disant :

Avec la vie et son pathos, avec leurs modalisations irréductibles à toute figuration objective, c'est précisément de ce qui est au-delà des mots, de ce pour quoi nous n'avons pas de mots qu'il est question. Si fuyant est le référent du langage, dès qu'il s'agit de la subjectivité c'est-à-dire de nous-mêmes, que le projet de la connaissance objective et comme telle scientifique n'a d'autre ressource, s'il ne veut pas renoncer à lui-même, que de mettre hors-jeu cette réalité encombrante de notre vie. C'est le langage lui-même, se substituant à celle-ci, qui constituera donc le seul objet digne du savoir, d'autant que, comme matière objective offerte comme telle à tous les types d'analyse – linguistique, logique, symbolique, mathématique et puis historique, sociale, économique, psychanalytique, etc. – il se prête admirablement à toutes les démarches qui ont fait partout le succès de la « science ».¹⁸⁵

De cet extrait plusieurs choses sont à tirer pour notre propos. D'abord nous entendons que la vie et le pathos renvoient les mots à une fuite profonde. Le pathos est *au-delà* des mots, donc

¹⁸² *Ibidem*

¹⁸³ *Ibidem*

¹⁸⁴ *Idem*, nous soulignons

¹⁸⁵ *Idem*, pp.126-127

dans l'ineffable. Découlant de cela, on se rend compte qu'il s'agit d'ineffable seulement lorsque l'ambition – ou la méthode – du langage est de dire *objectivement* notre *subjectivité*. Il y a opposition de concepts. Effectivement, le premier chapitre que nous avons consacré au *Quoi ?* de l'*Expression* nous a démontré que quand il est question du pathos de notre subjectivité, avec la souffrance à plus forte raison, nous ne sommes qu'elle. Une souffrance pure, qui ne peut se dire précisément, seulement se ressentir absolument ; qui donc se passe de médium car étant entière ne saurait s'y confiner. D'où le délaissement, par le langage, de la subjectivité, et de la vie. Le langage du monde servira la science, l'objectivité, le visible, en disant les raisons scientifiques d'une douleur, les causes d'une maladie, les conséquences d'un traumatisme, ... Mais jamais le phénomène intérieur de la souffrance subjective du *Soi*.

Nous sommes maintenant plus capables de saisir ce paragraphe saisissant suivant le précédent :

*La peinture fait l'économie du langage. C'est ce que nous enseigne la peinture abstraite et c'est ce qui lui confère sa capacité d'expression. Si en effet la couleur ne se rapporte pas aux sentiments de notre âme par une relation externe mais trouve en eux son être véritable – ce qu'elle est en tant que sensation pure, en tant qu'expérience pure – alors elle n'a pas même à traduire, à la manière d'un moyen, ce contenu abstrait de notre vie invisible, elle coïncide avec celle-ci, elle est son pathos, sa souffrance, son ennui, sa déréluction ou sa joie.*¹⁸⁶

La peinture abstraite devient une subjectivité en soi, comme nous l'avons vu. Se jouant en forces, en mouvements, elle n'a pas besoin de traduction pour s'expliquer. Elle *est* pathique au sens fort, ce à quoi le langage du monde ne peut rien apporter. Mais arrivés à la fin des quelques passages parlant de langage dans le *Voir l'invisible* une évidence doit maintenant être dite : ce qu'Henry nommait *littéraire* pour parler du vague relatif lorsqu'un langage tente d'objectiver notre subjectivité n'est pas ce que nous appelons *littéraire*. Comme nous pouvions nous y attendre, chez Michel Henry le langage, suivant les principes de la phénoménalité jusqu'au bout, est double comme lui.

Il y a le monde d'un côté et la Vie de l'autre, de la même façon le langage du monde s'oppose-t-il à un langage de la Vie. C'est dire que le langage aussi possède une intériorité que la modernité a oubliée. En deçà de la puissance référentielle du langage du monde, une parole parle *déjà* en nous, se révélant elle ainsi que son pathos. Auto-révélation, impressionnalité entendue pourrions-nous dire, qui s'explique ainsi :

¹⁸⁶ *Idem*, p.127

Comment s'accomplit cette auto-révélation en laquelle la Vie parle d'elle-même et ne cesse de dire dans sa vérité ce qu'elle est, c'est ce que nous avons déjà reconnu. Alors que la parole du monde parle de ce qui est rendu manifeste dans l'indifférence de l'extériorité, c'est dans un sentiment, dans ce sentiment en lequel elle s'éprouve chaque fois, de façon pathétique donc, que parle la parole de la vie. Sur cette révélation pathétique, nous avons appris bien des choses. La souffrance a été la première à nous faire découvrir que la vie nous parle et que sa parole n'a rien de commun avec celle du monde.¹⁸⁷

Elle nous dit la souffrance de la souffrance, la joie de la joie, l'angoisse de l'angoisse, ... Elle parle en nous de ce que nous sommes ; c'est la vie qui parle. Le langage de la vie à la vocation de faire apparaître notre pathos, c'est-à-dire de le faire voir par l'*Expression*. Le langage a, par la suite de cette révélation première de la parole de la vie en soi, été perverti par le monde, ne servant plus qu'à le décrire lui et oubliant la pureté de ce qui est devenu ineffable. Mais cet ineffable pathique est toujours là :

Ainsi tandis que bavarde la parole du monde qui enchaîne ses significations sans qu'aucun terme soit assigné à son discours, une autre parole a déjà parlé en nous. *C'est la parole de la vie qui ne cesse de dire à chacun sa propre vie, que celui-ci l'exprime ensuite ou non dans le langage de la conversation qui est aussi celui des textes écrits, des livres - des Écritures.*¹⁸⁸

Paroles du Christ, livre des plus intéressants pour théoriser le langage dans la phénoménologie henryenne a, pour nous, le désavantage de n'être pas non plus voulu comme une *esthétique du roman*. Autrement dit, ses renvois incessants aux saintes Écritures et à la figure christique ne nous permettent pas d'y tirer plus que ce que nous en avons dit pour statuer sur le littéraire. Mais ce que nous en avons dit est nécessaire, décisif même, puisque c'est placer le langage comme originaire. « *Au commencement était le Verbe* (Jean 1:1) » revient pour Henry comme l'incipit de la Vie elle-même, car le Verbe est Dieu, et Dieu la Vie... Le langage de la Vie est donc un don, que le Soi reçoit dans une forme de passivité mais il lui est permis de *l'exprimer ensuite*¹⁸⁹. Et là naît le *littéraire* que nous définirions dès maintenant, avant de le légitimer ci-après, comme la *parole de la Vie se faisant, par l'Expression, esthétique et ethos*.

¹⁸⁷ HENRY, M., *Paroles du Christ*, p.98

¹⁸⁸ *Idem*, p.128, nous soulignons

¹⁸⁹ Ce développement sur un *double langage* henryen est présenté dans un article de Jean Leclercq éclairant sur *Paroles du Christ*. Il y écrit au sujet du don de cette affectivité : « En effet, Henry tient que, phénoménologiquement parlant, la parole de la vie parle en celle des hommes, dans la mesure où, dans le cadre d'un schéma où la préséance de l'une sur l'autre est décisive et irréversible, tout dit de l'affect présuppose le dire affectif qui le porte. Et de la sorte, chaque dit de l'affect se départit en une portée invisible et une portée visible dont on peut dire qu'Henry la comprend dans le cadre d'une théorie du signe miraculeux. » LECLERCQ, J., *La question de « l'autre langage » : une sortie du champ philosophique ?* dans *Revue internationale Michel Henry* n°5, Louvain-la-Neuve, 2014, p.220

III.2. Défense et spécificités du littéraire

Lorsque Michel Henry déplorait de n'avoir pas eu le temps d'écrire son *esthétique du roman* il dit bien *roman* plutôt que *littérature*. Mais nous pensons pouvoir garder ce terme plus général qui conserve la variété des arts littéraires – surtout après avoir vu que la poésie n'est rien de plus ou de moins, essentiellement, que le roman. De plus nous savons maintenant que ce qui est *vague* et *relatif* dans le littéraire s'applique au langage du monde, non pas à la parole de la Vie qui exprimerait un pathos. Et de fait, le problème philosophique du langage ne pouvait pas être une entrave trop importante à notre propos dès lors que Mireille Calle-Gruber, lors de la discussion qui donna le texte de *Narrer le pathos*, dit de Michel Henry qu'il n'est « pas de ceux qui éprouvent la ruine du langage¹⁹⁰ ». Bien plus, le phénoménologue a un rapport qu'il qualifie d'heureux au langage. Le langage, toujours pensé comme cette vitre que les deux romanciers philosophes semblent affectionner particulièrement, est ce qui révèle le pathos ; qu'importe que ce soit par le langage des mots, des couleurs, du corps, de la matière ou des sons. Son lien presque amoureux à une nouvelle philosophie du langage, Henry l'expliquait de cette manière dans le même entretien :

Le langage n'est pas ce qui a été répété à partir du séminaire de Kojève qui lui-même dans les années 1930 répétait les idées du jeune Hegel estimant que le langage est le meurtre de la réalité ; qu'à partir du moment où je prononce le mot chien, je tue le chien réel, puisque le mot chien n'est pas un chien réel. La conception implicite du langage qui travaille dans mes livres est évidemment à l'opposé. *Mon langage est un langage heureux. Il n'y a pas de problème du langage selon moi.* Lorsque j'ai eu le Renaudot pour *L'amour les yeux fermés*, on m'a demandé : qu'est-ce que le langage pour vous ? J'ai répondu : le langage n'existe pas. Car si je parle, par exemple d'un chien dont l'aboiement me dérange, le langage même, les mots que j'emploie les phrases que je forme, n'ont pas de réalité en ce sens qu'ils ne sont pas objets de conscience. Ce langage n'est nullement langage de lui-même, il est toujours langage d'autre chose et s'efface devant cette référence, elle, extrêmement puissante. *Si vous êtes dans un train et que vous regardez le paysage, vous ne regardez pas la vitre. Le langage n'est que cette vitre transparente.* Lorsque je dis que le langage n'existe pas, j'entends par là le langage discursif dont nous usons sans y prêter attention. En fait je me suis occupé du langage, mais autrement, à un autre niveau. Ainsi, lorsque je compose, je refais chaque phrase jusqu'à ce qu'elle me donne satisfaction et coïncide avec ma respiration, mais surtout plus profondément quand elle est animée du pathos que je cherche. Le langage est peut-être une vitre mais ce qu'il laisse voir en fin de compte, ce n'est pas le chien qui aboie et dont je me moque éperdument : c'est le *pathos*. J'ai dû récemment retravailler la question du *Logos*. Je me suis aperçu que le langage dont parlaient les Grecs et à leur suite Heidegger est un *Logos* du monde, c'est-à-dire un langage qui dévoile les choses. Ce que pour ma part j'ai cherché spontanément, est un langage

¹⁹⁰ HENRY, M., *Narrer le pathos* dans *Phénoménologie de la vie, tome III : de l'art et du politique*, p.321

qui dévoile l'affect. Et pour cela, il faut ultimement que ce soit le langage lui-même qui affecte ; c'est-à-dire que la révélation ne soit pas un voir auquel renvoie le mot, ou que le mot nous laisse voir, mais qu'elle soit elle-même pathos.¹⁹¹

Le langage n'est pas le meurtre de la réalité mais cela même qui le révèle. Un langage heureux signifie que nous pouvons, par le langage, faire ce mouvement esthétique et salutaire de la souffrance à la jouissance, donc un mouvement de connaissance de *Soi*. Et cette vitre, que nous pensions être un médium, n'en est pas un. Elle n'existe pas ; elle est un ouvert qui permet la visibilité – donc un mode de phénoménalité. Et parce qu'Henry peut *composer* ses phrases jusqu'à les animer d'un pathos c'est bien que la *littérature* – l'art des mots – est un art immédiat au même titre que la peinture et la musique. À la condition, toutefois, que comme elles elle soit abstraite, c'est-à-dire qu'elle exprime la Vie et non le monde. Pour ce faire, le langage doit affecter lui-même, *être* affect, impressionnel comme le sont les couleurs dans la peinture de Kandinsky.

La critique du mot *littéraire* dans le *Voir l'invisible* ne traite en définitive pas de ce dont nous traitons. C'est à nouveau la méfiance de notre temps d'illusions sans vie qui se répercute jusqu'au langage – pis, qui se fait *par* le langage – qui est pointée comme vague, relatif, incertain. Mais cette vitre, nous le savons, peut être claire et rendre les choses distinctes, certaines. Ou non, pas les choses ; la vie. C'est dès que l'on veut parler du monde que cette critique est plausible, dès que le *Logos* demeure grec et ne se révèle pas affectif dans la Vie. Pourtant la Vie appartient encore à l'ineffable, il nous faudra encore voir la façon dont les phrases se composent pour la dire. Mais avant ça, avant le *Comment*, il nous faut préciser encore un peu le *Quoi* de la littérature, sa place et, avant tout, le faire par rapport aux autres mots, ceux du monde, puis aux autres arts, ceux de l'immédiation.

III.2.1. Le *Logos* artistique chez Heidegger ou la Grèce en tension

Michel Henry dit du *Logos* heideggérien qu'il est dans la continuité de celui des Grecs. Et peut-on lui donner tort ? Lors même que nous parlons de poésie et de l'exemple fameux étudié par Heidegger, à savoir le poème de Trakl, le langage s'affiche clairement comme mondain, dévoilant des choses plutôt que la Vie. De plus, sa phénoménologie est encore purement ek-statique, soumise au temps et à l'espace, à l'étant corporel situé.

¹⁹¹ *Idem*, p.322

Or, Heidegger déplore aussi, à son époque, un art littéraire qui ne serait que l'ombre de ses possibilités. Il sera revenu à de très nombreuses reprises sur le sujet de l'art, surtout dans des conférences tardives, que ce soit au sujet de la peinture, de la musique, mais plus principalement de la sculpture. Pourtant, avant même son *Tournant (Die Kehre)* en 1949, une conférence donne à la littérature tout son poids : *De l'origine de l'œuvre d'art (Vom Ursprung des Kunstwerk)*, Klostermann, 2012). Difficilement datée, on s'accorde généralement pour l'estimer entre les mois de juin et de novembre 1935, soit huit ans après *Sein und Zeit* qui s'attira toutes les médisances méthodologiques de Henry. À la lecture de cette conférence nous nous demanderons si l'évolution de la pensée de Heidegger sur une poignée d'années lui fait enfin, par l'art, dévoiler la Vie plutôt que les choses. L'idée de ce rapprochement nous est venue, non pas de la critique de Henry au phénoménologue allemand quant à sa démarche hellénistique, mais à une expression retenue lorsque Heidegger parlait de Hölderlin. Hölderlin était pour lui *der Dichter des Dichters*¹⁹², c'est-à-dire *le poète du poète*. En ce sens, il serait possible de penser une *poésie de la poésie* chez Heidegger. Or, pour lui comme pour Sartre, la poésie est supérieure au roman, ce que nous ne pensons pas pouvoir affirmer chez Henry pour les raisons déjà évoquées mais, reprenant cette idée, nous pourrions imaginer une *littérature de la littérature*. Cette phrase de Heidegger est forte à notre sens car elle part du même constat d'un art dénaturé par l'époque, d'un art qui ne remplirait plus sa fonction pathique. Une littérature de la littérature permettrait de supplanter définitivement toutes les indigences supposées du langage, de faire du littéraire un art immédiat et de nous apprendre en définitive qu'il existe une littérature de l'abstrait et une littérature du monde, comme une peinture abstraite et une peinture morte.

