

AU BORD DE L'INDICIBLE : LE REEL MULTIPLE,
LA DIVERSITE DES LANGAGES
ET NOTRE RELATION AU MONDE.

QUELQUES REFLEXIONS AU CROISEMENT DE LA
SCIENCE, L'ART ET LA LITTERATURE



LUCIANO BOI

« Por lo demás, descreo las estéticas. En general no pasan de ser abstracciones inútiles; varían para cas-da escritor y aún para cada texto y no pueden ser otra cosa que esímulos o instrumenstos ocasionales. »

(J.L. Borges, *Elogio de la sombra*, 1969.)

« Ce sont les choses mêmes, du fond de leur silence, que la philosophie veut conduire à l'expression. »

(M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, 1964.)

I. REMARQUES SUR LA STRATIFICATION DU REEL ET LA PLURALITE DES LANGAGES

Le réel semble être davantage pluriel, stratifié et polysémique que ne le laissent croire certaines positions philosophiques et théories scientifiques anciennes et contemporaines, préoccupées toujours de trouver une explication définitive ou une fondation ultime aux phénomènes de la nature et de la pensée. D'abord, le réel se compose de plusieurs niveaux de réalité et de plusieurs strates de perception enchevêtrés, et partant en quelque sorte consubstantiels, quoique autonomes l'un par rapport à l'autre. Or ces deux propriétés, la consubstantialité et l'autonomie, définissent une certaine complexité à la fois immanente et relationnelle du réel. Immanente parce qu'elle concerne les choses elles-mêmes, leur flux temporel et leurs modes d'être dans l'espace, dans un milieu ou dans un contexte, bien plus que telle et telle représentation que l'on a. Relationnelle parce qu'il y a toujours un écart entre le tissu des connexions entre les choses dont le réel est l'expression et la "structure fondamentale" qui lui confère un ordre et une stabilité relatifs. De plus, elles indiquent une certaine impossibilité du réductionnisme, qui prétend traiter les différents niveaux de réalité comme de simples épiphénomènes d'un niveau ontologique premier (le quark, l'atome, la molécule ou le gène suivant l'échelle). Ensuite, chaque niveau de réalité constitue un "monde en soi", encore qu'ouvert (inachevé) et imprévu (contingent), où confluent tout à la fois nos systèmes sensoriels et sensibles, selon un mode essentiellement intégré qui n'admet pas de division absolue entre nos capacités perceptives ni de dualisme entre facultés intellectuelles et fonctions corporelles, et plusieurs systèmes de représentation symboliques suscités par notre intuition et imagination. Ces derniers sont en même temps incarnés dans les mouvements et les gestes que nous effectuons dans des dimensions spatiales et temporelles vitales, en accord avec des rythmes et des cycles différents.

Ces deux types de systèmes, s'articulant et se déployant, tantôt de manière continue tantôt de manière discontinue, dans un même champ dynamique, constituent la "base" à partir de laquelle s'édifie notre relation au monde, plus précisément, la relation entre les milieux naturels, dont on est en grande partie tributaires et auxquels nous sommes profondément liés, et les milieux culturels au sein desquels se construit notre singularité anthropologique et

symbolique. Précisons que cette base ne constitue pas une ontologie fixe, car elle peut toujours être prédiquée par de nouvelles propriétés et qualités. Ainsi, une ontologie ne correspond pas à un ensemble fini d'états invariables, mais elle résulte d'un processus dynamique (de processus dynamiques) pouvant donner lieu à des variations significatives d'une même ontologie. On peut dire que toute ontologie est la donnée d'une coévolution entre les états des choses et les processus qui agissent sur eux en en modifiant leurs propriétés et qualités.

Par exemple, la lumière naturelle peut agir, avec notamment une certaine intensité et fréquence, sur un objet-surface situé dans un environnement spécifique, c'est-à-dire un milieu, en activant sa propension à advenir telle et telle chose, et par là-même à acquérir des propriétés et qualités jusqu'alors absentes. D'un point de vue plus esthétique et perceptif, on pourrait dire aussi que la lumière sculpte les bords fins des objets, met en évidence les limites ténues des choses et qu'elle contribue ainsi, d'un côté, à en renforcer leur présence dans notre champ perceptif, et de l'autre, à émousser la frontière que les sépare de l'espace ambiant qui fait fonction d'arrière-fond, en donnant de cette manière l'impression que les choses forment une seule et même configuration avec le paysage qui les contient, elles sont à la fois confondues et proéminentes dans le paysage.

Une chose se révèle à nous par une certaine présence, qui se manifeste à la fois à travers la saillance de ses formes et la prégnance de ses qualités. Tout être vivant, tout observateur actif, est continuellement façonné par ces formes et ces qualités, et en retour, il agit sur ce genre de milieux en le modifiant et en l'adaptant à ses propres fins en tant que sujet en devenir. De ce point de vue, ce nous appelons le "réel" est constitué de ce tissu d'actions et rétroactions entre saillances et prégnances, et c'est lui qui sous-tend les relations que les êtres vivants entretiennent avec leurs milieux naturels, et réciproquement.

