

Approches de l'espace christique :

L'espace en musique, peinture et poésie

Nous sommes dans ce que nous avons appelé l'étude de l'espace christique¹. Il s'agit pour nous aujourd'hui d'une approche pour que nous ayons une meilleure intelligence de ce que veut dire l'espace. En effet l'espace ne se réduit pas simplement à l'espace qui est traversé par la marche. Il y a d'autres qualités d'espace. Ceci sera une simple approche. Je n'entrerai pas dans ce à quoi Maurice² a fait allusion tout à l'heure : les espaces célestes ou les espaces infernaux, ce n'est pas la question.

Je voulais essayer de ne pas trop oublier de choses qui seraient utiles, donc j'ai jeté quelques notes sur un papier et je m'y référerai.

I) L'espace de la musique

L'espace au sens courant est fait pour l'œil qui apprécie l'espace, et surtout pour le pied, la marche. En effet c'est le déplacement qui a beaucoup d'importance par rapport à l'idée de lieu ou de place, le déplacement qui révèle et met en évidence l'espace. Mais il y a d'autres espaces. Je prends d'abord un exemple dans la musique.

Ceci nous rapprochera de la parole comme espace, mais ce n'est pas simplement parce que l'un et l'autre sont sonores. En effet la parole ne se pense pas d'abord à partir de la sonorité, et la musique non plus, et là je prends le mot sonorité au sens courant du terme.

Les intervalles en musique. L'échelle des sons.

Dans la musique il y a – et c'est le vocabulaire du solfège qui le dit – des intervalles. Par exemple il y a un intervalle de quarte qui règle tout le premier mouvement de la Neuvième. Je ne sais pas si vous avez cela à l'oreille. Il s'entend dès les premières mesures. Et là, c'est un accord descendant, donc un accord successif, donc c'est aussi l'ouverture d'un temps.

Le rapport de la musique et du temps est plus facile à comprendre, peut-être, que le rapport de la musique et de l'espace. Or dans un accord simultané, un accord proprement dit soutenu ensemble, il y a de l'espace, il y a un espace. Et il y en a d'autres, de beaux espaces, en musique.

Le terme d'intervalle est un des noms premiers de l'espace. L'espace se caractérise en premier par une distance ou une différence, et ceci rattache toute notre étude à ce que nous disions à propos des pronoms personnels dans les années précédentes³ : une dis-tance, qui

¹ La présente rencontre a lieu le 17 janvier 2007 à Saint-Bernard de Montparnasse, le thème de l'année 2006-2007 étant "L'espace johannique". Cette rencontre est la septième.

² À Saint-Bernard de Montparnasse Maurice Bellet parlait pendant une heure en présence de Jean-Marie Martin, puis après une pause Jean-Marie parlait en présence de Maurice.

³ Il est question de *je, tu, il* comme en 2002-2003, dans plusieurs rencontres sur le thème de "La prière" que vous trouvez sur le blog, par exemple [LA PRIÈRE. 14ème rencontre : dimension vocative du Nom : rapports de "je", "tu" et "il". Le Nom du Père est le Fils.](#) Mais d'autres choses ont été dites entre 2003 et 2007.

signifie se tenir de part et d'autre ; une dif-férence, qui signifie se porter de part et d'autre. Il y a là le premier deux et donc l'ouverture de la condition d'intelligibilité de ce qu'est l'espace.

Or un intervalle musical est un espace, et un espace pour l'ouïe. C'est même probablement l'objet propre de l'ouïe. J'appelle ici espace musical, entendons-nous bien, très précisément la gamme, les espaces d'intervalle. La musique est dans le temps. Et prenons ici, non pas nécessairement un intervalle égrené en arpège, mais un intervalle dans un accord pour ce qui nous concerne. Ceci est très important parce que les choses comme le rythme, la mesure, le tempo relèvent de la dimension temporelle de la musique, mais ce n'est pas celle qui nous intéresse maintenant.

Ce qui nous intéresse ici, c'est l'échelle, l'échelle des sons, et seule l'oreille le perçoit. Le rythme, c'est bon pour le pas, c'est bon pour la danseuse, donc c'est pour l'œil ; mais la différence de son est le sensible propre de l'oreille. Il y a là espace.