Heidegger, donc, dans cette conférence de 1935, nous semble déjà en marche vers son *Kehre*. Par l'usage de certains termes, un souci de l'existence plutôt que de l'étant se fait sentir en germes. Ce qu'il dit du *faire* de l'artiste, par exemple, n'est pas s'en rappeler ce que nous avons dit de la mise à distance de *Soi* à l'œuvre dans le passage de Dionysos à Apollon :

La réalisation est *sa* prestation virtuose. Celle-ci devient l'« expression » de sa « personnalité », qui s'« extériorise » dans la réalisation, et se « libère de sa tempête de sentiments ». L'œuvre d'art est donc toujours aussi un produit de l'artiste. Mais cet être-produit ne fait pas l'être-œuvre de l'œuvre. C'est si peu le cas que tout désir de réalisation le plus propre brûle de laisser l'œuvre à elle-même. Dans le *grand art* – et il n'est ici question que de lui – l'artiste reste justement par rapport à

¹⁹² HEIDEGGER, M., *Hölderlin und das Wesen der Dichtung*, dans *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Francfort-sur-le-main, Vittorio Klostermann, 1951

la réalité de l'œuvre quelque chose d'indifférent, presque comme un passage qui s'anéantirait lui-même dans l'acte de créer.¹⁹³

Outre le retour d'un vocabulaire musical – *prestation virtuose* – nous découvrons l'importance du travail subjectif dans la composition artistique chez Heidegger où l'artiste, par l'*expression*, réalise sa personnalité. L'idée d'une *libération*, qui sonne assez grecque dans le sens d'une catharsis, peut aussi renvoyer à Dionysos se mettant à l'écart de lui-même, et la *tempête de sentiment*, dans ce qu'elle connote d'incontrôlable, à l'*excès de force*. Ensuite, qu'une œuvre pour être œuvre ne se contente pas d'être créée – mais *composée, générée* – montre bien la dualité de ce qui est entendu par le terme d'*art*. Le *grand art* ici ne nous paraît pas s'opposer à ce qu'est l'art abstrait chez Henry. L'importance portée sur l'acte de créer étonne ; la *Nécessité Intérieure* de l'œuvre rendrait l'artiste médium de sa réalisation.

Ce qui manque chez Heidegger pour retrouver une forme cosmologique henryenne c'est la dualité monde/Vie. Cependant, la définition que le premier donne du « monde » n'est pas aussi radicalement extérieure que ce qu'en fait Henry :

(Mais un monde n'est jamais *objet*, ce qui se *tient* devant nous, mais le non-*objet*, dont nous dépendons). C'est donc un monde que l'œuvre en tant qu'œuvre met-en-place, c'est-à-dire ce qu'elle descelle et qu'elle conduit, une fois ouvert, à se dresser, dans le maintien qui fait monde. C'est par une telle mise-en-place que l'œuvre est à l'œuvre. Un produit artistique au sens large, auquel manque ce trait essentiel de la mise-en-place-d'un-monde n'est pas une œuvre d'art mais seulement un tour de force, qui n'est en rien à l'œuvre, seulement un pouvoir vide qui fait grand étalage, et fait même peut-être quelque « impression ».¹⁹⁴

Ainsi l'œuvre ne découvre pas des choses ou des objets mais le monde, *un* monde propre à chaque fois, comme possibilité d'apparaître : comme phénoménalité pure. Ce n'est pas la Vie, en ce sens que nous sommes encore soumis à un espace – la *mise-en-place* nécessite justement *une place*, un *espace*. D'où cet usage insensé dans une lecture henryenne du terme « impression ». Henry, phénoménologue de l'impressionnabilité, de l'affectivité, ne comprendrait pas cet usage minimisant d'*impression*, mais c'est une question de modalité de l'apparaître : la Vie se dévoile par impressions, le monde par la mise en place d'espaces.

De cette tension entre les deux phénoménologues, qui tient plus de la conceptualisation, nous voyons aussi comment ce que nous avons découvert chez Michel Henry être un *art cosmologique* se retrouve, chez Heidegger dans son concept de *terre* qui est central dans ce

¹⁹³ HEIDEGGER, M., *De l'origine de l'œuvre d'art*, Paris, Rivages, 2014, pp.29-30

¹⁹⁴ *Idem*, p.43

texte. Si le cosmos est le lieu ontologique de la Vie, la terre serait celui du monde. Nous avons là presque un parfait miroir phénoménologique, d'une théorie l'autre. Et les quelques lignes définissant cette *terre* le prouvent d'autant plus :

Cette terre – quelle est-elle ? Ce qui se déploie en permanence à profusion, et pourtant reprend et retient toujours en soi ce qui s'est déployé. La pierre pèse, montre sa gravité et se retire aussitôt en soi ; la couleur s'illumine et reste néanmoins fermée ; le son retentit et n'entre pas pour autant dans l'ouvert. Ce qui entre dans l'ouvert est directement cet acte de se-fermer, et c'est cela l'*essence de la terre*. Toutes les choses qu'elle porte effluent en une harmonie réciproque, et pourtant : en chacune des choses qui se ferment, c'est la même inconnaissance-de-soi.¹⁹⁵

La *mise-en-place* comme ouvrir axial de la *terre* permet une connaissance de l'être, mais contraint à l'inconnaissance-de-soi ; parce que pour Heidegger ce qui se déploie sans fin est la terre et non pas la Vie. L'œuvre est dans les deux cas ce qui continue le mouvement d'une éternelle puissance, par l'expression de l'artiste, mais pour l'auteur de *Sein und Zeit* c'est afin d'ouvrir encore la place de la *terre*, pour celui d'*Incarnation* c'est pour que chaque ipséité saisisse en l'amplifiant le pouvoir de la venue de la Vie en *Soi*.

Si un lien peut être trouvé quant à l'axe cosmologique de nos recherches, nous pouvons aussi en trouver un quant à l'axe divin. L'artiste, chez Henry, comme *collègue de Dieu*, que devient-il sur la *terre* de Heidegger ? Un bâtisseur, en tant qu'ouvreur c'est lui qui lui offre un toit, un espace. Mais de là naît notre rapport au littéraire :

L'œuvre architecturale qui, en tant que temple, retient la figure du dieu, la laisse en même temps, par le portique ouvert, se tenir dans l'espace extérieur, alors seulement fondé comme espace sacré. Se dressant dans un monde et retournant vers la terre, le temple ouvre le là, où un peuple arrive à soi, c'est-à-dire dans la puissance rassembleuse de son dieu. Ce n'est que par le biais de l'œuvre que la terre acquiert un caractère de monde, et devient, en tant que telle, une patrie. *Le nommer et le dire se produisent de la même façon dans les œuvres littéraires : par leur biais, l'Être des choses accède à la parole, et, avec le dicible, l'indicible vient au monde.*

L'artiste est là aussi un *collègue de Dieu*, du divin, au sens où il bâtit les lieux du sacré, mais la prétention est autre que celle vue dans *Voir l'invisible* : d'abord elle est extérieure et visible, ensuite elle ne continue pas un mouvement mais permet au premier mouvement de se faire voir. L'artiste est celui qui crée le lieu où le divin revient s'abriter pour rassembler les Hommes. Mais ce qui nous intéresse particulièrement est cette idée qu'*avec le dicible, l'indicible vient au*

¹⁹⁵ *Idem*, p.49

monde. Cela signifierait que c'est d'abord le langage et son évolution qui permettent de dire, donc de *faire-voir*, ce qui est indicible, ce que nous avons vu être l'ineffable henryen.

Ce passage par Heidegger nous montre la théorie d'une *phénoménologie esthétique*¹⁹⁶ qui serait le parfait miroir de celle de Michel Henry ; c'est-à-dire une théorie reprenant les mêmes prédicats, s'attardant sur les mêmes sujets, et ayant intérêt aux mêmes concepts – *cosmos/terre*, divin, composition, continuation, dicible, indicible... tout en étant l'exact opposé de la seconde. Le même cheminement pour dévoiler où le monde de Heidegger, ou la Vie de Henry, les deux dans un ouvrir qui est celui de la spiritualité de l'œuvre. Spiritualité est aussi un terme présent chez Heidegger qui dit de l'œuvre que : « Tandis qu'elle se hausse en dehors de leur sphère [celle des *choses tangibles quotidiennes*], 'un souffle spirituel' flotte autour d'elle.¹⁹⁷ » Les choses tangibles et quotidiennes sont celles du monde, comme le langage quotidien est celui du monde. Aussi le « monde » de Heidegger n'est pas celui critiqué par Henry : il a la spiritualité en plus. C'est pourquoi Heidegger miroir de Henry nous sert à montrer comment la littérature est l'art primordial car, qu'elle dévoile le monde ou la Vie, elle reste une puissance phénoménale pure. La seule pouvant rendre l'indicible dicible.

Heidegger reste ancré dans une vision ek-statique, son monde est avant tout spatial. Mais le *Kehre* est proche et nous le voyons à ce que c'est l'art, littéraire avant tout, intangible et spirituel, qui a le pouvoir de délimiter cet espace. Une autre mention à Hölderlin nous le prouve :

Même si elle est à peine pressentie, la poésie de Hölderlin se tient d'une façon plus réelle dans la langue de notre peuple que tous les théâtres, cinématographes ou rimailleries, plus réelle que les bâtiments dans lesquels sont conservés par exemple les librairies et les bibliothèques où se trouvent les tomes bien tangibles de ses œuvres complètes. *La poésie est plus réelle que tout cela*, parce qu'en elle, pour les Allemands, le centre encore non foulé de leur monde et de leur terre est déjà prêt, et réserve de grandes décisions.¹⁹⁸

C'est en somme le littéraire qui nous dévoile le *centre encore non foulé* de l'essentiel qui se donne continuellement. Puisqu'il faut nommer les choses mais aussi les forces, les dire pour

¹⁹⁶ Pour cette idée nous renvoyons à la théorie de SABOURIN, T., *L'art comme expérience spirituelle*, Paris, Infolio, coll. « L'expérience de l'art », 2025, p.17. Il décrit sa méthode comme suit et nous nous y identifions assez bien dans la tendance que prend notre recherche : « Celle-ci a été déterminée par l'adoption des concepts de la phénoménologie matérielle de Michel Henry, et a fini par conduire à l'idée – non pas d'une esthétique phénoménologique – mais d'une phénoménologie esthétique, une phénoménologie qui gagne ses concepts descriptifs à l'épreuve du phénomène de l'art considéré non pas comme un phénomène parmi d'autres, mais comme un phénomène fondamental et comme une preuve de vérité. »

¹⁹⁷ HEIDEGGER, M., *De l'origine de l'œuvre d'art*, p.61

¹⁹⁸ *Idem*, p.63

qu'elles apparaissent comme le billet dans la poche de Michel Henry, et que le *Dit* contienne toute la spiritualité du divin, c'est bien le littéraire qui pose le réel. « *La mise-en-œuvre de la vérité, voilà l'essence de l'art.*¹⁹⁹ » Mais, continuons dans ce qui est l'essence de l'art et la poursuite de la primauté du littéraire pour conclure sur le maître allemand :

*Tout art est, en son essence, poésie [Dichtung], c'est-à-dire apparition d'un coup de cet ouvert où, par rapport à d'habitude, tout est différent. En vertu du projet qui compose poétiquement, ce qu'il peut y avoir eu par ailleurs et jusqu'à présent devient non-étant. La poésie n'est ni une imagination vagabonde qui s'attache à une chose quelconque, ni une dérive à travers le non-réel. L'étant en tant que tel n'entre et n'est conduit à son éclat que par cet ouvert que la poésie comme projet ouvre en distinguant (pro-jette en avant). La vérité comme être-ouvert advient dans le projet, dans la poésie. L'art comme mettre-en-œuvre de la vérité est essentiellement poésie. Mais n'est-ce pas là purement arbitraire de reconduire l'architecture, les arts plastiques ou la musique à la poésie, au « genre poétique » ? Cela le serait en effet si nous voulions interpréter les autres « arts » à partir de l'art littéraire, et comme différentes variétés de celui-ci. L'art littéraire, le « genre poétique », n'est bien lui-même qu'un mode du projeter, du composer au sens déterminé, mais large, que nous avons indiqué. Et, pour autant, l'œuvre littéraire, la poésie au sens restreint, a une position d'excellence dans l'ensemble des arts.*²⁰⁰

La parole est ce qu'il y a de plus quotidien : nous parlons tout le temps de ce qui est là. Mais parfois, lorsqu'elle se fait artistique, littéraire, la parole parle dévoile plus que ce qui se donne dans le visible. Alors, « pourquoi faut-il de l'art comme poésie ? Réponse : parce que l'essence de la vérité comme décèlement inclut l'être-caché.²⁰¹ » Poésie comme cas particulier, se confond dans le littéraire qui est le cas *général* de l'art des mots. C'est donc bien le littéraire qui tient cette position d'excellence que nous pressentons aussi chez Michel Henry. Le *Logos* de Heidegger nous paraît donc plus profond qu'il ne l'était dans *Sein und Zeit* et de ce fait dans l'analyse de Henry. Reste à déceler plus profondément les spécificités de cet art excellent...

III.2.2. L'Excellence du littéraire

Comment imaginer une couleur que l'on n'aurait jamais vue ? Un son resté inaudible ? La posture d'une statue dont la forme est inimaginée ? Nous ne le pouvons pas. Le caché reste caché, ou plutôt ; tout est donné dans l'immédiateté de ces arts et l'ineffable demeure impensé, insoupçonné. Mais dans le littéraire les mots ont une limite, celle du dicible, et cette limite fait

¹⁹⁹ *Idem*, p.70

²⁰⁰ *Idem*, pp.71-73

²⁰¹ *Idem*, p.104, note retranscrivant une remarque au brouillon de Heidegger

ressentir l'indicible. En cela le littéraire serait un art *excellent* au lieu d'*immédiat*. Une racine revient souvent : *Excédent* de force, *Expression* et maintenant *Excellence* – *Ek*-statique également mais accordons-nous pour le considérer d'usage pour parler de l'extérieur du monde seul. Ce changement de suffixe guide le mouvement que l'artiste continue. La Vie se jette en chaque ipséité jusqu'à produire cet excédent de force, que l'expression extériorise du *Soi* vers le dehors, et que l'excellence ne pousse pas vers le *là*, c'est-à-dire l'*à-côté* ou le *devant*, mais vers le haut. La ligne de force du mouvement de la Vie est une droite verticale, de la Vie au *Soi*, et du *Soi* au spirituel, à l'indicible, l'invisible, le cosmologique, le caché. Mais il nous faut affirmer cette excellence du littéraire en présentant ses spécificités premières

Il nous faut pour cela revenir sur la triade de concepts déjà mentionnée. En quoi, d'après nous, *narration-contemporanéité-répétition* coïncident respectivement à *artiste-regardeur-œuvre* ? Commençons par la *contemporanéité* ; qu'est-elle et pourquoi est-ce le concept renvoyant directement au *regardeur* ? La contemporanéité est ce qui dans l'esthétique henryenne nous écarte définitivement de l'*ek*-stase. Le temps est éliminé pour de bon au profit d'un éternel présent qui sans cesse fait retour. Pour être plus précis c'est une *re-présentification* de l'intersubjectivité par l'œuvre. Mais Michel Henry nous le dit plus précisément dans cet extrait qui approche par lui-même plusieurs de nos concepts :

Le trait de Paul Klee oblige implicitement celui qui regarde un de ses dessins à revivre ce que Paul Klee a vécu. La réalité du trait est une force tout à fait déterminée, par exemple une force qui inquiète, frémissante, qui change sans cesse. Ce ne sont pas simplement des métaphores. L'intersubjectivité s'accomplit dans la mesure où le tableau est un ensemble, non pas de formes mais de forces, non pas de couleurs extérieures transcendantes, mais d'impressions et d'émotions. À ce moment-là il y a *contemporanéité* : le spectateur se fait le contemporain des forces et des impressions que recrée en lui le tableau comme imaginaire, dans son apparence extérieure. C'est vraiment une contemporanéité au sens de Kierkegaard. Pour Kierkegaard, le croyant est celui qui se fait le contemporain du Christ, alors que beaucoup de contemporains du Christ n'étaient pas ses contemporains ! Être contemporain, cela veut dire répéter dans une répétition intérieure, dans la réactualisation de ce qui avait été actualisé autrefois.²⁰²

Être contemporain c'est donc participer du mouvement de l'artiste, faire avec lui et tous les autres regardeurs une communauté qui réactualiserait l'œuvre dans sa force. C'est ce que Michel Henry appelle la *communauté esthétique*. Ici c'est encore depuis la peinture que l'on parle, depuis Paul Klee. Or, le littéraire est aussi efficace, voire plus, c'est ce que nous pensons

²⁰² HENRY, M., *Art et phénoménologie de la Vie*, dans *Phénoménologie de la vie, tome III : de l'art et du politique*, p.294, nous soulignons

pouvoir lire dans *Incarnation*, alors que l’auteur questionne, avec Heidegger, la question de l’autrui. Le *Dasein* y est présenté comme *Mit-sein*, c’est-à-dire un *être-là-avec-l’autre*, cet autre étant aussi un *Dasein*. L’expérience d’autrui semble être l’expérience d’un moi avec un autre moi. Pour le comprendre, Henry part de leur possibilité transcendante commune : la Vie. Cette Vie qui crée toute communauté par un lien invisible, réel, est alors également religieuse en un sens étymologique premier : celui de *religo* – relier. La contemporanéité est alors l’essence de la communauté qui signifie dès lors l’être-ensemble expérientiel d’un pathos et de forces égaux. Ainsi se définit la communauté comme une catégorie :

Invisible, étrangère au monde et à ses catégories phénoménologiques, à l’espace et au temps, la réalité de la communauté ouvre un domaine de relations paradoxales, celles qui forment le noyau du christianisme, et dont Kierkegaard eut l’intuition géniale. C’est ainsi qu’une relation réelle peut s’établir entre des Sois transcendants qui ne se sont jamais vus et appartiennent à des époques différentes. Un homme peut voir sa vie bouleversée par la lecture d’un livre d’un autre siècle dont l’auteur est inconnu.²⁰³

Le littéraire figure les expériences comme autant de forces qui font, de la communauté des lecteurs, des vivants des mêmes vies par les mots et, dans les pages, ils sont réellement des *Mit-sein* reliés les uns aux autres dans l’invisible. Une communauté esthétique de *regardeurs* – incluant même l’artiste – dont la contemporanéité nous place dans un présent qui se répète.