La perception intervient en même temps en jouant un rôle de médiation entre le monde des objets et surfaces physiques qui habitent notre environnement et les structures cognitives et symboliques des observateurs. Pour reconnaître une fonction active à la perception, il faut d'emblée supposer que le monde des objets naturels et des surfaces physiques n'est pas

inerte mais dynamique, et que les structures cognitives ne sont pas invariables mais plastiques ; en effet, l'un et l'autre sont affectés par des mouvements et changements relatifs aux propriétés et aux textures des objets et des surfaces d'une part, et aux configurations des réseaux neuronaux de l'autre, sous l'effet d'une action physique, physiologique, psychique, émotive ou autre. Cependant, les deux s'influencent réciproquement et leurs connexions se tissent par un échange constant. Encore une fois, l'exemple de la lumière est particulièrement significatif, car l'action qu'elle exerce, dans certaines conditions, sur un objet ou sur une surface peut modifier les propriétés et/ou les textures de ce dernier/cette dernière en rendant saillants certains de ses substances, traits ou contours, et en faisant ainsi émerger des caractéristiques soit "cachées" ("noyées" pour ainsi dire dans les plissures de l'objets ou de la surface) soit nouvelles (c'est-à-dire auparavant absentes). Les objets et les surfaces, même s'ils ne sont pas par eux-mêmes c'est-à-dire en tant qu'éléments hétéroclites d'un environnement indifférencié porteurs de significations, acquièrent néanmoins une prégnance pour les sujets du moment que leurs volumes spatiaux, propriétés lumineuses et textures physiques sont perçus dans leur environnement propre. C'est dire que la médiation et construction perceptives s'opèrent par une exploration attentionnelle et intentionnelle des caractéristiques de l'environnement sans qu'il soit nécessaire de faire intervenir systématiquement un traitement représentationnel et/ou computationnel de l'information visuelle¹. Il est important de préciser que cette exploration perceptive du monde qui nous entoure ne se fait pas sous le mode d'une relation unique entre l'environnement physique et l'observateur, mais bien plutôt sous celui d'un champ ouvert susceptible de varier et se réorganiser constamment. Et ce champ ouvert comprend non seulement les stimuli physiques ou l'information visuelle que nos systèmes sensoriels extraient des objets et des surfaces qui composent l'environnement physique statique ou en mouvement, mais également les fonctions symbolique, imaginaire et culturelle qui préparent la perception à intégrer de nouveaux contenus de sens.

La "relation-au-monde" est de nature physique, biologique, écologique et cognitive à la fois. Elle est moins de type objectal qu'événementiel, et se développe dans de courtes et longues durées et surtout dans des temporalités

¹ Cf. J. J. Gibson, *Approche écologique de la perception visuelle*, Éditions Dehors, Paris, 2014.

qualitativement différentes se rapportant soit à l'immédiateté, soit à une sorte de présent fluide, soit à la mémoire (croisements d'espaces réels et idéaux et intersection des temps), soit encore à une projection dans le futur (fonction anticipatrice du rêve et imagination de mondes possibles). Ce n'est guère un idéal de complétude scientifique et de systématisation philosophique ou esthétique qui sous-tend la relation vitale entre les sujets et leurs espaces éco-physiques, sensibles et symboliques, mais bien plutôt une incomplétude inhérente à la dynamique même des choses et des êtres vivants. Ce que, dans un lieu donné et à un moment donné, nous appelons le « réel » se caractérise par un mouvement toujours inachevé d'individuation et d'appréhension qui le rapproche d'autres niveaux d'une réalité en perpétuel devenir.

2. FORMES DE VIE ET LIEUX

A la lumière de ce qui vient d'être dit, il apparaît important de dépasser la séparation entre notre identité éco-physique et biologique et notre identité culturelle et symbolique, entre formes de vie et les lieux où elle se déploie, tout en reconnaissant leurs différences ontologiques et épistémiques. Ce serait d'ailleurs une grave erreur épistémologique et culturelle que d'identifier les deux et de penser, soit que l'identité culturelle de chaque individu est déterminée par ses caractéristiques génétiques et le jeu de la sélection naturelle (c'est l'idée du néo-darwinisme et de la sociobiologie), soit, de manière spéculaire, qu'il n'y a pas d'identité biologique et éco-physique à proprement parler puisqu'elle est d'emblée influencée et façonnée par l'ensemble des valeurs et pratiques culturelles et symboliques caractérisant un individu et la communauté à laquelle il appartient (c'est l'idée d'un certain relativisme ontologique en vogue depuis quelques années et dont le principal *moto* c'est "nature = culture" ou "la nature n'a pas d'existence véritable en dehors ou indépendamment de la culture").

Nous pensons que la perspective doit être une autre et qu'il faut intégrer et recomposer les deux identités (ou les deux ordres ontologiques) dans une nouvelle *Weltanschauung*, qui insiste sur l'importance d'admettre qu'il existe une interaction dynamique et active entre les divers domaines et milieux de la vie et de l'existence, un dense tissu d'interconnexions dont chaque constituant est à la fois causant et causé, cause et effet, entre le génotype et le phénotype, l'inné et l'acquis, le corps et l'esprit, la raison et l'imagination (par

exemple, notre besoin d'inventer vient des deux ensemble, de leur association), entre intelligence et sensibilité (“être intelligent” veut dire en même temps “être sensible” : les émotions jouent un rôle important dans la perception, la sensibilité, surtout à travers l’attention et l’intuition, favorisent le développement d’une intelligence créatrice, non mécanique), enfin, entre technique et éthique.

Cette dernière interaction apparaît particulièrement importante pour une réflexion sur la signification biologique et sociale de la relation entre bioéthique et génie génétique. La relation éthique de tout être humain à son environnement naturel et culturel, à ses lieux anthropologiques et sociaux, que ce soit sur une échelle locale ou globale, au niveau du quartier ou de celui d’une région, maintient vivante et dans un équilibre le rapport anthropique entre les êtres vivants et les lieux qu’ils habitent, et elle est essentielle pour la construction de notre identité individuelle et collective.

La principale raison qui sous-tend la relation entre le vivant et le lieu dans lequel on vit est d’ordre ontologique. Nous sommes des “entités relationnelles”, et comme telles, à la différence du monde objectif et/ou abstrait qu’étudient les sciences mathématiques et physiques, rien n’existe “en soi” et “pour soi” (maximes sur lesquelles se fondent le solipsisme et l’individualisme), à savoir comme un objet d’étude idéal affranchi de tout contexte extérieur et débarrassé des ses racines et possibles projections. En effet, la science moderne est née en quelque sorte pour saisir l’objet en soi, en excluant tout ce qui pouvait le perturber, l’altérer, le rendre imparfait (c’est d’ailleurs l’une des raisons pour lesquelles on a privilégié, au moins jusqu’à la “révolution” géométrique de la seconde moitié XIX^{ème} siècle, un cadre spatial homogène et isotrope dans l’étude des corps physiques, et un cadre temporel linéaire et continu dans l’étude des phénomènes dynamiques). En revanche, les “entités relationnelles” telles les organismes vivants, les écosystèmes, et surtout les êtres humains, doivent leur réalité ontologique et leur identité culturelle au fait de s’ancrer dans l’existence humaine. Les choses, pour nous, existent *parce que* les êtres humains leurs attribuent un sens à travers leurs expériences et connaissances. De ce point de vue, l’identité humaine, l’acquisition du sens et l’existence dans un lieu et milieu sont des phénomènes complexes indivisibles.

La relation entre notre mode d'être ontologiquement au monde et notre existence dans un certain espace ambiant vécu est toujours structurée par le sens que nous attribuons aux choses et aux événements, et la perception joue un rôle important pour édifier cette relation signifiante. Lorsqu'on a à faire à des "entités relationnelles", il devient impossible de séparer l'être vivant (physique et symbolique) de son existence (dans un lieu-milieu). Dans un monde conçu, non pas comme globe physique, mais comme réalité vécue par des êtres humains concrets et historiquement contingents, l'être et l'existence se rejoignent et s'intègrent constamment. D'abord Husserl dans la *Krisis* (1935), puis Heidegger (dans ses *Essais et conférences* de 1958), ont différemment montré que la réalité ontologique et symbolique de notre monde est irréductible au monde des objets matériels (sans vie) ou abstraits-formels que considère la science, mais elle n'est pas non plus réductible à la pure subjectivité. Comme "entités relationnelles", on ne vit ni dans une dimension simplement objective, ni dans une qui serait purement subjective.

3. LE LANGAGE ET LES « NIVEAUX DE REALITE »

Une réalité multiple s'accompagne nécessairement d'une pluralité de langages et bien sûr de langues et de dialectes très différents, chacun desquels construit son propre monde et exprime sa vision des objets, des choses et des êtres vivants. Cette vision ne peut être que provisoire et contingente, ce qui ne veut pas dire qu'elle est relative ou arbitraire, car une "vision" implique toujours la construction d'une ontologie stratifiée organisée en couches, dans chacune desquelles rentrent des propriétés, des qualités et des possibilités.

En ce qui a trait au langage, il apparaît souvent inapte à exprimer les gestes, les émotions, les intuitions et même certaines pensées, si par ce terme on comprend seulement le langage verbal, à savoir celui généralement formé de phonèmes, de paroles et de phrases. Par exemple, on peut dire que la peinture est de la poésie sans paroles, cette poésie étant écrite par d'autres outils et sur une matière différente dont la peinture parvient à faire ressortir propriétés et qualités autrement imperceptibles. La peinture peut être vue aussi comme un moyen d'exploration du réel ou une voie d'accès privilégiée à la connaissance des formes "cachées" des objets et des phénomènes, complémentaire à celui qui développe indépendamment la science. Ou que la musique explore les expressions du silence et la tessiture du vide, parce que le silence et le vide

recèlent une riche variété de sonorités et de résonances profondes. Il est ainsi possible de parler de musique des étoiles, des vagues, des dunes ou des vents.

Autre exemple, dans la compréhension et le décryptage des émotions, les nôtres et celles des autres, l'importance du corps devient décisive, ainsi que les modes par lesquels le corps parle, s'exprime, communique quelque chose de lui aux autres. Le langage du corps est ce qui naît et renaît sans fin des regards, des mouvements, du sourire et des larmes, des gestes que dans notre vie nous réalisons et manifestons. Les paroles de la poésie, les notes de la musique ou les dessins d'un paysage savent recueillir l'essentiel de certaines réalités psychologiques (celles, vulnérables, qui sont dévorées par les inquiétudes et l'égaré) et humaines, beaucoup plus intensément que ne le font les paroles parfois glaciales et distantes de la science (de la neurologie et de la psychiatrie).

D'autre part, les paroles peuvent porter en elles une charge de significations implicites et de sens imagés dont les effets ne dépendent pas tant de la langue que des situations, des moments et des contextes dans lesquels la langue se trouve à être employée. Les paroles peuvent être pesantes comme un roc et légères comme une feuille, opaques comme la neige et limpides comme l'air de l'aurore, denses comme l'argile de la terre et poreuses comme une éponge, rugueuses comme la roche et tendres comme un fruit. Avec cette charge d'expériences vécues, de sens cachés et de contresens, les paroles peuvent acquérir une importance essentielle ; elles sont comme des créatures vivantes capables d'affecter de plusieurs manières les êtres humains. Ce sont les paroles qui peuvent ouvrir un cœur désespéré à l'espérance, ce sont toujours les paroles qui font précipiter un destin en un équilibre instable le long des abysses du désespoir.

Un autre aspect de la pluralité des langages est la notion, analysée avec clarté et clairvoyance par Italo Calvino², de « niveaux de réalité », qui est l'un des principaux facteurs de la création et de la narration littéraires. Il écrit :

« La littérature repose précisément sur la distinction entre différents niveaux de réalité et il est impensable sans la conscience de cette distinction. L'œuvre littéraire pourrait être définie comme une opération dans la langue écrite qui embrasse en même temps

² Cf. I. Calvino, "I livelli di realtà in letteratura", in *Una pietra sopra* (Milan, 1995).

plusieurs niveaux de réalité. De ce point de vue, une réflexion sur l'œuvre littéraire peut être profitable pour le scientifique et le philosophe de la science. Dans une œuvre littéraire plusieurs niveaux de réalité peuvent se rencontrer tout en restant distincts, ou bien se fusionner, se souder, se mélanger pour trouver une harmonie entre leurs contradictions ou former une alchimie explosive. »

Calvino considère plusieurs exemples, le théâtre de Shakespeare (*Rêve d'une nuit du milieu de l'été*), l'*Odyssée* de Homère, le *Don Quixote* de Cervantès, et *Madame Bovary* de Flaubert. Dans tous ces exemples il entrevoit une multiplicité de niveaux de réalité qui sont à la fois entrelacés et distincts. Une même œuvre littéraire traduit de manière figurée une succession de projections qui correspond à une pluralité de mondes possibles, chacun desquels est inclus dans (et engendre) un monde successif. Le point fondamental, souligne Calvino, est que la littérature ne connaît pas *la* réalité mais seulement des *niveaux de réalité*. Il n'est pas du ressort de la littérature de décider s'il existe la réalité dont les différents niveaux ne sont que des aspects partiels, ou bien seulement des niveaux de réalité. La littérature ne connaît que *la réalité des niveaux* ; de la même manière, pourrait-on souligner, la perspective ne connaît que *la réalité* des images, et la musique ne connaît que les réalités des sons.