Partant de nos développements, il paraît plus aisé, maintenant, de comprendre en quoi l’œuvre est une *répétition*. Elle est, nous avons assez insisté sur ce point, *répétition* des forces de la Vie en *Soi* et, plus clairement encore, elle répète l’acte créateur de *Dieu* – la Vie – sous une forme démiurgique. C’est notre inscription dans le mouvement inlassable et éternel du don, notre alignement à ce mouvement qui paraît le répéter. Cela est à ne pas confondre avec la simple *reproduction* dont nous avons déjà parlé car :

L’art, réduit à ce dire second, apparaîtrait bien superflu en effet, et il le serait au moins pour deux motifs. Le premier [...] est qu’une activité privée de tout caractère créateur et incapable d’apporter à l’homme quelque chose qui ne serait pas déjà en sa possession, n’aurait aucune raison de s’imposer à lui, de le fasciner. Le second est qu’un tel dire, redoublant simplement une réalité déjà existante, ne se montre pas seulement inutile, il accomplit une réduction, une falsification de la réalité originelle : *en lui celle-ci ne se révèle plus comme elle se révèle en elle-même*.²⁰⁴

Aussi le contenu de l’œuvre, qui est la Vie, n’en est pas une reproduction, mais une répétition en ce sens que la composition opère la même abstraction de contenu : on ne voit pas « *La Vie* »

²⁰³ HENRY, M., *Incarnation*, §47, pp.349-350

²⁰⁴ HENRY, M., *Voir l’invisible – Sur Kandinsky*, p.205

se donner alors même qu'elle le fait continument, de même l'artiste doit prendre pour objet l'immédiation pathétique et non pas la Vie elle-même. Sinon ce serait enfermer la Vie dans le visible :

La vie objet de représentation est pour l'art un obstacle aussi puissant que le monde objectif. Et pour la même raison : parce que devenue cet objet, le contenu d'un spectacle, la vie n'est plus la vie mais son contraire – de la mort, une chose au même titre que toutes celles qui peuplent le monde. Il faut donc se rendre à cette évidence : il n'y a art que pour autant que la vie ne s'y propose jamais à titre d'objet.²⁰⁵

La vie ne se figure pas, au risque de sombrer dans la même inutilité représentative que la simple *mimésis*. La vie ne doit pas se faire voir pour être vue, se donner en spectacle comme quelque chose d'atteignable, d'évident, d'étudiable. Ce serait en faire un objet qu'il est possible de disséquer, d'expliquer, alors que chaque œuvre doit apparaître comme « le principe de l'explication et comme le principe à expliquer.²⁰⁶ » L'art ne doit pas prendre la vie comme objet, mais comme méthode ; sa force comme modèle, son mouvement comme rythme. Le véritable « objet » – mais préférons toujours à ce terme celui de *thème* – de l'œuvre doit être créé comme ce qui est généré par Dieu : de façon double. Son extérieur et son intérieur ne doivent pas s'inverser, mais se supposer par la force qui en émane ; il faut ressentir ce qui se cache sous le visible et l'âme pourtant – ainsi la « représentation d'une force colossale peut-être d'une extrême faiblesse et la représentation de la faiblesse avoir la plus grande force.²⁰⁷ » Le seul critère de jugement vrai est celui de la puissance pathique de l'œuvre et de ce qu'elle ouvre en soi.

Répétition, donc, d'un mouvement continué par l'œuvre. C'est une forme de résurrection ; non pas au sens où ce mouvement n'était plus, mais au sens où il était oublié – en raison du scientisme de l'époque et du fait que toujours la Vie est invisible. Résurrection alors d'un savoir pathique, remémoration d'une vérité éternelle qui nous apparaît alors dans toute sa force, celle d'étendre la puissance de vivre. Ces mots s'appliqueraient exactement pour un autre concept théologique qu'Henry utilise aussi : la Parousie. Laissons de côté l'usage qu'il en fait dans sa dernière trilogie christique afin de rester concentré sur sa théorie de l'art. Ainsi, au sujet, toujours, de Pierre Magré et de certaines de ces toiles, il écrit quelques lignes d'où surgit ce terme qui nous intéresse :

²⁰⁵ *Idem*, p.207

²⁰⁶ HENRY, M., *Peindre l'invisible* dans JDEY, A., et KÜHN, R., (dir.) *Michel Henry et l'affect de l'art*, p. xxxii

²⁰⁷ HENRY, M., *Voir l'invisible – Sur Kandinsky*, p.209

Cantique : on nous dit une seconde fois que la peinture ne peint pas des objets, son thème est plutôt semblable à celui de la musique, ce sont des dissonances, des manques douloureux, ou le grand bonheur d'exister. Dans le *Cantique des Enfants* un pas de plus est fait : l'« objet », ce ne sont plus des réalités, même « intérieures », c'est leur irruption dans l'apparence, *la fulguration de la Parousie*. Il s'agit en fin de compte d'une *phénoménologie de la révélation*. Techniquement il y a dans le *Cantique des Enfants* quelque chose de plus délié, de plus libre, une aisance, une simplicité qui enveloppe tout, une façon de faire à la Rubens – et le tremblement du sacré.²⁰⁸

Il s'agit de représenter des affects, la souffrance et la jouissance, et que ces tonalités de la Vie irradient tout dans une évidence propre à la vérité. Les dissonances comme autant de forces qui s'opposent en soi, la douleur est la souffrance de la vie s'éprouvant elle-même et le grand bonheur d'exister la jouissance qu'à la vie de s'auto-sentir. Voilà ce dont est chargée une *phénoménologie de la révélation* : rendre compte, dans le *langage* de l'art qu'est celui des forces, des tonalités affectives qui s'agitent en chaque *Soi*. C'est donc retrouver l'immanence en soi en se laissant transcender par l'*Expression* de l'immanence d'autrui ; de l'artiste. La particularité de cette *irruption dans l'apparence* c'est que l'invisible ne surgit pas dans l'œuvre – l'objet n'en étant pas la Vie – mais cet invisible devient pourtant visible intérieurement. Il est dévoilé, pressenti. C'est pour cela que l'on parle de *tremblement du sacré*, car c'est la Vie elle-même qui tonne et résonne, entre *Soi* et l'œuvre. Alors nous pouvons dire *Parousie* s'il s'agit bien pour nous de la révélation de la Vie comme Absolu en *Soi* qui apparaît par répétition de l'acte de création dans une tension affective.

Après l'œuvre et la *répétition*, nous avons maintenant les outils pour comprendre l'artiste et la *narration*. C'est possible depuis ce même terme de *Parousie* car, si nous y voyons une certaine importance, Rolf Kühn, bien avant nous, l'avait relevée. Pour bien saisir ce qu'il en dit il nous faut le citer assez longuement, il n'y a que de cette manière qu'apparaîtra le lien entre composition et narration au cœur de notre souci sur l'*Expression littéraire*. Rolf Kühn, donc, écrivait ceci :

Si nous poursuivons ici notre analyse de la phénoménologie matérielle de la vie esthétique pour aiguïser encore, sur le plan culturel, la question du passage pratique de la vie immanente au monde résistant ou transcendant, c'est aussi pour montrer que l'objet de la culture reste toujours le même : à savoir l'effort de nous « faire sentir » la Force de la Vie dans notre besoin de vivre en toute circonstance. La peinture ou la littérature, par exemple, se servent de l'imagination pour créer une œuvre culturelle, là où la philosophie, ainsi que d'autres sciences, ont plutôt recours au concept et à l'analyse abstraite. Mais la phénoménologie connaît justement la méthode de la « libre fiction »,

²⁰⁸ HENRY, M., *Peindre l'invisible* dans JDEY, A., et KÜHN, R., (dir.) *Michel Henry et l'affect de l'art*, p. xxxiii

laquelle est affine au traitement d'un sujet littéraire par l'imagination, où des situations variées peuvent dévoiler des composantes essentielles et méta-généalogiques (par exemple : le besoin) de la « nature humaine ». Ainsi, la question de la vie demeure nécessairement décisive dans les deux cas ; car si la phénoménologie radicale de la vie éclaire, en effet, un autre mode plus profond et plus ancien de la phénoménalisation que l'intentionnalité transcendante, la culture ne serait pas seulement la « production » de cette même vie dans l'ordre temporel. *Bien plus, la culture serait cette narration générée intérieurement, « narration du pathos » ou de l'auto-mouvement de l'auto-affection en sa fulguration ou parousie, soit en tant que littérature, peinture ou musique.* Dès lors, « narrer le pathos » consisterait à situer une telle analyse du besoin, et de son passage à la représentation comme éveil sensible, au centre de l'imagination qui implique l'« ouverture » de la vie au monde résistant en tant qu'auto-objectivation de cette même vie. C'est bien par-là, sans doute, que toute narration pathétique vaut, simultanément, comme rien de moins que narration du besoin : comme narration par le besoin.²⁰⁹

Ici nous retrouvons l'idée que la *narration*, la littérature – la culture et donc l'art entendu comme poétique – serait un *autre* de la philosophie et, plus encore, une méthode de la phénoménologie. La *Parousie* comme besoin de se narrer en tant que mouvement, passage de ce mouvement, et ainsi réalisation même que ce mouvement est un mouvement continu. La narration n'est rien de moins que la nécessité intérieure – terme kandinskyen applicable aux éléments d'une composition – de se mettre à l'écart de *Soi* pour s'auto-exprimer. En cela le mouvement narratif de l'*Expression* est doublement intérieur : il est d'une part la continuité de celui qui advient continuellement pour former l'ipséité, et d'autre part celui de la création qui commence dans l'intériorité affective. Mentionnons aussi l'« ouverture » rencontrée chez Heidegger comme ce que l'art permettait.

Que la phénoménologie ne se catégorise pas, comme la philosophie plus largement, dans les « sciences » tient au fait qu'elle a pour charge de parler de l'expérience vécue, toujours singulière mais dont les modalités – comme le besoin dans ce cas – sont universalisables. Cette distinction, Henry la faisait dans *Incarnation* contre la tradition husserlienne. C'est d'ailleurs, dans cet ouvrage, la seule occurrence du terme « roman », comment, dès lors, ne pas rattacher le narratif au pathos, le littéraire au pouvoir de dire ? Comme nous l'avons vu dès le départ (*supra*, p.12) :

C'est précisément dans cette particularité de la vie, dans l'ipséité singulière du moi en lequel elle s'éprouve, que réside sa réalité ou, comme on peut le dire encore, son existence. Et voici que Husserl nous déclare que *la singularité de cette vie, de la cogitatio et de son existence réelle, n'ont aucune*

²⁰⁹ KÜHN, R., « *Existence esthétique* » et phénoménologie matérielle dans JDEY, A., et KÜHN, R., (dir.) *Michel Henry et l'affect de l'art*, p.79, nous soulignons

importance. Car enfin la phénoménologie n'est pas un roman voulant nous raconter l'histoire de Pierre ou d'Yvette. Que le premier ait faim, que la seconde s'angoisse en apprenant qu'elle a une grave maladie, ne présente aucun intérêt pour le phénoménologue. La phénoménologie est une science. Ce ne sont pas des faits singuliers, fussent-ils subjectifs et « réduits », qui peuvent avoir une signification à ses yeux. Sur des singularités de ce genre, sur ce qu'éprouve Pierre ou Yvette, on ne peut fonder que des propositions singulières. Or la science n'a pas affaire à des jugements singuliers, mais seulement à des propositions universelles seules capables d'exprimer des lois, des vérités universelles et comme telles « scientifiques ». [...] La disqualification des jugements singuliers par une science dont la validité objective implique l'universalité ne saurait dissimuler une question philosophique incontournable, *celle de la possibilité de tels jugements*. Que la faim de Pierre ou l'angoisse d'Yvette ne signifie pas grand-chose pour la science [...] ne dispense pas de demander comment il se fait que les modalités de sa propre vie se révèlent chaque fois à celui qui les éprouve, pourquoi et comment elles sont précisément les siennes, dans leur présence originaire parfois écrasante, dans leur existence réelle et en effet singulière. Seules ces « *cogitationes* singulières », leur possibilité phénoménologique comme auto-révélation une fois établie, peuvent donner lieu, semble-t-il, à des « jugements singuliers », si inintéressants soient-ils.²¹⁰

Nous touchons là à un but : les *cogitationes* qui composent notre subjectivité sont d'abord la seule source de vérité possible en tant qu'auto-révélation, ensuite elles sont le propre de la narrativité, ce que Henry appelle « roman ». Le littéraire apparaît être le fondement de ce que doit être une phénoménologie de la Vie, contre le père même de la discipline ; Husserl. Ce qui est « inintéressant » est ce à quoi un *Soi* peut s'identifier dans l'expérience d'autrui pour l'avoir vécu lui-même ; c'est connaître la force d'un chagrin, d'une colère, ou d'une joie. Le narratif est l'*Expression* d'une ipséité particulière dont l'essence est la Vie qui se déverse en chacun.

III.2.3. La *littérarité* comme origine des arts

Les considérations au sujet du littéraire nous ont amenées à lui attribuer trois caractéristiques principales ; la contemporanéité, la répétition, et la narrativité. Nous avons tenté de montrer comment ces trois points peuvent s'identifier respectivement aux rôles de regardeur, d'œuvre et d'artiste. Malgré tout, une question peut demeurer. Où placer le littéraire face aux autres arts ainsi qu'à la phénoménologie ? En effet si, suivant Heidegger, le littéraire perd lorsqu'il est utilisé pour analyser les autres arts, si selon Sartre il ne faut pas parler de peinture en qualité de littéraire, si pour Husserl le roman n'a rien à faire dans la phénoménologie

²¹⁰ HENRY, M., *Incarnation*, §12, pp.107-108

et, enfin d'après Michel Henry lui-même, si les descriptions littéraires de Merleau-Ponty l'éloignent d'une théorie de la constitution, que peut-il bien faire ?