La question de la stratification du monde en plusieurs niveaux de réalité a aussi fait l'objet de réflexions et de débats très vifs en sciences tout au long des XIX^e et XX^e siècles. Il suffit de mentionner les positions de Mach, Weyl et Heisenberg, ou les débats entre Poincaré et Russel à propos de la nature des entités mathématiques et de l'intuition, et entre Einstein et Bohr à propos du statut de réalité des observables et principes de la mécanique quantique. Et plus proches de nous, les idées de D'Espagnat, Penrose et Connes, ou le débat entre Thom et Prigogine au sujet de la signification à attribuer au réalisme et au déterminisme en mécanique quantique et dans la théorie du chaos. Selon le grand physicien et philosophe de la mécanique quantique Werner Heisenberg, qui a exercé une influence importante sur quelques développements récents des mathématiques et de la physique théorique (par exemple, la théorie des champs quantiques à symétrie brisée et la géométrie non commutative), il n'y a pas de définition univoque de la réalité. Il n'existe pas *la* réalité, mais existent *des* réalités pour chacune desquelles résulte des connexions entre phénomènes et processus naturels qui s'agencent pour

former un *tout* ou un *ensemble intégré*. La notion de *Zusammenhang*, qui inclut les notions de connexion et d'ordonnement à la fois, joue un rôle clé dans sa théorie de la connaissance (*Theorie der Wissenschaft*) et dans sa vision du monde physique/cosmique (*Weltanschauung*). Ainsi, il conçoit le monde ou la vie comme un ensemble de connexions ordonnées en un tout. Et il définit la notion de réalité comme « l'ensemble des connexions qui entrelacent et supportent la vie. »³ Une connexion n'est pas une simple relation entre deux choses ou deux phénomènes, car elle est *constitutive* des choses et des phénomènes au sens qu'elles sont une condition de possibilité ou d'engendrement.

Pour revenir au caractère multiforme de la langue, il arrive souvent qu'elle doive recourir à d'autres moyens que lui offrent les différents langages, à commencer par ceux qui sont non verbaux, pour saisir la densité et multiformité sémantique du réel, ses différents niveaux d'expression, depuis celui de la vie quotidienne à ceux de l'abstrait et du symbolique. En particulier, la langue recourt à la création de formations linguistiques nouvelles, où les éléments de la réalité quotidienne, qui ont à voir avec les saillances des objets ou des corps, et avec les prégnances induites et propagées par la lumière, les couleurs ou les formes, sont composés et recomposés dans une dimension spatiale, temporelle et sémantique différente, dont le référent est souvent situé dans la sphère même de l'intériorité et de l'inconscient.

La poésie, tout comme la peinture et la musique, se nourrit de ces continuelles translations sémantiques des objets du réel, et génère ainsi de nouvelles formations de sens et de surprenantes connexions entre les éléments et les strates de la réalité. La métaphore, notamment, parvient souvent à exprimer la tension maximale de ce qui est "translaté". La métaphore est une figure expressive dans laquelle de nombreuses frontières traditionnelles disparaissent, où le monde animé et inanimé, les pensées et les émotions, la raison et l'inconscient voisinent et s'entremêlent, où l'ineffable parvient partiellement à se laisser saisir par les images allusives que l'on rencontre souvent dans les langages non verbaux, comme ceux gestuels, picturaux ou sonores. Par exemple, dans les formes musicales s'affirme le rôle

³ W. Heisenberg, *Philosophie. Le manuscrit de 1942: "Ordnung der Wirklichkeit"* ("La mise en ordre du réel"), *Gesammelte Werke*, tome 3, R. Piper, München, 1984-1989.

allusif du son vers des réalités jamais exprimées en structures linguistiques précisément définies, mais que l'on peut seulement évoquer à travers les alchimies musicales entre les éléments lexicaux.

Ces langages non verbaux peuvent atteindre une densité de significations qui est moins imputable à la parole, au lexème singulier sémantiquement prégnant, qu'à la concentration réticulaire d'entrelacs et au plexus capillaire de connexions qui viennent s'établir non seulement entre les paroles et les phrases, mais aussi entre les gestes, les sons, les formes. Une aussi subtile interaction, qui ne peut être saisie que lentement, sur une durée longue et non linéaire, donne lieu à un espace interprétatif multiple, à une pluralité de sens, dégagant de larges pauses et zones de silence, et rendant souvent mystérieux les référents de la métaphore. Cet espace d'ombre et de lumière, lieu vital où confluent les choses lointaines de la transparence présumée des regards, où prennent vie de nouvelles formes, où se mettent en mouvement les éléments traditionnellement fixes et léthargiques, naît de la volonté de fuir les schémas vides de la communication de masse, de s'opposer aux langages publicitaires, de refuser la pensée unique pour proclamer la polysémie du geste et de la parole et affirmer une autre *durée* de la pensée, beaucoup plus lente et méditative, et un autre *style* et *rythme* de la vie, plus sensible à l'intériorité des choses et plus respectueuse des cycles naturels des êtres vivants.