Notre intuition est d'une simplicité frappante et résout pourtant, pensons-nous, l'ensemble du problème ici soulevé. Le littéraire s'il est une forme d'expression est premièrement *Expression de la Vie*. Ce qu'il dit répète les forces, les mouvements, de la Vie. Il les raconte comme il les raconte en chacun, en chaque membre d'une communauté qui, se reconnectant à elle-même se retrouve dans l'esthétique. Aussi le littéraire ne serait-il pas à situer par rapport à tel ou tel art, à tel discours phénoménologique, à penser à côté comme suivant un développement parallèle. Le littéraire, serait à l'origine même de chacun de ces domaines. Si le littéraire est bien la figuration de la Vie, son lieu sacré de transcendance, et que le langage qui lui sert à la dire n'est rien d'autre qu'une vitre – c'est-à-dire rien du tout pour Henry – alors le littéraire lui-même n'est que la Vie qui s'exprime, qui se continue par chaque *Soi*. En somme, le littéraire n'est que la Vie dans son auto-révélation et son auto-affectivité.

Nous le pouvons avancer plus précisément encore. Nous avons jusqu'ici beaucoup parlé de peinture, et c'est elle-même qui va appuyer notre idée. La critique de Henry pour ce qu'il a appelé l'Archi-fait galiléen est une chose importante dans l'œuvre que nous développons dans ces pages. Mais Galilée, aussi influent soit-il, n'est pas le seul marqueur de son époque, et la science pas la seule sphère qui nous soit parvenue de son siècle.

Au début du XVI^e siècle, l'art était vécu, par exemple chez un Léonard ou un Dürer comme un moyen de connaissance de l'univers. Léonard dessinait des orages pour comprendre les secrets de la nature. *Puis brusquement surgit un Caravage – au même moment que Galilée – et il fait une tout autre peinture, il peint le pathos, dans La Vocation de Saint Mathieu – l'émotion et plus rien de la connaissance du monde. La peinture a renoncé à être connaissance de l'univers, il s'est établi un partage des tâches, une division fondamentale qui se prolonge dans le monde moderne. Que cette division soit sentie aujourd'hui plus qu'en tout autre temps, que les gens y réfléchissent à propos de la poésie, de la littérature, de la musique, vient de ce qu'ils sentent que le cosmos vivant est devenu de nature scientifique, objective, inhumaine et que l'homme doit se tourner vers d'autres activités et donner le meilleur de lui-même. [...] les catastrophes n'adviennent pas qu'en Russie. Elles sont là parce que la vie, ne pouvant plus employer la puissance de son énergie, ne s'investit plus dans des tâches qui sont à sa hauteur où elle peut s'exprimer et devenir plus forte. Il ne reste plus que la violence comme solution. Tout cela s'explique métaphysiquement et non sociologiquement, la sociologie n'étant qu'une sorte de miroir de l'extérieur.*²¹¹

²¹¹ HENRY, M., *Pour une phénoménologie de la Vie, entretien avec Olivier Salazar-Ferrer*, pp.51-52

Voilà qu'un autre Archi-fait vient contrer le premier, un Archi-fait « caravagesque ». Mais celui-ci s'attache à *exprimer la vie* pour éviter la violence que provoquerait l'excédent de forces. Au sciences objectives qui font le miroir du monde, le singeant, il faut opposer la vitre du langage littéraire. Car en effet, cette toile du Caravage est-elle vraiment picturale ? Elle l'est par la peinture, les couleurs, les poses, bien-sûr. Pourtant elle exprime quelque chose – la Vie – en en racontant un moment, une force suspendue : en le narrant.

Bien après Henry, en 2024, c'est Charles Bobant qui récupère la même toile pour exemplifier l'un de ses arguments – sans avoir connaissance de ce passage du phénoménologue de la Vie. De ceci deux choses : la première est la constatation de ce que nous avons découvert être la *communauté artistique*. Se promenant dans la ville éternelle et rentrant à l'intérieur de l'Eglise de Saint-Louis-des-Français à plusieurs décennies d'intervalle, deux phénoménologues admirant la même œuvre, deux *regardeurs* face au même tableau du XVI^e siècle, ressentent un sentiment tellement grand que c'est cette toile précisément qui reviendra dans l'un de leurs livres respectifs. À ce moment nous comprenons bien ce qu'est la *contemporanéité*, et comment la force exprimée par Michelangelo Merisi est ressentie plusieurs siècles après, comme reconvoquée au présent, dans un présent qui ne passe pas et qui est le même dès que des yeux attentifs et vivants se posent sur l'œuvre.

La seconde est ce que dit Charles Bobant de cette peinture :

Dans la chapelle Contarelli située dans la nef latérale gauche de l'église Saint-Louis-des-Français de Rome, en un espace minuscule, étroit comme un appartement parisien, reposent trois chefs-d'œuvre absolus de la peinture réalisés par Le Caravage à la toute fin du *Cinquecento* : *La Vocation de saint Mauthieu*, *Saint Matthieu et l'Ange* et *Le Martyre de saint Matthieu*. Ces huiles sur toile, d'une densité de présence exubérante, et qui forment un ensemble cohérent autour d'épisodes de l'évangéliste Matthieu, possèdent néanmoins leur singularité. Considérons le panneau du mur de gauche, *La Vocation de saint Matthieu*. *C'est une peinture « littéraire »*, porteuse de significations : Le Caravage représente le verset 9:9 de l'Évangile de Matthieu, la vocation séance tenante de Lévi, appelé par Jésus à le suivre comme apôtre et à devenir Matthieu. [...] *Si la Vocation est une peinture « littéraire », c'est que les sensibles, les formes et les couleurs se dépassent vers une signification, ici une signification spirituelle*. Mais ce dépassement ne va pas jusqu'à l'effacement complet. La chair massive des couleurs et des formes renferme en elle ce sens, elle le retient « captif », comme dirait Merleau-Ponty. Ce qu'il y a, en vérité, ce ne sont pas deux réalités positives, les sensibles d'un côté et le sens de l'autre, mais le mouvement immobilisé des sensibles vers le sens. La seule réalité,

c'est ce dépassement qui ne passe pas. Telle est la « littérarité », ou le mode de signification propre du sensible pictural.²¹²

Une *peinture littéraire*. L'appui du Caravage sur un verset des Ecritures rend évident ce rapport de la peinture au littéraire. Le sacré est le contre-exemple parfait de la soi-disant nécessité d'un modèle physique en figuration. Personne n'a vu Matthieu suivre le Christ, pourtant il a été peint tel qu'il nous a été narré. Les peintures religieuses sont parlantes en ce point – Henry l'avait d'ailleurs déjà dit : « Depuis le christianisme, il est vrai, le telos grec de la figuration a subi une mutation importante : ce qui est représenté, ce n'est plus le monde justement, c'est, explicitement, délibérément, inlassablement, la vie – la vie invisible.²¹³ » En d'autres termes, ce que nous jugions à l'origine être une indigence du langage s'avère être sa force et, plus encore, la source créatrice des autres arts. En pouvant mentir, si nous nous accordons sur l'idée que le mensonge serait la possibilité de dire une chose qui n'existe pas physiquement dans le monde et de la rendre ainsi vraie dans le mot, alors le littéraire est la possibilité première de la composition. Et ce *dépassement qui ne passe pas* n'est rien d'autre que l'œuvre contenant en elle la force de la vie, celle-là même qui permet la contemporanéité, celle-là même qui n'est de cette façon que dans cette œuvre-là. Et le retour du *spirituel* démontre bien une sorte de filiation théorico-esthétique de l'expérience artistique avec Kandinsky qui, dans *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* défendait déjà cet ancrage que nous avons démontré être religieux, reliant.

Les concepts qui nous ont servis à ériger plus précisément notre concept de littéraire sont dès à présent applicables à tous les arts, ces derniers ne faisant que répéter autrement la narrativité d'une œuvre littéraire. Ainsi la musique, munie de sons seulement, raconte-t-elle une histoire, une peinture peut être littéraire, et la phénoménologie s'intéresser aux vies singulières qui se racontent en littérature. Alors à la question : « Où placer le littéraire face aux autres arts ainsi qu'à la phénoménologie ? » nous répondrions de le placer à leur origine, comme principe même de leur possibilité.

III.3. Henry en littérature et la Vie exprimée

La littérature est maintenant un art excellent et premier. Grâce à notre triade de concepts ainsi que, étrangement, aux pouvoir des mots, le littéraire s'est hissé outre les indigences que nous lui imputions à l'origine. Paradoxalement c'est la possibilité du mensonge, tel que nous

²¹² BOBANT, C., *Inactualité du sensible*, Paris, Editions des Compagnons d'Humanité, 2024, pp.15-16, nous soulignons

²¹³ HENRY, M., *Voir l'invisible – Sur Kandinsky*, p.219

l'avons défini, qui permet de dire la vérité de la Vie et de narrer le pathos d'une existence. Mais ce terme de mensonge n'est pas d'une justesse suffisante lorsqu'il s'agit de littérature car, bien que la littérature ne s'accorde pas à la vérité extérieure du monde, si nous travaillons en art nous devons lui préférer celui d'*imagination*. Nous avons déjà croisé ce terme plusieurs fois, notamment lorsque Henry jugeait les méthodes de l'écriture philosophique et de celle littéraire : « C'est l'analyse intellectuelle dans le cas de la philosophie, l'imagination dans celui de la littérature.²¹⁴ » Constatons d'ailleurs qu'il parle ici de la philosophie au sens large et non pas de la phénoménologie qui a à s'inspirer de la littérature.

L'imagination, donc, est le dernier concept que nous soulevons comme nécessaire au sujet de l'*Expression littéraire*. Michel Henry en donne une définition toute esthétique et primordiale pour notre propos. Il écrit : « l'œuvre d'art procède de l'imagination. *Imaginer : poser autre chose que ce qui est, qui est là devant nous — autre chose que le monde. Imaginer : poser la vie.*²¹⁵ » Les mots qui disent la Vie ne seraient, partant, plus mensonge mais capacité de la Vie à se transcender par l'expression. Ou, plus exactement, elle ne se transcende pas mais l'imagination permet un retournement de l'invisible. Car elle peut, comme la vie, se charger en excès, en *excédent de force* : « L'imagination est immanente : comme la vie elle s'éprouve elle-même dans une immédiation qui ne se rompt jamais, qui ne se sépare jamais de soi, qui est un pathos, la plénitude d'une expérience qui surabonde et à laquelle jamais rien ne manque.²¹⁶ » Ce qui surabonde déborde mais plutôt que de se décomposer – et créer la violence due à l'inactivité de la puissance de la vie – elle se *compose* en œuvre, narrée dans le dehors et le *là* de l'expérience.

En cela, l'imagination crée des modalités nouvelles d'expériences subjectives, des forces du pathos qui étendent la connaissance de soi et de la Vie en *Soi*. L'imagination le fait par la répétition du mouvement de la Vie, nous l'avons vu. Et de ce fait, Henry nous le dit superbement : « Le mouvement de l'imagination n'est alors rien d'autre que le mouvement de la vie, son devenir interne, le procès inlassable de sa venue en soi, venue en laquelle elle se donne à sentir en des expériences toujours plus larges, plus différenciées, plus intenses.²¹⁷ » Charles Bobant, en disant que *ce qu'il y a, en vérité, ce ne sont pas deux réalités positives, les sensibles d'un côté et le sens de l'autre, mais le mouvement immobilisé des sensibles vers le*

²¹⁴ HENRY, M., *Auto-donation : entretiens et conférences*, p.65

²¹⁵ HENRY, M., *Voir l'invisible – Sur Kandinsky*, p.185

²¹⁶ *Idem*, p.186

²¹⁷ *Idem*, p.187

sens dit tout à fait ce que nous retrouvons chez Michel Henry lorsque ce dernier dit ce qu'est l'œuvre, selon son mouvement et son imaginaire :

D'une part l'œuvre d'art est une réalité imaginaire. Nous nous rallions ici aux indications géniales données par Husserl au §111 de Ideen I [HUSSERL, H., Idées directrices pour une phénoménologie, trad. RICOEUR, P., Paris, Gallimard, 1950, p.373]. Dans la contemplation esthétique de la gravure de Dürer, Le Chevalier, la Mort et le Diable, nous ne sommes pas dirigés vers la plaque gravée non plus que vers les figurines qui apparaissent en traits noirs sur celle-ci, mais vers de tout autres réalités qui sont les « réalités figurées », « en portrait » ou encore « dépeintes » et qui constituent justement, non plus la gravure en tant qu'objet du monde, mais l'objet-gravure en tant qu'œuvre d'art, sa réalité esthétique. Faisons donc cette distinction essentielle entre les éléments matériels qui servent de support à une œuvre d'art, qui appartiennent au monde réel de la perception, au même titre que toute autre chose réelle et, d'autre part, l'œuvre d'art en tant que telle, qui n'a plus son site dans le monde mais précisément hors de lui, en sorte que nous disons, en ce sens, qu'elle est un pur imaginaire.²¹⁸

Dans la réalité unique qu'est l'œuvre d'art se trouve aussi deux dimensions, une intérieure et une extérieure. L'extérieure se construit en mots, en sons, en couleurs, en matière, et l'intérieure en forces, en mouvement, en pathos et en imaginaire. Et l'œuvre figure cette limite captive entre les deux, ce *mouvement immobile des sensibles vers le sens* – et inversement rajouterions nous. S'exprimer revient alors à mettre de Soi, donc de la Vie, dans un artefact mondain qui pourrait s'en passer mais dont la vie, par sa nécessité intérieure, a besoin pour se continuer. En somme, le mouvement du poignet servant à écrire ne serait pas le même s'il s'agit de le faire pour décrire le monde et ses données objectives, ou pour imaginer ce que la vie nous souffle en pulsions de son accomplissement et de ses potentialités. Alors demandons-nous maintenant, et pour finir, qu'est-ce pour un écrivain que de *narrer le pathos* ?

III.3.1. *Narrer le pathos*, ainsi vit l'écrivain

Rendus à ce point de notre parcours, nous pouvons affirmer l'importance d'un concept d'expression dans l'œuvre de Michel Henry. Philosophe majeur, il l'a été incontestablement et l'est toujours. Phénoménologue radical, son influence sur cette sphère de la pensée ne s'est pas encore essoufflée et ne semble pas prête de sombrer dans l'oubli que bon nombre connaît. Et enfin, romancier... Malgré un prix remarquable, le Renaudot en 1976, force est de constater que sa littérature sera moins restée dans les annales que ses écrits théoriques. Sa carrière a

²¹⁸ HENRY, M., *Kandinsky et la signification de l'œuvre d'art*, dans *Phénoménologie de la vie, tome III : de l'art et du politique*, pp.203-204, nous soulignons

davantage tendu à la discipline académique qu'aux étagères des librairies littéraires. Mais ce n'est qu'une contingence du parcours, ce n'est aussi qu'un mode expressif plutôt qu'un autre qui a été retenu mais pour un même exprimé puisqu'il confiait : « Dès le début j'ai été tenté par *ces deux modes d'expression* : ce que j'avais à dire pouvait recevoir une forme autre que l'analyse philosophique et s'inscrire aussi bien dans une création littéraire.²¹⁹ »

Nous savons maintenant que ce qu'il avait à dire était la Vie. Cette Vie a déjà été dite, beaucoup de fois ; dans beaucoup de romans.