L'expérience vécue, notre relation éco-phénoménologique et "mésologique" au milieu et au monde sensible, nous montre l'insuffisance de la langue pour l'expression des choses essentielles, des tensions primaires qui nous habitent, en elles-mêmes en quelque sorte irréprésentables. Un moyen d'outrepasser cette limite consiste à exalter les paradoxes, accentuer les contradictions, imaginer la conjugaison de concepts opposés, tels que vide/plein, présence/absence, voix/silence, ombre/lumière, à travers l'association de termes antithétiques qui rappellent le procédé mallarméen de négation objective et d'affirmation sémantique. Ou alors, suivant Borges, il faudrait introduire de petites incertitudes dans le récit qui cherchent à renforcer la précision du réel et en même temps à éviter que la perception et la mémoire s'aplatissent sur lui; à offrir une narration des faits comme si leur signification nous échappait en partie; à montrer qu'en général les systèmes, formels ou pas, ne sont que des abstractions stériles; à privilégier une forme

d'écriture qui, au-delà de son rythme et style, produit chez le lecteur une certaine imagination créatrice et émotion poétique.

Dans une même langue peuvent exister, voire coexister, plusieurs langages singuliers dont chacun puise dans la langue de manière diverse, la projetant vers des plans d'expression et de réalité différents. Ainsi se forge une langue, comme on forge des outils de travail, et souvent cette langue jaillit du besoin de se familiariser avec une pratique et un métier ; souvent on fouille dans une langue pour en explorer les possibilités cachées ; on peut également créer une langue pour parvenir à exprimer des états d'âme insolites ou inattendus. Lorsque cet acte est conscient, on ressent le besoin d'introduire dans le code linguistique reconnu un matériau qui n'était pas enregistré, et de greffer des vocables qui n'étaient jusqu'alors pas contemplés. Il est possible d'introduire des paroles et des expressions pour élucider des traits du monde vaguement perceptibles, exprimer des sentiments, vivifier la mémoire, mettre en évidence un autre cours des événements historiques.

Mais il est clair que la langue ne s'identifie pas à la réalité et a fortiori elle n'en épuise pas ses possibles contenus et changements. En d'autres termes, la langue ne peut traduire avec complétude, il restera toujours un écart, un résidu entre la langue et tout ce qui est inclus dans ce que nous nommons "vie" et "réalité". Ainsi, par exemple, le *voir* et le *sentir* possèdent quelque chose de plus par rapport aux paroles au moyen desquelles il nous est partiellement possible d'exprimer peu à peu le *vu* et le *sentî*. Il y a beaucoup de choses intraduisibles, inexprimables, par exemple l'émotion sincère d'une rencontre, la stupeur d'une découverte, le contenu d'une intuition soudaine, cet instant fugace de silence qui précède la parole et demeurera dans la mémoire comme la trace d'un rêve que le temps ne peut effacer complètement. De la même manière on peut dire que nos assertions ne sont pas toujours démontrables, et ce non seulement parce qu'il arrive souvent que nous ne soyons pas capables d'exhiber (toutes) les étapes du raisonnement logique qui préside à la démonstration, mais aussi parce que le sens et le "contenu de vérité" des concepts et objets mathématiques résident moins dans la logique de la démonstration que dans l'intuition et la signification des structures profondes de l'espace et des nombres.

4. LE LANGAGE NON VERBAL DES GESTES, LE CORPS ET L'ESPACE

Le langage verbal des gestes est l'un des plus significatifs qu'il soit. Les mains constituent son organe propre. Les mains, on le sait, sont une partie spéciale du corps, puisqu'elles sont tout à la fois le début et l'aboutissement d'une intense activité physique et spirituelle. Outre leur rôle important dans la physiologie globale de tout être humain, en particulier par leur capacité à permettre une certaine coordination de la motricité et des mouvements du corps, et aussi par le rôle important qu'elles jouent dans la saisie des objets et donc pour leur reconnaissance tactile, dans les mains confluent émotions, passions, tourments, silences, et d'elles se dégagent espérances, attentes, visions, projets. La gestualité du corps trouve dans les mains son plus puissant instrument et sa plus haute expression : elles parviennent à dessiner des formes inconnues et non encore pressenties dans le "vide", à esquisser des figures et des motifs dans l'espace, l'animant de nouvelles possibilités expressives. Les mains contiennent (*in nuce*) des messages, des signes, des significations qui se propagent à travers un espace phénoménologiquement vécu, qui sont ensuite communiqués de manière intelligible à un ou plusieurs individus qui les exécutent non sans hésitation. Mais les mains et les gestes qui en jaillissent constituent aussi un langage secret, indéchiffrable, ineffable, polysémique, qui recèle des choses non dites et des choses difficiles à exprimer ; ce langage peut aspirer à une certaine recherche mystique ou se projeter vers une association avec des choses et des mots qui nous attirent d'une manière spéciale. En d'autres termes, les mouvements et les gestes dont les mains sont capables constituent une sorte d'herméneutique à la fois abstraite et concrète, qui anticipe sur les représentations des espaces et des temps imaginés et qui réinvente sans cesse le monde. Les mains interagissent avec la réalité de multiples manières : elles peuvent rechercher le contact avec la terre, implorer les présumés pouvoirs du ciel, effleurer une fleur à peine éclosée, composer une musique fruit de notre imagination, ébaucher les grandes lignes d'une toile et en peindre ensuite ses motifs. Le premier exemple est lié à la formation de tant de métiers divers, au caractère manuel de certains travaux, mais aussi à notre manière de concevoir les rapports avec la nature et les autres êtres vivants, animaux et végétaux.