La vie dont je voulais m'occuper comme de la seule chose qui me paraissait intéressante, était celle dont tout le monde parle, dont Maupassant déclare qu'elle n'est ni si bonne ni si mauvaise qu'on dit, ou dont Maître Eckhart écrit : bien que personne ne sache pourquoi il vit, il veut vivre et cette vie lui paraît, même dans le malheur, le bien le plus précieux auquel chacun est en quelque sorte rivé. *Or prise comme objet de la philosophie, et dans mon cas précis, de la phénoménologie, courant dans lequel je me situe, la vie est très difficile à saisir conceptuellement alors que depuis toujours les écrivains se sont efforcés de la dire. C'est d'elle que parle un Pavese, une Emilie Brontë, un Boulgakov, etc.*²²⁰

La communauté esthétique de Michel Henry se dévoile un peu... Maupassant, Eckhart, Pavese, Brontë, Boulgakov – nous pouvons ajouter à ceux-ci : Ossip Mandelstam, Rainer Maria Rilke, Franz Kafka et Goethe, souvent mentionnés ici et là. Ce doit être en découvrant chez eux la vie à l'œuvre dans l'œuvre que Michel Henry comprit que la philosophie traditionnelle ne lui convenait pas. La forme du roman était, elle, toute prête à accueillir ce qu'il avait à dire de la Vie : « j'ai pu m'adonner librement, sans me poser de question, à l'expression littéraire. J'ai un rapport immédiat à l'écriture.²²¹ » Cette dernière citation peut, à elle seule, justifier et résumer notre recherche – si nous faisons ici la composition d'une œuvre, cette phrase de Henry apparaîtrait être comme *le principe de l'explication et comme le principe à expliquer*. L'immédiation de l'écriture littéraire chez Henry est posée, l'*Expression littéraire* aussi. Mais pour comprendre ce que cela implique profondément, l'ensemble de notre recherche aura été nécessaire. Ce n'est qu'ainsi que, dans cette confidence magistrale de Henry qui dit avoir un rapport immédiat à l'écriture dans l'*Expression littéraire*, nous réalisons ce qu'est le véritable soubassement théorique de sa phénoménologie esthétique.

²¹⁹ HENRY, M., *Narrer le pathos dans Phénoménologie de la vie, tome III : de l'art et du politique*, p.309, nous soulignons

²²⁰ *Idem*, p.310, nous soulignons

²²¹ *Idem*, p.311

Une nouvelle question nous semble alors vertigineuse : nous avons montré qu'il a affirmé n'avoir pas fait, faute de temps, une esthétique du roman mais, au vu de tout ce qui a été dit, pourquoi ne l'avoir pas fait plutôt que celle de la peinture abstraite ? Une réponse instinctive, ou du moins une partie de la réponse, serait de dire que les écrits de Kandinsky lui sont apparus comme une révélation sur le domaine de l'art et que c'est partant de ces derniers que sa pensée s'est affinée. Une autre possibilité de réponse serait de souligner que ce qui était jusque-là théorisé phénoménologiquement sur la littérature s'opposait frontalement à vision henryenne dont l'essence est la Vie – chez Merleau-Ponty c'est le sensible qui prime, chez Sartre c'est l'engagement. Enfin, une troisième piste serait la complexité de la forme même qu'aurait eu cette théorie. Bien que ce que le phénoménologue dit soit le même en roman ou en théorie, c'est-à-dire la Vie, la liberté qu'offre le premier au défaut de la seconde dans la façon de dire le mystère n'est pas négligeable. Henry en était bien conscient en disant au sujet de son écriture romanesque :

Kandinsky disait dans sa *Conférence de Cologne* : « Nous savons ce que nous voulons dire avant de savoir comment nous pourrions le dire. » Je ne me suis pas trop posé la question du « comment ». [...] Ce que je raconte en effet est *l'histoire de la vie*, une histoire en quelque sorte essentielle c'est-à-dire qui peut se reproduire et qui se reproduit. Raconter pareille histoire, c'est raconter une histoire qui s'explique à partir de la vie elle-même, une histoire mystérieuse mais tout de même compréhensible. Car elle consiste en ceci : pourquoi la vie, qui est un mouvement d'autodéveloppement, d'auto-accroissement – procès qu'on retrouve dans l'art qui est besoin de vivre davantage, de sentir davantage et dont l'exaltation est comparable à celle de l'amour – pourquoi ce mouvement s'inverse-t-il ? C'est le grand mystère que les penseurs de la vie n'ont pu éviter et que Nietzsche, au plus profond, a considéré les yeux ouverts : la question, pourquoi la vie se tourne-t-elle contre soi-même ?²²²

L'analyse intellectuelle propre au dire philosophique oblige à se poser la question du « comment », ce à quoi ne contraint pas l'imagination dans le cas du roman. Ce qu'il a fait au sujet de la peinture a été d'analyser phénoménologiquement l'expérience donnée par l'œuvre picturale, mais si nous avons convenu que la narrativité, et donc le littéraire, est à l'origine et des arts d'une part, et de la phénoménologie d'autre part, la même méthodologie que celle de *Voir l'invisible* n'était pas réutilisable. Si la phénoménologie esthétique a bien pour principe de définir ses concepts depuis l'expérience du phénomène artistique, dans le cas de la littérature cela serait revenu à régresser dans les acquis du langage ; à retomber dans ses indigences. La phénoménologie doit s'ouvrir à la littérature comme source de descriptions de vécus, non pas

²²² *Ibidem*

l'enfermer en elle. Peut-être, en ce cas, est-ce finalement une bonne chose que Michel Henry ait manqué de temps pour cette esthétique du roman. Après tout, cette *histoire de la vie* qui peut se répéter parce qu'elle est « cette sorte d'histoire qui est au-delà de l'histoire, qui est une histoire principielle²²³ », le romancier l'a déjà narrée, à quatre reprises. Ce qui, pour les penseurs reste un mystère est, pour les romanciers, le lieu fertile où l'imagination permet l'auto-saisie de son propre pathos – « le roman repose sur l'imagination. Mais cet imaginaire lui-même n'est pas séparable du *pathos*.²²⁴ »

Ces trois hypothèses de réponses sont à prendre ensemble au vu de cet extrait du même entretien à propos de la façon de dire l'histoire de la Vie :

Qu'est-ce qui dès lors différencie pareille réalisation d'une approche philosophique ? Dire philosophiquement l'histoire de la vie, la situer au plan de l'histo-ri-al, accomplir la modification conceptuelle qui s'imposait de son essence exigeait l'invention de nouvelles catégories. Tâche difficile parce que celles que je récusais avaient le poids d'Aristote, Kant, Hegel ou Heidegger. *J'étais donc un peu seul*. Alors que pour dire en littérature cette histoire de la vie, loin de rencontrer des obstacles, je ne disposais que de soutiens. *J'avais notamment celui que je trouvais dans l'art*. Non pas celui de la littérature – je vous l'ai dit, *je lis pour mon plaisir, comme un amateur et pas comme un technicien* – mais, paradoxalement, dans un autre art, la peinture.²²⁵

A traiter l'affaire en philosophe on est seul, ce qui revient à s'opposer à toute la tradition classique dite grecque. Mais en art, dans l'éthique lyrico-dramatique de nos existences subjectives transcendées par celles d'autrui, il existe une communauté artistique dont les membres sont reliés par la contemporanéité, forme d'histoire principielle non ek-statique. Ce soutien trouvé est bien dans la sphère propre à l'œuvre elle-même, ce qui confirme notre hypothèse Kandinsky et l'inspiration due à ses écrits - – « [A propos de *Voir l'invisible*] J'ai tenté d'y faire la théorie de la peinture avec ce génie qu'est Kandinsky, auteur également d'une œuvre écrite capitale que j'ai rattachée à ma propre recherche phénoménologique²²⁶ ». Quant à la forme, celle trouvée, affective parce que ressentie passivement, vient de la peinture. L'exemple le plus frappant est celui du contexte de la genèse de *L'amour les yeux fermés* :

Pour en revenir à *L'amour les yeux fermés*, c'est un tableau qui est au Louvre et dont on trouve presque l'équivalent chez Dürer qui m'a aidé. Il est de l'atelier de Lucas de Leyde et *représente l'anéantissement de Sodome et Gomorrhe*. Ce petit panneau est fascinant et la littérature pour moi est de cet ordre : de la part de l'écrivain il y a une tentative de fascination sur le lecteur. Ce panneau

²²³ *Ibidem*

²²⁴ *Idem*, p.313

²²⁵ *Idem*, p.312, nous soulignons

²²⁶ *Idem*, p.317

dépeint un incendie fabuleux, *quasi cosmique*. Les villes flambent. Leurs flammes rouges montent sur un ciel de nuit. La description de la fin de mon roman, qui est la destruction d'Aliahova, est directement empruntée à cette vision picturale. Au premier plan, sont représentés Loth et ses filles. Tous les habitants ont été condamnés sauf eux qui ont pu quitter leur ville. On voit ces fugitifs, seuls réchappés, et déjà la complicité des deux filles qui vont s'arranger pour surmonter l'obstacle et permettre à la vie de continuer. En dépit du caractère un peu freudien de leur solution, elle témoigne de la volonté de la vie de persévérer. C'est ainsi en effet qu'elle va assurer son maintien. Toute la donne de mon livre est là : *la vie est une force qui demeure victorieuse aussi longtemps qu'elle croit en elle-même* [nous pourrions même dire « aussi longtemps qu'elle *croît* en elle-même »].²²⁷

Outre le retour de la dimension cosmique de l'art, nous ne pouvons manquer le fait que ce tableau pris pour modèle est aussi d'ordre sacré ; il dépeint une scène du Premier Testament et est donc par essence de son thème d'emblée littéraire. La fin d'Aliahova, comme la *Vocation* du Caravage analysée par Charles Bobant, n'est de ce fait qu'un retour à la *littérarité* de l'œuvre picturale.

Voilà pourquoi il est possible de contempler une peinture en *technicien* pour Henry et non pas de lire un roman de la même manière ; la technicité revient précisément à dénicher sous les éléments artistiques la littérarité qui les a composés. Lire de la littérature est pour lui un plaisir, c'est-à-dire une forme de jouissance, et nous savons depuis le premier chapitre du présent travail comment cela est lié originairement à la souffrance. Narrer le pathos c'est fasciner le lecteur par la force de la vie qui s'étend. C'est vivre avec lui dans la langueur sans temps précis de l'imaginaire. La peinture représente un moment en particulier, séquencé et retenu pour lui-même – celui de la vocation de Saint Matthieu, ou la fuite de Loth et ses filles par exemple, ou de manière plus abstraite un moment particulier de la force de vie de Kandinsky dans ses compositions, ou de Rothko, Richter, ... La littérature en revanche est l'art du dévoilement et, narrer le pathos revient à *dévoiler* la vie dans une suite de mouvements et de forces. Ainsi vient la fascination pour le lecteur en même temps que l'élargissement de son ipséité. Le littéraire s'étend, le pictural se contracte en mouvements arrêtés :

[N]ous touchons là à l'essentiel pour le roman en général. À quoi vise l'histoire que je raconte ? Nullement à dévider une suite d'événements extérieurs – mais à un *dévoilement*. Tout roman, je crois, repose sur un tel processus et le lecteur poursuit parce que les choses peu à peu se découvrent à lui. Même le roman policier qui obéit à une structure naïve mais efficace repose sur un dévoilement de détails. Nous aussi, avec une ambition autre, mettre en scène un aspect de l'histoical, procédons ainsi, par dévoilement progressif. Voilà pourquoi l'histoire revêt l'allure sérieuse dont vous parlez. C'est le même qui se déploie : tous les épisodes y compris l'aspect policier du livre

²²⁷ *Idem*, p.312, nous soulignons

(quelqu'un a disparu, qu'on essaie de retrouver, il y a des indices, on prend la mesure de la violence, de l'horreur...) revêtent ce caractère sériel nécessaire au dévoilement. En d'autres termes c'est toujours le même qui est dévoilé mais par approches successives, si bien que c'est seulement à la fin qu'on comprend... Quoi ? La vie.²²⁸

Les tableaux sont des romans découpés, séquencés, des phrases prises en retrait d'une œuvre plus grande ; de la Vie. Le roman comme procession imaginaire est nécessaire pour en dévoiler pleinement l'essence, à savoir *essence du souffrir et du jouir, susceptible de s'inverser*²²⁹.

III.3.2. Une *Prose du monde* contre une *Prose de la vie*

Malgré tout ce que nous avons dit du langage et de ses fonctions chez Michel Henry, nous n'avons pas mentionné d'autres personnes que des romanciers, poètes, spiritualistes, et même des peintres. Nous avons dit aussi son opposition aux philosophes fondateurs de sa discipline. Pourtant, alors qu'il parle du langage, une catégorie d'écrivains demeure la grande absente : les linguistes et psychanalystes. Saussure, Vendryès, Lagache ne sont jamais mentionnés dans aucun des textes henryens que nous avons présentés. Cela tient à la critique que le philosophe adresse à la scientificité de notre temps. Ces spécialistes du mot devaient, à son sens, oublier le mystère qui s'abrite et se révèle à la fois par le langage lorsqu'il tâche de dire l'*histoire de la vie*, lorsqu'il est cette vitre sur la force invisible en soi. Aussi cet effacement bibliographique est non seulement justifié mais en plus nécessaire si l'on ne veut pas objectiver le langage et en faire un simple objet du monde de plus.

La prose du monde de Merleau-Ponty est un projet inachevé, laissé sur le côté et finalement retrouvé et publié de façon posthume – son écriture a été interrompue pour que l'auteur se consacre à un autre ouvrage majeur, pourtant interrompu par la mort en 1961... *Le visible et l'invisible* (1988) ! Merleau-Ponty cite Saussure, Vendryès et Lagache, entre autres. Merleau-Ponty justifie leur usage par l'objectification nécessaire de la parole. Merleau-Ponty, en somme, demeure dans ce que Michel Henry appelait la *parole du monde*, et cette parole il l'étend à la littérature pour construire une *prose du monde*. Le projet est explicite dans un passage s'opposant à un tel point à Michel Henry, par les exemples convoqués et le choix des formules, que l'on pourrait croire à un fait exprès. Nous le citons longuement car ce passage est le fer de lance de ce qui doit nous servir de contre-argument :

Le langage nous mène aux choses mêmes dans l'exacte mesure où, avant d'avoir une signification, il est signification. Si l'on ne lui concède que sa fonction seconde, c'est qu'on suppose donnée la

²²⁸ *Idem*, p.316

²²⁹ *Ibidem*

première, qu'on le suspend à une conscience de vérité dont il est en réalité le porteur et enfin qu'on met le langage avant le langage. Nous chercherons ailleurs à préciser cette esquisse et à donner une théorie de l'expression et de la vérité. Il faudra alors éclairer ou justifier l'expérience de la parole, par les acquisitions du savoir objectif, – psychologie, pathologie de l'expression et linguistique. Il faudra aussi la confronter avec les philosophies qui pensent la dépasser et la traiter comme une variété des purs actes de signification que la réflexion nous ferait saisir sans reste. Notre but à présent n'est pas celui-là. Nous ne voulons que commencer cette recherche en tâchant de mettre au jour le fonctionnement de la parole dans la littérature et réservons donc pour un autre ouvrage des explications plus complètes. Comme cependant il est insolite de commencer l'étude de la parole par sa fonction, disons, la plus complexe, et d'aller de là au plus simple, nous avons à justifier le procédé en faisant entrevoir que *le phénomène de l'expression, tel qu'il apparaît dans la parole littéraire, n'est pas une curiosité ou une fantaisie de l'introspection en marge de la philosophie ou de la science du langage, que l'étude objective du langage la rencontre aussi bien que l'expérience littéraire et que les deux recherches sont concentriques*. Entre la science de l'expression, si elle considère son objet tout entier, et l'expérience vivante de l'expression, si elle est assez lucide, comment y aurait-il coupure ? *La science n'est pas vouée à un autre monde, mais à celui-ci, elle parle finalement des mêmes choses que nous vivons*. Elle les construit en combinant les pures idées qu'elle définit comme Galilée a construit le glissement d'un corps sur un plan incliné à partir du cas idéal de la chute absolument libre. Mais enfin, les idées sont toujours assujetties à la condition d'illuminer l'opacité des faits et la théorie du langage doit se faire un chemin jusqu'à l'expérience des sujets parlants.²³⁰

De ce passage qui nous dit l'essentiel de la pensée du langage merleau-pontyen diverses choses sont à montrer en opposition à Michel Henry. La parole dans *La prose du monde*, peut s'expliquer par les sciences objectives et, pour le montrer en exemple ce n'est ni Kafka, ni Rilke ou Pavese qui sont appelés, mais Galilée, fondateur de cet Archi-fait nous condamnant au temps le plus sot. Cela se confirme, terriblement, dans l'idée que l'étude objective – entendons scientifique – du langage parvient aussi bien à démontrer ce qu'est l'expression que l'expérience littéraire. Si cette dernière est bien considérée comme *plus complexe* elle ne dit pourtant rien de plus que les mots de façon générale, qu'ils soient pour les sciences, la poésie, ou les discours quotidiens. Car enfin, la littérature ne serait pas une *fantaisie de l'introspection*, c'est-à-dire une puissance subjective consistant en le dévoilement d'un intérieur invisible, mais bien rattachée au monde de la science, qui est le même que celui de notre vie.