Nous voudrions maintenant attirer l'attention sur le rôle du geste dans l'art, et notamment dans ces conceptions de l'art qui tiennent compte des divers systèmes de gestualité comme facteur de changement et de mutation de l'idée de représentation et de transfiguration. Il s'agit de considérer comme intéressante une perspective différente par rapport à la perspective égocentrée, très répandue, selon laquelle c'est le sujet de la composition ou du tableau qui détermine la distribution des gestes. Mais si on considère qu'une œuvre puisse ne pas avoir un sujet unique et exclusif, alors on pourra partir des gestes en tant que vecteurs (et générateurs) d'expressivité pour remonter ensuite à travers eux à sa structure compositive et expressive. Dans ce cas, le geste est contemporain de la signification, c'est-à-dire qu'il en est inséparable, et il apparaît nécessaire pour retrouver le sens global de l'œuvre. Chez plusieurs peintres, et non des moindres, comme Raffaello (voir la *Trasfigurazione*, 1518), Tiziano (voir la *Madonna di Ancona*, 1520), Caravaggio (voir *Il Martirio di San Matteo*, 1600), les gestes expressifs se révèlent être l'un des deux grands moyens dont dispose le peintre pour susciter des effets psychologiques (affectifs et émotionnels) comparables à ceux que l'on ressent dans la vie réelle. À côté de la perspective, qui exerce une sorte de construction perceptive par rapport à l'espace, il convient ainsi de considérer l'aspect physiognomique, reposant essentiellement sur les gestes, comme une autre perspective, de caractère psychique, ou si l'on préfère psychophysiologique, et dont nous devrions explorer les rythmes et les modalités expressives.

5. REMARQUES SUR LA PEINTURE, LA MATIERE ET LES COULEURS

La peinture, c'est une histoire de matière parce qu'elle fait ressortir une épaisseur autre de la réalité et une certaine densité des choses, dans le sens qu'elle transforme la matière par ses propres moyens en faisant jaillir des textures et des qualités cachées. Une fois dévoilées, ces textures et qualités vont élargir et intensifier le spectre des apparences de la matière et de ses éléments. La peinture, c'est chercher quelque chose de "vrai", une identité protéiforme et un fond d'humanité dans les choses. De cette manière, elle s'éloigne de la logique d'une peinture qui cherche à susciter la réaction immédiate et intéressée de l'observateur, voire de toute forme de maniérisme. Pour atteindre ce "vrai", la peinture doit ainsi aller au-delà de "la logique de

l'effet", qui s'arrête à un regard superficiel et aux conventions de langage⁴. La peinture puise dans la "peau" et les plis des choses, qui sont ces lieux singuliers où se font tous les échanges sensibles entre l'intérieur et l'extérieur, entre le visible et l'invisible. C'est par leur "peau" (qui ne se réduit pas à l'enveloppe externe des objets, ni à leur bord qui délimite leur étendue dans l'espace) que les choses respirent et métabolisent les substances du milieu; qu'elles se métamorphosent en d'autres choses en passant, grâce à des processus dynamiques, par une pluralité d'états. Le propre de la peinture est de montrer ce qui se recèle de nouveau et de singulier dans la "peau" des choses, ce qui transpire dans ses plis et rejaillit sur le reste en le modifiant et sur notre manière de percevoir le monde qui nous entoure. Au travers de la "peau" lamellaire, de la surface en couches des choses, la peinture remonte vers la "chaire", l'intériorité qui se niche dans leurs modes d'existence pour la restituer, autant que possible, à la plénitude inépuisable des apparences et des qualités sensibles qu'elles portent. Merleau-Ponty souligne ce point lorsque, en citant Valéry, il écrit : « *Le peintre "apporte son corps"* ». Et, en effet, on ne voit pas comment un Esprit pourrait peindre. C'est en prêtant son corps au monde que le peintre change le monde en peinture. Pour comprendre ces transsubstantiations, il faut retrouver le corps opérant et actuel, celui qui n'est pas un morceau d'espace, un faisceau de fonctions, « *qui est un entrelacs de visions et de mouvements.* »⁵.

Le contact avec la matière et la terre implique une valeur artistique profonde. Les mains, quand elles travaillent la terre et la matière, s'y mêlent et, pour ainsi dire, se fusionnent avec elles. Cette ré-immersion dans la terre et dans la matière, qui ne connaît pas de séparation entre raisons vitales et raisons esthétiques, peut changer notre relation avec les êtres, notre "présence" au monde, et elle est aussi faite pour nous émouvoir, au sens précis des émotions comme source essentielle de la création, plutôt que comme apanage du pathos esthétisant. Cette relation avec la matière organique, visible et invisible, de la terre est peut-être l'une des sources des affects que nous éprouvons pour les choses sensibles et les êtres vivants, et elle est également à l'origine de notre quête du sublime et d'une recherche intérieure de mondes imaginaires et symboliques, faits d'une autre consistance et densité. Il y a des peintres qui approchent la surface du support

⁴ Je dois ces remarques pénétrantes à l'artiste Caroline Challan Belval.

⁵ M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, 1964 (p. 16.)

avec les mains tachées des couleurs de la terre. Il y a des peintres qui ne pourraient et ne voudraient jamais oublier les couleurs de la terre lorsqu'ils s'approprient à peindre un visage, un corps nu, le scintillement d'un cristal, ou rien de plus que deux roses blanches dans un vase. La lumière existe aussi pour ces peintres, mais ils la saisissent comme si elle avait surgi de l'intérieur de la terre "obscuré" sous forme de matière sensible. En la distribuant sur la toile, ou sur le papier, ou sur le mur, ils font apparaître les tons chauds de la terre cuite, les noirs intenses de l'humus, le gris des racines, ce même gris que certains jeunes peintres utilisent admirablement pour accentuer des qualités saillantes des objets et des choses qui peuplent ses espaces concrets et imaginaires, le vert des feuillages, le pourpre des draperies, le bleu du ciel. Ils peignent l'humain et sa contingence avec les couleurs de la terre car ce sont les couleurs fondamentales, et aucune autre. Les couleurs, toutes les couleurs, ont toujours recherché les formes qui secrètement et impétueusement aspiraient à être perçues au-delà de leur manifestation immédiate, dans une expressivité qui se sédimente dans l'espace et dure dans le temps.