Merleau-Ponty considère que c'est l'expérience corporelle, notre sensibilité plutôt que notre affectivité qui est à l'origine de tout discours. Pour cela la littérature ne révèle rien de plus qu'un mouvement ou une sensation, elle ne compose rien de neuf qu'elle-même en étant faite d'une parole par elle-même signifiante – donc étudiable : « La parole en un sens reprend et

²³⁰ MERLEAU-PONTY, M., *La prose du monde*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 2022, pp.22-23, nous soulignons

surmonte, mais en un sens conserve et continue la certitude sensible, elle ne perce jamais tout à fait le ‘silence éternel’ de la subjectivité privée.²³¹ » Étant signifiante, la parole ne dépasse pas vraiment le sens, donc ne peut pas dire l’ineffable que nous avons mentionné chez Michel Henry.

Mais les deux philosophes ne s’opposent pas en tout. Une lettre de Merleau-Ponty adressée à M. Gueroult reprend l’essentiel de son ambition dans ce livre. Dans l’extrait qui nous intéresse il se justifiait ainsi :

La communication en littérature n’est pas simple appel de l’écrivain à des significations qui feraient partie d’un *a priori* de l’esprit humain : bien plutôt elles les y suscitent par entraînement ou par une sorte d’action oblique. Chez l’écrivain la pensée ne dirige pas le langage du dehors : l’écrivain est lui-même comme un nouvel idiome qui se construit, s’invente des moyens d’expression et se diversifie selon son propre sens. [...] Le prosaïque se borne à toucher par des signes convenus des significations déjà installées dans la culture. La grande prose est l’art de capter un sens qui n’avait jamais été objectivé jusque-là et de le rendre accessible à tous ceux qui parlent la même langue. Un écrivain se survit quand il n’est plus capable de fonder ainsi une universalité nouvelle et de communiquer dans le risque. Il nous semble qu’on pourrait dire aussi des autres institutions qu’elles ont cessé de vivre quand elles se montrent incapables de porter une poésie des rapports humains, c’est-à-dire l’appel de chaque liberté à toutes les autres. Hegel disait que l’État romain c’est la *prose du monde*. Nous intitulerons *Introduction à la prose du monde* ce travail qui devrait, en élaborant la catégorie de prose, lui donner, au-delà de la littérature, une signification sociologique.²³²

Et voilà la différence la plus fondamentale d’avec Michel Henry dans le cadre qui nous occupe : ici aussi l’écrivain doit faire surgir un sens nouveau avec le langage, de nouvelles forces. Or ce surgissement ne vient pas de l’artiste lui-même, de son intériorité ou de sa subjectivité, mais du langage pris comme objet de pensée. Le langage est objectivé et lui est conférée une puissance autonome qui rend le créateur comme un simple outil de son sens. Le langage est bien voué à s’effacer – on oublie les mots de la page pour n’en garder que les idées – mais c’est le sens inné à chacun des mots qui, s’associant les uns aux autres, crée de nouvelles significations par association d’idées. De ceci, deux conséquences : d’abord l’œuvre d’art n’est plus un miracle et de ce fait l’artiste n’est plus considéré comme *collègue de dieu* – Merleau-Ponty l’écrit : « [l’artiste] se trompe : il n’est pas un démiurge, il est un homme.²³³ » Et si l’art, et la littérature, ne possèdent plus rien de la nuit mystérieuse, du divin, de l’ineffable de chaque *Soi*, alors c’est que l’on peut en étudier les procédés de façon « froide », objective. Dans cette optique, la

²³¹ *Idem*, p.61

²³² *Idem*, avertissement, pp.iv-v, nous soulignons

²³³ *Idem*, pp.62-63

sociologie vient supplanter la littérature et la forme la plus haute de langage expressif être la forme mathématique.

L'ouvrage de Merleau-Ponty étant inachevé, nous n'irons pas plus loin dans l'opposition. Cette opposition est d'ailleurs la même que celle contre Heidegger. Henry leur reproche de ne pas établir le fondement de la subjectivité et de porter directement le « je » de *l'ipsum* au monde avant de le relier à la puissance qui le génère – l'être est immédiatement jeté au monde avec Heidegger, et là nous voyons que la sociologie prime sur sa puissance de singularisation chez le premier. Ce qui nous intéressait surtout dans le contraste que nous offrait *La prose du monde* avec Michel Henry est dans le titre même : s'il existe une prose du monde, nous devrions pouvoir penser une *prose de la Vie* henryenne. Cette dernière ne serait rien d'autre, finalement, que la *Parole de la Vie* développée dans *Paroles du Christ* mais elle aurait tout de même cet avantage non négligeable d'étendre ce *Logos* de vie d'un discours religieux à un pur discours littéraire. C'est réaffirmer, contre les autres philosophies du monde, l'auto-affectation originelle du *Soi* souffrant dans son pathos. Alors, avec toutes les caractéristiques de la littérature henryenne que nous avons mises en avant – pathos, contemporanéité, répétition, narration et imagination – pour déployer un concept d'*Expression littéraire*, nous pouvons encore donner un aperçu de la forme parfaite que revêtirait cette *prose de la Vie* avant de clôturer cette recherche.

III.3.3. Roman de la vie, prose de la vie

Alors que nous approchons de nos derniers mots dans ces pages, ce sont certains des tous premiers retrouvés de Michel Henry qui nous viennent à l'esprit. Des extraits de son *Journal* de 1947 sont retranscrits de manière inédite dans un livre d'entretiens. Alors âgé de vingt-cinq ans seulement, un an avant l'écriture de son premier roman, *Le Jeune Officier* (1954), il donnait à penser les deux réflexions que voici :

J'inaugure une nouvelle littérature. La révélation qui va s'accomplir dans ce domaine est analogue à celle qui survient dans la peinture lorsqu'on prit enfin conscience que son but n'était pas d'être une photographie du monde extérieur. Toute une littérature qui se borne à décrire, à raconter va paraître insipide. On se rendra compte que dans ce domaine il n'y a pas de raison de s'arrêter et que la photographie qui n'ajoute rien à l'apparence non seulement n'apprend rien, mais ne peut en aucune façon nous apporter un sentiment de richesse ni de satisfaction. Ce qui sera visé dorénavant ce seront les rapports secrets mais vrais, ce ne sera plus l'apparence mais l'Idée. [...]

Mais dans l'exigence de la perception continuelle d'un sens, je n'aurai eu que deux précurseurs : Rilke pour la poésie, et Kafka pour le roman.

Qu'est-ce que la littérature ? Et pourquoi tant de gens veulent-ils écrire ? Parce qu'ils pressentent que la littérature s'approche d'un grand secret, celui-là même qui devint perceptible à Eckhart (au prieur d'Erfurt). Car écrire, c'est prendre la souffrance de la vie – et que ne sait-on pas quand on souffre – et en faire l'œuvre même. C'est pressentir que cette souffrance est joie absolue. Que cela même dont souffre cet adolescent du grand drame qu'il entretient avec ses parents cela peut devenir précisément la condition et même l'objet. Que cela donc qui est souffrance est accomplissement et joie – parce que *celui qui souffre est Dieu* (développer ceci).^{234 235}

Quelque chose relève ici de l'émotion. Celle peut-être de découvrir dans la jeunesse des intuitions lancées dans un *Journal* certaines des plus grandes réflexions qui soient. Ou celle, encore, de découvrir que tout ce que nous avons tâché de dire, Henry l'avait déjà dit alors à l'aurore de sa vie philosophique. Nous aurons seulement, de notre mieux mais bien aidé par tous ses écrits, essayé de délier un fil que nous aurons appelé celui de l'*Expression littéraire*. Arrivant au bout de cette ficelle noueuse, nousuttons encore un peu : une *nouvelle littérature*, cela signifie qu'il y en avait une ancienne, qu'il a fallu dépasser comme le réalisme en peinture.

Si nous décidons de mettre au jour ce qu'est cette ancienne littérature, qui décrit et raconte jusqu'à l'insipide, jusqu'au monde, c'est pour comprendre ce qu'est la *prose de la vie* véritable. Henry mentionne Kafka et Rilke comme les ouvriers de cette littérature nouvelle – en réalité ce sont deux noms parmi d'autres, y manquent ceux de Mandelstam, Boulgakov, Pavese, Brontë, Goethe, Claudel, ... Or, si nous devons penser à un auteur dont le roman a marqué l'histoire, a surmonté les époques se plaçant comme un monument de la culture littéraire, c'est sans l'ombre d'un doute à Marcel Proust que beaucoup penseraient. *La recherche du temps perdu* n'est, à notre connaissance, mentionnée qu'à une reprise dans tous les ouvrages que nous avons cités de Michel Henry²³⁶. Nous trouvons une réponse à ce délaissement de

²³⁴ HENRY, M., *Pour une phénoménologie de la Vie, entretien avec Olivier Salazar-Ferrer*, p13, nous soulignons

²³⁵ *Grand secret*, c'est aussi l'expression utilisée par Henri Michaux dans les derniers vers de *Le grand combat*, poème de *Qui je fus* (1927) : « Mégères alentour qui pleurez dans vos mouchoirs ; / On s'étonne, on s'étonne, on s'étonne / Et vous regarde, / On cherche aussi, nous autres, le Grand Secret. » repris dans MICHAUX, H., *L'espace du dedans*, Paris, Gallimard, 1966, p.14

²³⁶ Cette occurrence se trouve dans HENRY, M., *L'essence de la manifestation*, §54, p.609 : « La manifestation a été interprétée par Heidegger, dans le mouvement le plus profond de la pensée occidentale, prenant sa source en Grèce, comme l'image, comme la place pure dans laquelle et par la manifestation préalable de laquelle se manifeste tout ce qui se manifeste. Mais l'image n'est possible qu'à partir de la réalité. La réalité de l'image est la non-image, est l'affectivité. *L'image est affective*. 'Le souvenir d'une certaine image, dit Proust, n'est que le regret d'un certain instant ; et les maisons, les routes, les avenues sont fugitives, hélas ! comme les années [*A la recherche du temps perdu, Du côté de chez Swann*, Gallimard, Paris, 1960, I, 427].' L'affectivité de l'image, toutefois, ne doit pas être cherchée dans son contenu représentatif ni dans le lien de ce contenu avec un événement particulier. » Evasive et rapidement balayée, cette mention n'est finalement qu'une double critique : celle de Heidegger et de Proust dont l'œuvre est trop représentative.

Proust dans l'œuvre, non pas de Michel Henry, mais de sa femme, Anne Henry, spécialiste critique du romancier. Nous nous basons, pour les arguments suivants sur un article d'Alain David pour *les Cahiers philosophiques de Strasbourg*. L'enjeu de son texte est d'approfondir le lien unissant Proust à Schelling, mais le couple Henry y est convoqué à de nombreuses reprises. Précisons seulement, avant d'entrer plus en avant dans la critique que nous faisons, que l'auteur n'étudiait pas la littérature chez Michel Henry et que son avis, trop expéditif sur cette dernière, n'est ni celui que nous partageons, ni celui que nous avons présenté. Il écrit :

Est-ce à dire que Michel Henry prenne à son compte la question de la narrativité ? Certes la référence à la littérature est une constante de son œuvre. Certes encore, lui-même s'essaie, avec plus ou moins de bonheur, à écrire des romans. Mais la Vie, c'est-à-dire la subjectivité, s'exprime, est censée s'exprimer, de façon immanente, sans recourir à la distance qu'inscrit la narrativité, dans le roman. C'est cette même affirmation qui est présente, avec insistance, si ce n'est avec violence, dans la lecture que Anne Henry donne de Proust. Elle fait apparaître dans la formation de Proust l'itinéraire qui conduit ce dernier de *Jean Santeuil* à Ruskin, et de là à la *Recherche*, cet itinéraire étant marqué par l'absorption d'influences successives à partir des cours suivis en Sorbonne²³⁷

Il n'y a aucune distance entre l'exprimé et celui qui exprime dans la littérature henryenne si la narrativité continue véritablement le mouvement de la vie car, nous l'avons dit, la souffrance du roman *est* la souffrance de la vie, le pathos du livre *est* la vie même. Il y a deux paroles, deux modes de donation, deux littératures – celle de Henry et celle de Proust en quelque sorte.

Cela étant clair, nous décelons déjà la critique qui peut être faite à la *Recherche*. Elle se précise ici encore :

« *Aucun essai philosophique ne peut faire naître un roman* » : il faut accorder à cette affirmation toute sa force et pour cela retourner à ce qui philosophiquement justifie la thèse d'Anne Henry et donc la conduit à ignorer en Proust précisément le romancier. Ce n'est alors pas seulement la pertinence philologique de son hypothèse qui serait à mettre en cause mais bien la décision philosophique à laquelle cette hypothèse correspond. Car Schelling ne serait pas simplement un auteur que Proust aurait croisé au fil de ses lectures et des influences qu'il aurait subies, mais, en l'occurrence, un représentant exemplaire de cette position philosophique centrale que *L'Essence de la manifestation* nomme « la problématique » : « problématique » qui signifie le rejet de ce que Michel Henry nomme « monisme ontologique » et combat comme tel.²³⁸

La critique posée ici est la même que celle que nous avons vu Henry adresser à Merleau-Ponty dès le début de cette recherche. Elle disant : Comme Bergson avant lui, Merleau-Ponty ne fut-

²³⁷ DAVID, A., *Schelling avec Proust*, dans *Les Cahiers philosophiques de Strasbourg* n°43 [En ligne], Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2018, p.194

²³⁸ *Idem*, p.196

il pas dupe de son écriture prestigieuse au point de remplacer l'analyse philosophique par des *systèmes de métaphores* ? Volonté inconsciente chez Merleau-Ponty et Bergson, c'est le penchant conscient qui se dévoile chez Proust, celui de vouloir construire de la narrativité sur une analyse philosophique qui, pour justifier sa démarche, refuse la dualité du monde et de la vie. Etant profondément monistes, ces auteurs vont *décrire et raconter* le monde, présenter la souffrance comme un objet de celui-ci et jamais en faire un pathos pur. C'est oublier la Vie en l'objectivant, en la ramenant à la sociologie ou à un fait décrivable par le langage, et étudiable par la linguistique. C'est ce que nous avons préconisé en dévoilant le fondement narratif de toute œuvre.