Certains peintres voient surgir la couleur là où ils s'y attendaient pas, que sais-je, dans les anfractuosités des espaces interstitiels, dans les replis des choses, dans les facettes cachées des objets; autant de lieux habités par une lumière secrètement intime, différenciée dans ses effets, plurielle dans ses manifestations, qui suscite naturellement une rencontre avec les êtres sensibles qui se nourrissent sans cesse d'un étonnement toujours renouvelé. Des nuances de couleurs variées agencées dans l'espace et le temps selon certaines tonalités et modulations sauront évoquer en vous, observateur attentif, le thème de l'infini ou celui de la mélancolie ou encore de la réjouissance. En présence de certaines couleurs, on sera naturellement amené à contempler un paysage ou à l'écouter avec recueillement. Par leur entremise, un lieu nous parlera et saura susciter en nous une attention vive, un émerveillement inhabituel. Grâce à elles, on saura découvrir une fleur aux pétales striés, noter des pierres jaspées, écouter les sons émanant du flux d'un torrent.

Les couleurs expriment les contradictions et les tensions implicites dans les formes, lieu de conflit entre les tensions des diverses prégnances qui agissent sur les objets et les propriétés saillantes des surfaces-objets qui forment une interface à cette action. L'interface est un lieu sensible particulier, un

environnement aux propriétés et tessitures complexes, un humus naturel de la perception, où se produisent d'extraordinaires rencontres entre un monde varié et stratifié, et des êtres dotés de capacités perceptives singulières. D'un autre point de vue, plus anthropologique et culturel, ils constituent le champ d'un conflit entre les agitations chaotiques de la rébellion spontanée et enfantine avec le monde des signes, des symboles, des normes abstraites et sociales. Les couleurs peuvent en même temps receler et libérer des forces, de l'énergie, des sons, des rythmes, des visions. C'est tout un monde qui peut résider dans une gerbe de couleurs spectrales s'étalant à la jonction de la terre et du ciel, et s'épanouissant en ravivant d'un même mouvement l'espace interstitiel entre la raison et le mystique, l'épique et l'éros.

L'œuvre de certains artistes est le résultat d'un processus intuitif, on pourrait dire sensible, capable de saisir les transformations "invisibles" et internes des objets et des choses. C'est comme s'ils sentaient l'art de l'intérieur, et pour le pratiquer, ils avaient besoin d'abandonner tout code artistique préétabli et de se rebeller contre toute autorité intellectuelle, politique ou religieuse. Il n'est point de dogme en art, comme c'est le cas d'ailleurs en mathématiques ou en philosophie. De ce point de vue, imagination, curiosité et humilité sont les trois ingrédients essentiels du travail de l'artiste. En tout cas, ce l'est pour certains d'entre eux. Ce qui les caractérise est d'ailleurs le fait de pousser très loin ces trois qualités. Les formes de l'artiste, du poète ou du mathématicien, n'appartiennent jamais à l'évidence, mais elles existent dans la trame invisible d'une réalité en changement perpétuel. Le travail de certains artistes, malgré leurs différences significatives, constitue un art de la métamorphose, et cet art se nourrit d'une source désormais rare, à savoir une sorte d'émotion-intuition-perception globale vécue comme geste radical d'une quête intérieure, qui cherche à saisir ces lieux sensibles qui sollicitent et accueillent les transmutations et les formations organiques et spirituelles, et à faire affleurer à la surface les "vraies" différences et les profondes affinités entre lumière et ombre, visible et invisible, corps et esprit, singulier et universel.

Dans les œuvres de ces artistes, l'espace et le temps, à l'instar des formes qu'ils créent, laisse émaner une autre présence des choses et des êtres en suscitant des comportements insolites faits pour étonner, errer, comme si la matière, la force et le mouvement de ces formes contribuaient à revivifier les

objets et conféraient une autre existence aux choses. Dans les microcosmes artistiques créés par leur patient travail de fouille et de recherche, le sens acquière d'autres valeurs et se reconfigure en explorant de nouvelles relations et connexions entre les différents niveaux de la réalité, de celui opaque et oublié de l'immédiateté et de la vie quotidienne à celui des mondes imaginaires et symboliques dans un jeu subtil et surprenant d'éloignements et de rapprochements réciproques. En cela, l'espace et le temps ne sont pas des obstacles significatifs car, en réalité, le passé et le présent se chevauchent et débordent sur de nouvelles dimensions, dans un espace magique, dans un temps visionnaire. Une fluidité continue prend corps et un univers de choses voit le jour à travers la forme : quelque chose commence ainsi à se dégager du fond, à émerger, à se manifester avec de nouvelles qualités et modalités expressives. De plus, ces formes portent une voix intérieure sans paroles et une musique de l'écoute sans notes. La liberté et l'enchantement que peuvent générer l'art, ainsi que la poésie ou la mathématique, sont intimement liés au travail patient de variations opéré sur les différentes matières organiques et aux lentes transformations sensibles qu'elles aident à discerner, à des signes dans les choses et dans les êtres vivants souvent insaisissables par la simple vue ou observation.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Bachelard, G., *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Paris, 1964.
- Bachelard, G., *La dialectique de la durée*, PUF, Paris, 1963.
- Benveniste, E., *Problèmes de linguistique générale*, 2 vols., Gallimard, Paris, 1966 et 1974.
- Berque, A., *Milieu et identité humaine. Notes pour un dépassement de la modernité*, Editions donner lieu, Paris, 2010.
- Berque, A., *Être humains sur la Terre, principes d'éthique de l'écoumène*, Paris, Gallimard, 1996.
- Boi, L., *Science et Philosophie de la Nature. Un nouveau dialogue*, Peter Lang, Berne, 2000.
- , "Symétries et formes en mathématiques et dans la nature", in *Le dinamiche della bellezza. Pensieri e percorsi estetici, scientifici e filosofici*, R. Barbanti et L. Boi (éds.), Raffaelli Editore, Rimini, 2005, 337-392.
- , "La nature est-elle géométrique ?", propos recueillis par Elise Brune, *Mayak*, Bruxelles, 3 (2008), 39-46.