Un dernier passage pose en évidence ce que nous venons de dire à l'encontre de la narration mondaine de Proust :

L'étonnante et paradoxale violence d'Anne Henry contre l'auteur à qui elle a consacré pourtant l'essentiel de son travail et de sa carrière trouve peut-être dans cette considération une explication : il s'agissait pour elle, en fidélité à l'œuvre de Michel Henry, de combattre en Proust et en ses admirateurs une faute essentielle de la pensée. La phrase proustienne atteste de cette faute en confiant à ce que Michel Henry nommera « la langue du monde », exacerbée donc chez Proust jusqu'à la caricature qu'en exhibe *L'Amour les yeux fermés*, la tâche de traduire la vérité subjective et par là-même de la trahir. C'est pourquoi, bien loin d'être un écrivain de génie, Proust serait cet imposteur talentueux, véritable Stavisky de la culture, emblématique d'une dérive qui est celle où sombre notre époque et au-delà d'elle la civilisation occidentale.^{239 240}

La phrase proustienne est similaire à ce système de métaphore merleau-pontyen – pour le phénoménologue français prenant alors l'exemple de Mallarmé, la poésie est ensemble d'arrangement de mots censés se concentrer au plus près de l'idée qu'ils veulent exprimer. C'est la tentative, par la longueur, de décrire exactement les affects qui s'objectifient alors dans le monde. La référence à une caricature de cela dans le roman de Michel Henry – nous devons aussi à Alain David de l'avoir mise en avant – est alors on ne peut plus explicite. Elle est contenue dans un dialogue qui passerait inaperçu pour un lecteur inattentif :

²³⁹ *Idem*, p.197

²⁴⁰ Pour Anne Henry, le véritable écrivain serait Céline comme en témoigne son ouvrage : HENRY, A., *Céline écrivain*, Paris, L'Harmattan, 1994. La fidélité à l'œuvre de Michel Henry n'est pas sans rappeler celle que nous pouvons aussi identifier dans le couple Sartre-Beauvoir. L'ouvrage LOUETTE, J-F., *Sartre et Beauvoir; Roman et Philosophie*, Genève, La Baconnière, coll. *Nouvelle collection langages*, 2019 présente bien ce lien qui relie l'écriture du couple. Il fabrique le concept d'*entre-écriture* pour montrer l'intimité dans leurs recherches respectives qui fait qu'on peut les penser ensemble, influencées même l'une par l'autre. L'idée d'une *entre-écriture* entre Anne et Michel Henry est aussi applicable à notre sens.

Deborah se levait, déclarant que la psychologie n'était plus à la mode. Elle allait lentement, sa marche onduleuse la conduisait à la bibliothèque, elle prenait un livre, le reposait, en prenait un autre, et si c'était un roman du début du siècle, choisissait un passage propre à étayer sa thèse. Ces longues phrases où les personnages parlent de leurs sentiments et les analysent nous faisaient rire. – Mais c'est qu'il n'y a rien d'autre à dire, déclarait Ossip, et dès qu'on le dit ce discours sonne creux. J'étais bien d'avis que la psychologie se ramenait à cette objectivation écœurante de la vie [HENRY, M., *L'Amour les yeux fermés*, Paris, Gallimard, 1976, p.154].²⁴¹

La Vie doit être le thème de l'œuvre, mais jamais son sujet. Henry nous le disait déjà dans *Voir l'invisible* que c'est objectiver la Vie que d'en faire un contenu ; c'est passer à côté de sa force pathique.

Ossip, personnage cultivé et attachant du roman où il est un écrivain, est le mari de Nadedja, aussi intelligente et vivante que lui. Le choix des prénoms n'est pas un hasard ; ce couple imaginé par Henry porte les mêmes que le couple Mandelstam. Ossip et Nadedja Mandelstam, un poète qui mourra déporté sous le régime staliniste, et son épouse qui consacra sa vie à permettre à l'œuvre de son mari de nous parvenir en l'ayant mémorisée, l'étudiant et la révisant sans relâche. Les faire parler dans son propre roman est une façon de continuer la contemporanéité de les avoir lus. Il fait dire, toujours à Ossip, une chose superbe pour notre propos :

Au fond, dit Ossip, cela nous ramène à ce que vous disiez tout à l'heure sur l'individu, à savoir que la science l'ignore, qu'elle le nie même et cela en prétendant l'expliquer absolument. Ce qui se passe aujourd'hui dans un domaine que j'ai la faiblesse de considérer comme le mien, celui de la littérature et de la critique littéraire, est particulièrement éclairant. On conteste, somme toute, qu'une œuvre s'explique par son auteur, c'est-à-dire précisément par un individu. La notion même d'une science de la littérature qu'on tente d'accréditer à Khora et qui prétend réduire toute production à son conditionnement social, linguistique ou nature, n'implique pas seulement la négation même du phénomène littéraire dans sa spécificité, elle est révélatrice d'une époque où il s'agit de réfuter dans le principe la possibilité d'une pensée personnelle afin d'être mieux à même de la supprimer en fait. Ceux qui professent ces doctrines seront les pourvoyeurs des camps.²⁴²

Une *prose de la vie* est celle-là alors qui n'objectifie pas la vie et qui ne décrit pas le monde. Autrement dit, c'est une prose de l'imaginaire. L'imagination, nous l'avons montré, n'est pas séparable du pathos, car en somme « l'imagination est un pouvoir qui peut toujours plus que la réalité²⁴³ ». La prose de la vie, en imagination – donc en ne cherchant pas à

²⁴¹ DAVID, A., *Schelling avec Proust*, p.197

²⁴² HENRY, M., *L'Amour les yeux fermés* dans *Romans*, Paris, Les Belles Lettres, coll. Encre marine, 2009, p.231

²⁴³ HENRY, M., *Narrer le pathos* dans *Phénoménologie de la vie, tome III : de l'art et du politique*, p.320

reproduire un regard objectif sur le monde – permet de s’approcher davantage de la vérité de la vie, qui est un mystère pour tous, en ce compris pour Galilée.

Dans ce roman, l’université est corrompue, un psychiatre électrise les foules au détriment de la vie de cette cité atemporelle imaginaire ; dans *Le jeune officier*, aucun des savoirs scientifiques n’est une solution pour éloigner les rats noirs du navire, seule la sera l’imagination d’un homme devenu presque fou de son pathos ; dans *Le fils du roi* c’est précisément la folie qui a libre court puisque ce sont des aliénés, dont José se fait le chef d’équipe, qui vont contrer la technique asilaire prétendant les soigner – José est d’ailleurs décrit, à la fin du roman, comme une véritable *œuvre d’art* ; enfin, dans *Le cadavre indiscret* c’est un enquêteur impulsif, rebelle, qui va déceler le complot de ceux-là même qui veulent le contrôler et l’acheter. Dans ces quatre romans, c’est l’*histoire de la vie* qui se narre. Et son histoire est celle de sa persévérance à être contre son oubli ou son effacement volontaire par la science du monde. Sont vivants ceux que le roman anime imaginairement et, surtout, sont vivants ceux qui lisent.

L’*Expression littéraire* compose donc une *prose de la vie*. Cette composition n’est rien d’autre qu’un mouvement individuel de résistance contre l’amoindrissement de force de la vie ; au contraire c’est là son extase. Dans son excédent de force, la vie rayonne hors de soi, pour tous. Elle se libère selon les mots de Henry qui terminent l’entretien de *Narrer le pathos*. À la question de savoir si *toute œuvre d’art raconte sa propre naissance*, il répond :

Tout à fait et j’irai plus loin, sa propre histoire. [... puisque l’art a eu pour mobile ce pathos chargé de lui-même, qui veut se décharger de son propre poids, et qui, ne le pouvant pas, se modifie foncièrement, par la joie, par le bonheur – l’art est un art de bonheur pour moi, même quand il raconte des choses atroces – alors oui, à ce moment-là, le livre raconte vraiment l’histoire *de la vie*. Parce que la vie est toujours cet effort qui traverse la souffrance, le malaise, pour aller vers une certaine libération.²⁴⁴

Conclusion

En 2009, dans son introduction à la réédition de trois des quatre romans de son mari, Anne Henry écrivait : « Littérature et philosophie avaient pour lui une finalité identique, exprimer ce que nous sommes. Il percevait toutefois que la philosophie ne fait pas place d’ordinaire aux grands mouvements de la vie.²⁴⁵ » Nous sommes partis de cette constatation

²⁴⁴ *Idem*, p.323

²⁴⁵ HENRY, M., *Romans, introduction*, p.ii

que le refus du monisme henry, donc son dualisme enraciné, s'étend jusqu'à son encre. *Philosophe ou écrivain ; philosophe et écrivain*, disions-nous en introduction. La question de savoir alors, au vu de son style d'écriture déversé ici et là entre l'*analyse intellectuelle* de la philosophie et l'*imagination* de la littérature ce que chaque discipline entretenait comme lien à l'autre. Dans ce travail nous avons découvert un dualisme constant. Tout est double : monde/vie, visible/invisible, Dionysos/Apollon, parole du monde/parole de la vie, pathos/science, Caravaggio/Galileo Galilei, Proust/Kafka, art/violence, ... et Michel Henry, pour saisir le tout des implications de ce dualisme cosmique, s'est hissé au sommet des deux disciplines requérant une plume : le philosophe et le romancier.

De la question initiale de savoir si la philosophie est donc un *autre* de la littérature, nous avons évolué au fil incertain des affects, des écrits, confessions et contre-exemples. Beaucoup d'axes restent inexplorés. La question du langage, nœud éternel de la pensée, nous avons apporté une réponse dans la sphère qui nous occupait, mais les théories de la métaphysique modale ouvrent à d'autre interrogations qui mériteraient d'approfondir encore les apports henryens à une philosophie du langage. Le rapport aux grands noms de la tradition aussi aurait pu être approfondis, car si nous avons mobilisés des auteurs tels que Maldiney, Sartre et Merleau-Ponty – rapidement ou non – ce n'était absolument pas prémédité et pour tout dire, nous ne nous attendions pas à citer beaucoup d'autres phénoménologues que Nietzsche, s'il en est, Husserl et Heidegger. Mais cela nous aura permis de montrer la radicalité propre à Michel Henry. Mentionnons aussi la fécondité trouvée dans la pensée de chercheurs contemporains que nous aurons lus partant de ce travail, mais sans pour autant pouvoir, vu le contexte limité de notre étude, faire avec eux les liens d'une conséquence dont nous avons pourtant la volonté. Charles Bobant dans *Inactualité du sensible*, Thomas Sabourin dans *L'art comme expérience spirituelle* ou encore Charles-André Mangeney dans *Vers une phénoménologie de l'action* (PUF, 2025) – est-il vraiment nécessaire de mentionner aussi Rolf Kühn, Grégori Jean et Renaud Barbaras ? – ont tous les trois approchés la philosophie henryenne et continué à partir d'elle des phénoménologies des plus inspirantes. Les deux premiers ayant même réalisés des phénoménologies esthétiques qui nous ont intéressées au plus haut point dans l'élaboration de nouveaux concepts propres à repenser les acquis de notre discipline. Nous n'aurons pas eu le loisir d'analyser Michel Henry sous ce jour nouveau mais, à n'en pas douter, ces travaux devront trouver un accomplissement sous peu. Aussi, si nous avons dit longuement le rapport à la peinture et à la littérature, évoqué brièvement celui à la musique, les autres arts – bien qu'ils suivraient sûrement les principes de l'esthétique générale de Henry – n'ont pas été approfondis ;

ici et là sont mentionnés la danse ou l'architecture qui nous posent particulièrement question pour ce qu'elles impliquent du corps et du monde, mais cela aussi reste ici sans continuation. Enfin, nous avons approché de notre mieux la question du littéraire à partir du matériau textuel à notre disposition, mais nous nous sommes empêchés de nous étendre trop dans la littérature secondaire, non pas par prétention intellectuelle, mais parce que nous avons voulu ce travail au plus proche de l'auteur, dans un raisonnement qui s'est déplié naturellement de notre question d'origine. D'autre part, le fond d'archives Michel Henry, à l'Université catholique de Louvain-la-Neuve, abrite ce qu'il reste de sa bibliothèque, des livres qu'il n'a pas donnés de son vivant. S'y trouve peut-être, annotée dans l'un ou l'autre roman, une révélation insoupçonnée.

Si nous n'avons rien fait de tout cela, qu'avons-nous fait au terme de ces pages ? Nous avons eu besoin de garder un cap dans cette recherche. Nous savions que c'est la question du rapport à la littérature qui nous intéressait, autrement dit le pourquoi des romans qui sont en plus d'un genre particuliers – kafkaïens en fait – et comment se faisait-il que nous ayons un livre sur la peinture plutôt qu'alors sur le roman. Pour rester fidèle à une démarche nous avons décidé de prendre pour guide un concept, l'Expression *littéraire*. Mais nous ne voulions pas que celui-ci soit tirée d'une autre philosophie, de Deleuze par exemple chez qui l'Expression est longuement développée, ou chez Merleau-Ponty ; mais plutôt nous voulions l'esquisser au cœur des textes de Henry. C'est pourquoi le premier chapitre s'est tant attaché aux bases de sa philosophie, à ses concepts principaux que sont l'affectivité, la souffrance et la vie. Ainsi nous avons su définir le sujet, l'ipséité, comme être pathique et passif. De cette passivité première naît tous ses pouvoirs, à commencer par la possibilité de l'extase du passage de la souffrance à la jouissance. Cette extase étant, finalement, une sortie du *Soi*, il est apparu évident de comprendre ce procédé. C'est alors que sont accourus deux figures anciennes ; Dionysos et Apollon. Dionysos caractérisant cet écrasement passif de la vie contre soi ressent le besoin de se *mettre à l'écart de lui-même*. S'il le fait c'est en générant Apollon par *projection imaginaire* – sinon naît la violence et la négation de la vie, comme le prouve la cité d'Aliahova. C'est cet écart à soi qui, paradoxalement, affirme le *Soi* dans sa subjectivité que nous avons appelé l'Expression.

L'Expression s'est ensuite resserrée à une définition purement artistique, d'abord insinuée, ensuite affirmée dans le second chapitre. Nous l'avons développée surtout depuis *Voir l'invisible*, ouvrage important de la bibliographie henryenne puisqu'y est développée la seule pensée esthétique complète dans l'œuvre du philosophe. Très rapidement s'est imposé le concept d'*abstraction* qui traduit la tonalité subjective invisible d'une œuvre car le contenu

abstrait est *la vie invisible dans son inlassable venue en soi-même* qui se charge d'exprimer *cette profusion pathétique de l'Être* ²⁴⁶. Quelques écrivains commençaient déjà à apparaître, surtout Kafka à qui nous devons ce terme superbe, récupéré par Henry, d'*excédent de force*. Nous l'avons repris pour caractériser cette profusion pathétique, ce trop-plein de la vie qui nous excède dans une extase, poussé originellement par la souffrance vers le dehors. Si nous devions résumer en un extrait les apports de la peinture abstraite à notre travail, ce serait peut-être celui-ci :

L'homogénéité des modalités de la vie subjective n'exclut pas leurs différences, bien au contraire. Notre vie est justement le passage constant de nos sentiments les uns dans les autres et ainsi leur différenciation et leur diversité. Celles-ci ne sont d'ailleurs pas quelconques. Elles obéissent à des lois rigoureuses qui ne sont plus les lois du monde (de l'espace, du temps, de la causalité – de la physique, de la mécanique, de la chimie, de la biologie, etc.) mais les lois de la vie. La plus importante de ces lois, c'est justement le passage, lequel est d'ordre affectif et ne fait qu'exprimer la nature la plus profonde de la subjectivité. Parce que celle-ci est l'épreuve de soi, une façon de se souffrir soi-même, parce que ce souffrir est identiquement pour la vie le moyen de s'emparer de son être et de jouir de soi, le « passage » est l'oscillation perpétuelle de la souffrance à la joie – oscillation qui constitue le fond de notre être. C'est cette histoire de nos sentiments que représente la peinture.²⁴⁷

Ce passage de nos sentiments est l'enjeu même de l'art ; plus les sentiments s'entrechoquent, plus la vie se ressent elle-même et s'étend. D'où l'importance que les forces et mouvements qui sont le véritable contenu des œuvres se multiplient sous l'œil du regardeur ou de l'artiste : plus il ressent d'œuvres, plus il vit. Démontrant alors les dimensions cosmiques et religieuses de l'art, nous avons conclu avec Henry que là réside le salut de l'Homme.

Le troisième chapitre enfin s'est pleinement consacré à la littérature ou, dans un souci de précision, à la vision du phénomène littéraire par Michel Henry. Cette partie qui motivait notre recherche a été plus complexe pour diverses raisons : d'abord le manque de cette *esthétique du roman* qu'Henry n'aura jamais écrite, bien sûr, mais aussi parce que cela nous a obligé à nous confronter à des problèmes philosophiques d'une ampleur plus large. La question du langage, surtout, est d'une complexité insondable. Ce problème n'en est pas un chez notre phénoménologue qui ne voit en le langage qu'une *vitre*. Sa langue est heureuse dit-il même, narguant un peu la tradition qui s'arrache des cheveux sur la problématique. Mais dans la peur qu'Henry soit trop rapidement contré par ceux-là, nous avons tiré des textes épars un argument plus fort, à savoir la littérarité à l'origine de toute œuvre d'art – écrite ou non. Toute œuvre

²⁴⁶ HENRY, M., *Voir l'invisible – Sur Kandinsky*, p.33

²⁴⁷ *Idem*, p.144

raconte quelque chose et emprunte ainsi, à la littérature, ses trois caractéristiques fondamentales : la *narrativité*, la *répétition* et la *contemporanéité*. La narrativité coïncide au récit du passage de nos sentiments homogènes les uns dans les autres, donc de notre subjectivité. Le fait de le raconter est aussi narrer une histoire nouvelle, par l'œuvre, qui répète le mouvement de la création divine. Tout ceci abolissant le temps puisque relire un roman c'est revivre ce qu'il dit, et son dire même par l'auteur ; c'est *être* avec lui, *être* lui, mais aussi tous ceux qui l'ont lu et ont été bouleversés d'étendre leur connaissance de leur propre vie. Le phénoménologue peut trouver dans le travail du romancier une abondante source de travail puisqu'il figure la vie invisible – mais le contraire n'est pas vrai ; on ne peut faire sur une analyse objective un roman véritable. Pour finir, c'est grâce à une opposition à Merleau-Ponty que nous avons pu façonner l'idée d'une *prose de la vie*, contre celle d'une *prose du monde*. Celle de la vie, que nous attribuons à Michel Henry, reprend les grandes lois de l'affectivité passée sous le prisme de l'*imagination*. En effet, contre Proust et la recherche de l'objectivité, Henry a érigé une littérature où la vie, toujours, est le thème mais jamais le sujet.

Pour dire la plus grande difficulté de ce travail, il faut que nous nous questionnions sur le *pourquoi* de notre question sur le littéraire. Nous pourrions dire que nous avons vu la une question intéressante à éclaircir dans l'œuvre henryenne, que les quatre romans nous laissaient perplexes quant aux possibles de l'écriture dans sa philosophie. Mais ce serait encore trop peu ; le *pourquoi* subsisterait. Il faudrait peut-être dire l'étrange proximité avec l'auteur que nous avons ressentie en lisant *Le jeune officier* pour la première fois. Maintenant nous pouvons sans crainte l'appeler *contemporanéité* – ce que nous ne savions pas alors. Cette proximité était la même qu'en lisant *Le château* de Kafka, *Alice au pays des Merveilles* de Carroll, *Le maître et Marguerite* de Boulgakov, *Frankenstein* de Shelley, *Don Quichotte de la mancha* de Cervantes, *Les nuits blanches* de Dostoïevski etc., La même encore qu'en découvrant, intrigués par cette recherche, *Le sceau égyptien* de Mandelstam et *Voyage au bout de la nuit* de Céline. La littérature comme source à la phénoménologie, nous la vivions bien malgré nous, sans savoir mettre de mots dessus. Aussi, finalement, nous devons le concéder : ce travail semble être parti de l'intuition que Michel Henry avait su mettre des mots sur cela. Que des vies se jouent dans le roman, le dire est aujourd'hui un lieu commun, mais que la nôtre s'y joue aussi, même s'y *rejoue*, nous en devons la découverte à Henry.

À notre question de savoir si la littérature est, en fin de compte, un *autre* ou un *même* de la philosophie, nous savons maintenant qu'elle est un *autre* sur lequel la philosophie – et à plus forte raison la phénoménologie – gagne à s'appuyer. Dans son essai, *Puissance du pensif ou*

comment pense la littérature (2026), François Jullien montre bien cela. Il rapproche, lui aussi au point de les confondre, *vivre* et *roman* :

Car qu'est-ce que *vivre*, en effet, si ce n'est *ouvrir des possibles* dans sa vie comme au sein du monde ? Et qu'est-ce que fait un roman si ce n'est faire émerger ces possibles au travers de vies racontées, les déployer ou les rétracter et les faire varier autant qu'il est possible pour les éprouver ? [...] Par transformation silencieuse, à la fois globale et continue, un roman va découvrant, en sondant la limite, les *possibles effectifs* de l'existence.²⁴⁸

Pour cela – et ce *cela* est le même que Henry, à savoir que le roman est la même force que la vie – il développe un concept de *pensivité*. Il signifie que le roman, contrairement à la *pensée* philosophique, permet de penser librement, subjectivement, au gré des digressions du récit, ce que ne permet pas l'*analyse intellectuelle*. Remarquons aussi, et à n'en pas douter Michel Henry l'aurait immédiatement perçu, nous entendons *vie* dans *pensivité*. Si donc quelque chose comme la *pensivité* est à l'œuvre dans la *prose de la vie*, ça l'est d'autant plus clairement au regard de ceci :

Que la qualité d'un roman soit donc sa pensivité tient à ce que tout pense en lui : sa construction, ses « personnages », la variation des épisodes et leur façon d'être plus ou moins tendus vers une fin ; et d'abord la façon dont le sujet de la subjectivité se situe dans le monde et peut y *possibiliser* sa vie.²⁴⁹

Pour finir par quelque chose que nous nous sommes retenus le plus possible de faire à l'excès dans notre analyse, et qui n'est pleinement compréhensible que maintenant que le roman a été jugé apte à faire vivre – et donc apte à vivre en phénoménologie... –, nous voudrions terminer sur ces mots du dernier roman de Michel Henry. La vie elle-même semble avoir été emplie d'un excès de force et avoir dû faire d'elle-même une projection imaginaire jusque sous la plume de l'auteur. Les mots concernent Natacha, aimée du héros du roman, simple digression donc dans la trame narrative. Et pourtant... :

Le matin, j'entendais Natacha fredonner dans la salle d'eau. La chanson ne s'interrompait que si elle se brossait les dents. Elle n'a plus revu sa psychanalyste, malgré les rappels de celle-ci, laquelle prétendait qu'il était extrêmement dangereux d'interrompre une analyse avant son achèvement. Achèvement qui, comme on le sait, n'a jamais lieu. Natacha s'amusait comme une folle. Ainsi fut clos le grand débat thérapeutique du XXe siècle, dans le rire de cette fille que je me suis mis à aimer quand j'ai compris qu'elle était la vie.²⁵⁰

²⁴⁸ JULLIEN, F., *Puissance du pensif ou comment pense la littérature*, Arles, Actes Sud, 2025, pp.64-65

²⁴⁹ *Idem*, p.72

²⁵⁰ HENRY, M., *Le cadavre indiscret*, Paris, Albin Michel, 1996

Bibliographie

Bibliographie primaire : livres et articles de Michel Henry

- *Peindre l'invisible* dans JDEY, A., et KÜHN, R., (dir.) *Michel Henry et l'affect de l'art*, Boston, Brill, 2012.
- *Pour une phénoménologie de la Vie, entretien avec Olivier Salazar-Ferrer*, Clichy, Editions de Corlevour, 2010.
- *L'Amour les yeux fermés* dans *Romans*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Encre marine », 2009.
- *Le Fils du roi* dans *Romans*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Encre marine », 2009.
- *Le jeune Officier* dans *Romans*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Encre marine », 2009.
- *Entretiens*, Arles, Sulliver, 2005.
- *Voir l'invisible – Sur Kandinsky*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2005.
- *Auto-donation : entretiens et conférences*, Paris, Beauchesne, 2004.
- *Art et phénoménologie de la Vie*, dans *Phénoménologie de la vie, tome III : de l'art et du politique*, Paris, PUF, coll. « Épiméthée », 2003.
- *Dessiner la musique*, dans *Phénoménologie de la vie, tome III : de l'art et du politique*, Paris, PUF, coll. « Épiméthée », 2003.
- *Kandinsky et la signification de l'œuvre d'art* dans *Phénoménologie de la vie, tome III : de l'art et du politique*, Paris, PUF, coll. « Épiméthée », 2003.
- *Narrer le pathos* dans *Phénoménologie de la vie, tome III : de l'art et du politique*, Paris, PUF, coll. « Épiméthée », 2003.
- *Phénoménologie matérielle et langage*, dans *Phénoménologie de la vie, tome III : de l'art et du politique*, Paris, PUF, coll. « Épiméthée », 2003.
- *Philosophie et subjectivité* dans *Phénoménologie de la vie, tome II : de la subjectivité*, Paris, PUF, coll. « Épiméthée », 2003.
- *Quatre principes de la phénoménologie* dans *Phénoménologie de la vie, tome I : de la phénoménologie*, Paris, PUF, coll. « Épiméthée », 2003.
- *L'Essence de la Manifestation*, Paris, PUF, coll. « Épiméthée », 3^e édition, 2003.
- *Paroles du Christ*, Paris, Seuil, 2002.
- *Incarnation, une philosophie de la chair*, Paris, Seuil, 2000.
- *Le cadavre indiscret*, Paris, Albin Michel, 1996.
- *La Barbarie*, Paris, Grasset, 1987.
- *Généalogie de la psychanalyse*, Paris, PUF, coll. « Épiméthée », 1985.

Bibliographie secondaire :

- BARBARAS, R., *Métaphysique du sentiment*, Paris, Cerf, 2016.
- BEAUVOIR (de), S., *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2026.
- BENJAMIN, W., *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2011.
- BOBANT, C., *Inactualité du sensible*, Paris, Editions des Compagnons d'Humanité, 2024.
- BRUNFAUT, S., *Expression de soi et création littéraire : le « rituel » du vivant*, dans *Les lettres romanes*, vol. 67 n° 1-2, 2013.
- DAVID, A., *Schelling avec Proust*, dans *Les Cahiers philosophiques de Strasbourg* n°43, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2018.
- HEIDEGGER, M., *De l'origine de l'œuvre d'art*, Paris, Rivages, 2014.
- HEIDEGGER, M., *Être et Temps*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de Philosophie », 1992.
- HEIDEGGER, M., *Hölderlin und das Wesen der Dichtung*, dans *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Francfort-sur-le-Main, Vittorio Klostermann, 1951.
- JEAN, G., *Force et Temps – Essai sur le « vitalisme phénoménologique » de Michel Henry*, Paris, Hermann, 2015.
- JONAS, H., *Souvenirs*, Paris, Rivages, 2005.
- JULLIEN, F., *Puissance du pensif ou comment pense la littérature*, Arles, Actes Sud, 2025.
- KANDINSKY, W., *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Paris, Folio, coll. « essais », 1988.
- KÜHN, R., « *Existence esthétique* » et *phénoménologie matérielle* dans JDEY, A., et KÜHN, R., (dir.) *Michel Henry et l'affect de l'art*, Boston, Brill, 2012.
- LECLERCQ, J., *La question de « l'autre langage » : une sortie du champ philosophique ?* dans *Revue internationale Michel Henry* n°5, Louvain-la-Neuve, 2014.
- LECLERCQ, J., *La structure interne et les lois de l'affectivité dans la philosophie de la vie de Michel Henry*, dans *Les Cahiers philosophiques de Strasbourg*, n°30, Strasbourg, 2011, consulté en ligne en novembre 2025 à l'adresse <https://doi.org/10.4000/cps.2426>.

- LOUETTE, J-F., *Sartre et Beauvoir, Roman et Philosophie*, Genève, La Baconnière, coll. « Nouvelle collection langages », 2019.
- MALDINEY, H., *In media vita - Suivi de La dernière porte*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2012.
- MALDINEY, H., *Regard, parole, espace*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2012.
- MERLEAU-PONTY, M., *La prose du monde*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2022.
- NIETZSCHE, F., *La Naissance de la Tragédie*, Paris, Gallimard, coll. « Philosophie », 1949.
- ROTHKO, M., *La réalité de l'artiste*, Paris, Flammarion, 2004.
- SABOURIN, T., *L'art comme expérience spirituelle*, Paris, Infolio, coll. « L'expérience de l'art », 2025.
- SARTRE, J.-P., *La transcendance de l'ego*, Paris, Vrin, 1966.
- SARTRE, J.-P., *Qu'est-ce que la littérature*, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 1948.
- WEIL, S., *L'attention pure*, Paris, Editions Payot et Rivages, coll. « Rivages poche », 2025.
- ZWEIG, S., *Le mystère de la création artistique et autres textes*, Paris, Payot, 2026.

Table des matières

Relecture de l'esthétique henryenne sous le prisme d'un concept d' <i>Expression littéraire</i>	0
Remerciements	2
Introduction	3
Partie I – Réflexions autour d'un possible concept d' <i>Expression</i> chez Michel Henry :	
Comment l'exprimer et quel est son exprimé ?.....	11
I.1. L'Affectivité comme fondement de la subjectivité	11
I.1.1 Éthique et Esthétique, lieu de singularisation	14
I.1.2. L' <i>auto-affectation</i> de notre corporéité singulière.....	15
I.2. La passivité et la souffrance dans l'ipséité.....	18
I.2.1. Le cogito souffrant	19
I.2.2. La souffrance comme telos	23
I.3. Le pourquoi de l' <i>Expression</i>	27
I.3.1 <i>Logos de Vie, Réponse</i> , autres noms de l' <i>Expression</i> ?.....	28
I.4. De <i>dieux</i> à <i>écritures duales</i>	31
I.4.1. De l' <i>Un</i> à l' <i>autre</i>	32
I.4.2. L'union fait la force tragique.....	35
I.4.3. La naissance de la vérité qui s'écrit	38
Partie II – Les particularités d'une <i>Expression artistique</i> henryenne.....	42
II.1. <i>Expression</i> et <i>Art musical et pictural</i> dans la pensée henryenne.....	42
II.1.1. La partition, roman sans forme	43
II.1.2. <i>Kandinsky</i> et sa révolution pour une phénoménologie esthétique.....	47
II.1.3. Se peindre en même temps que s'éprouver	51
II.1.4. Force et Mouvement à l'œuvre dans l'œuvre	56
II.2. <i>Art mystique</i> et <i>Art cosmique</i>	61
II.2.1. De l'Art pour la croyance	63
II.2.2. Art cosmique.....	67
II.2.3. L' <i>Expression artistique</i> à la lumière de la <i>Nuit souffrante et bienheureuse</i>	70
Partie III – L' <i>Expression littéraire</i> , ou comment penser roman et phénoménologie	74
III.1. Classification et critique du littéraire comme objet d'art et de pensée	74
III.1.1. Complexité d'une définition du littéraire	75
III.1.2. L'échec supposé du langage et du littéraire face aux arts immédiats.....	78
III.1.3. <i>Voir l'invisible</i> contre le dire	82
III.2. Défense et spécificités du littéraire	86

III.2.1. Le <i>Logos</i> artistique chez Heidegger ou la Grèce en tension	87
III.2.2. L' <i>Excellence</i> du littéraire.....	92
III.2.3. La <i>littérarité</i> comme origine des arts	98
III.3. Henry en littérature et la Vie exprimée	101
III.3.1. <i>Narrer le pathos</i> , ainsi vit l'écrivain	103
III.3.2. Une <i>Prose du monde</i> contre une <i>Prose de la vie</i>	108
III.3.3. Roman de la vie, prose de la vie.....	111
Conclusion.....	116
Bibliographie	122