- , “Am Stand des Darstellbaren: Die Leere, die Stille, die Form”, *Experimenta*, Sonderausgabe, herausgegeben von Luise Hepp, 2012, 28-33.
- , “Forme *Fluens* : notes que la plasticité et la complexité des formations vivantes”, *PLASTIR*, 25 (2011), 1-24.
- , “Il vuoto quantico. Un concetto di ricco di sorprese tra storia, scienza e filosofia”, *Prometeo*, 29 (113), 2011, 22-29.
- , *Morphologie de l'invisible. Transformations d'objets, formes de l'espace, singularités phénoménales et pensée diagrammatique (topologie, physique, biologie, sémiotique)*, PULIM, Limoges, 2011.
- , *Pensare l'impossibile. Dialogo infinito tra arte e scienza*, Springer-Verlag, Milano, 2012.
- , “Complessità, biodiversità ed ecodinamica: come tessere nuove relazioni tra natura e cultura”, in *Paesaggi delle complessità. La trama delle cose e gli intrecci tra natura e culturali*, R. Barbanti, L. Boi, M. Neve (a cura di), Mimesis editore, Milano, 2011.
- , “Knots and Braids. Interweaving Art and Mathematics in Culture and Nature”, in *Paths of Creation*, S. Castro and A. Marcos (eds.), Peter Lang, Bern, 2011, 135-163.
- , “Il fenomeno della creazione artistica e il linguaggio matematico dei nodi”, in *Perù frontiera del mondo. M. Vargas Llosa e J. E. Eielson: dalle radici all'impegno cosmopolita*, M. Canfield (éd.), Firenze University Press, Florence, 2013, 97-128.
- , “Della singolarità in pittura e in matematica”, *Prometeo*, 32 (126), 2014, 14-21.
- Bonnefoy, Y., *Dessin, couleur, lumière*, Gallimard, coll. Essais, Paris, 1995.
- Borges, J.L., *Fictions*, Gallimard, Paris, 1951.
- Borges, J.L., *Eloge de l'ombre (Elogio de la sombra, 1969)*, in *Œuvres complètes*, I, Gallimard, La Pléiade, Paris, 1993.
- Borgna, E., *La solitudine dell'anima*, Feltrinelli, Milan, 2011.
- Calame, C., *Poétique et mythes en Grèce antique*, Hachette, Paris, 2000.
- Calvino, I., *Una pietra sopra*, Mondadori, Milan, 1995.
- Calvino, I., *Palomar*, Seuil, coll. Points, Paris, 2004.
- Deleuze, G., *Le Pli – Leibniz et le baroque*, Les éditions de Minuit, Paris, 1988.
- Eielson, J.E., *Poesia scritta*, a cura di M. Canfield, Casa Editrice Le Lettere, Firenze, 1993.
- Elliot, T.S., *Essais choisis*, traduit par H. Fluchère, Seuil, Paris, 1999.
- Gibson, J. J., *Approche écologique de la perception visuelle*, Editions Dehors, Paris 2014 (1ère édition américaine: Houghton Mifflin, Boston, 1979).
- Gould, S. J., *Le Renard et le Hérisson : comment combler le fossé entre la science et les humanités ?*, Seuil, Paris, 2005.
- Hagège, C., *Contre la pensée unique*, Editions Odile Jacob, Paris, 2012.
- Heidegger, M., *Essais et conférences*, trad. de l'allemand par A. Préau, préface de J. Beaufrat, Gallimard, coll. Tel, Paris, 2008 (1^{ère} Ed. allemande, 1958).

- Heisenberg, W., *Philosophie. Le manuscrit de 1942* (“*La mise en ordre du réel*”); Ed. allemande: “*Ordnung des Wirklichkeit*”, in *Gesammelte Werke*, tome 3, R. Piper, Munich, 1984-89.
- Husserl, E., *Idées directrices pour une phénoménologie (Ideen I)*, traduction de P. Ricœur, Gallimard, coll. Tel, Paris, 1985 (1^{ère} Ed. allemande, 1913).
- Montaigne, de M., *Essais I, II, III* (1580), PUF, Paris, 2004.
- Merleau-Ponty, M., *Sens et non-sens*, Édition Nagel, Paris, 1966.
- Merleau-Ponty, M., *L'œil et l'esprit*, Gallimard, Paris, 1964.
- Musil, R., *Der Mann ohne Eigenschaften* (édition allemande: 1930-33); trad. de l'allemand par P. Jaccottet, *L'Homme sans qualités*, tomes 1 et 2, Seuil, coll. Points, Paris, 1995.
- Penrose, R., *Les ombres de l'esprit. À la recherche d'une science de la conscience*, Dunod, Paris, 1995.
- Pessoa, F., *Le livre de l'intranquillité*, Christian Bourgois Editeur, Paris, 1988.
- Poincaré, H., *La science et l'hypothèse*, Flammarion, Paris, 1902.
- Prigogine, I., *La fin des certitudes*, Odile Jacob, Paris, 2001.
- Saramago, J., *Tous les noms*, Seuil, coll. Points, Paris, 2001.
- Thom, R., *Apologie du logos*, Hachette, Paris, 1990.
- Thom, R., *Prédire n'est pas expliquer* (nouvelle édition), Flammarion, Paris, 2009.
- Tiezzi, E., *La bellezza e la scienza*, Raffello Cortina, Milan, 1998.
- Valéry, P., *Œuvres I*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1957.
- Valéry, P., *Cahiers I et II*, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, Paris, 1973-74.
- Weyl, H., *Mind and Nature*, Pennsylvania University Press, 1934.
- Zanzotto, A., *La beauté/La Beltà*, trad. de l'italien par P. Di Meo, éditeur Maurice Nadeau, Paris, 2000.

ICONOGRAPHIE : *Spirale à facettes multiples*, photographie originale de M-W DEBONO, Noirmoutier en l'Isle, Août 2014 ©