Méditer sur l'espace c'est méditer sur le corps.

Il faut essayer de penser un espace qui ne soit pas ce que nous appelons en premier l'espace qui nous est le plus familier, et qui n'est peut-être pas le plus essentiel. Et méditer sur l'espace, c'est nécessairement méditer sur le corps. Qui ne voudrait pas essayer de penser ce que peut signifier *corps de résurrection* ou *corps spirituel* ? Encore une fois, je ne prétends pas en parler maintenant mais j'essaie de nous délivrer de l'espace grossier, l'espace premier qui très souvent, fait difficulté par rapport à l'évocation d'un corps spirituel au sens où Paul parle d'un corps spirituel⁴. Donc c'est un chemin, c'est une approche.

L'espace musical est mesurable.

Par ailleurs l'espace musical est nombrable, calculable. Vous savez qu'il y a débat pour savoir si les musiques sont des produits purement culturels ou s'il y a quelque chose de fondamental, de commun à l'humanité tout entière. La seconde hypothèse est celle que défendent les Pythagoriciens qui mesurent. Pythagore a mis en évidence les rapports étroits qui unissent la musique et le nombre, ce que l'on résume aujourd'hui sous le terme de "fréquence". Et cela serait commun à toutes les cultures⁵, même s'il y a de grandes différences au niveau des oreilles dans les différentes cultures.

Les qualités d'espace. Les grandes décisions.

On parle donc d'intervalle en musique. Il s'agit d'un intervalle qui est véritablement spatial, mais qui ne se mesure pas en kilomètres. Il a sans doute sa propre mesure, et ici je ne parle pas de la mesure du temps : on peut le mesurer par la mesure du *tonos*.

Par parenthèse le ton, c'est ce qui tient ou tire car *ten* est la racine de tenir et de tendre. Il s'agit de la même racine indo-européenne : *ten*, *ton* de *tonos*. C'est important parce que les quantités sont souvent des qualités. Quand on parle de l'espace, il sera décisif de déterminer des qualités d'espace. Ainsi la haine est la qualité d'espace d'une région, d'un lieu antagoniste,

⁴ « S'il y a un corps psychique, il y a aussi un corps spirituel. » (1 Cor 15, 44).

⁵ La gamme pythagoricienne présente des intervalles inégaux. La gamme tempérée plus fréquente de nos jours admet en revanche douze intervalles égaux. D'autres systèmes ont été explorés par certains compositeurs. La gamme pentatonique est présente dans la plupart des cultures du monde.
(<http://demonstrations.wolfram.com/GammesPythagoriciennesFrench/>)

et l'*agapê* ou la joie sont des dénominations de la tonalité de l'espace christique. Au lieu d'attribuer comme nous le faisons constamment des qualités à un sujet, il faudrait attribuer les qualités à l'intervalle entre des sujets, intervalle qui précède les sujets, intervalle qui tient, parce que l'intervalle décide, coupe, mais tient aussi.

C'est pourquoi d'ailleurs les grandes dé-cisions, c'est-à-dire les grandes coupures entre les mots majeurs sont constitutives d'un espace culturel. Et il y en a de bien connues chez nous, comme ce à quoi je fais souvent allusion : l'intelligible et le sensible. C'est une coupure qui détermine un espace culturel, le nôtre mais qui n'existe pas dans l'espace culturel de l'Évangile.

Or les premières coupures (les premiers *deux*) sont de toute première importance parce qu'elles représentent aussi les premiers mariages. L'unité de deux est plus grande que l'unité de un, de un parmi d'autres⁶. Même la philosophie élémentaire sait que l'unité métaphysique n'est pas l'unité arithmétique, bien sûr. C'est pourquoi, méditer sur les deux premières choses, c'est ce que j'ai toujours voulu faire : contempler la première conjugalité.

Les instruments de musique.

Cet espace se mesure indirectement, puisqu'il se mesure par l'instrument du son. Or il ne faudrait pas penser que nous faisons de la musique parce qu'il y a des instruments. En fait il y a des instruments parce qu'il y a de la musique. Vous comprenez ça ?

On connaît la phrase si souvent citée : « *On croit qu'on entend parce qu'on a des oreilles, mais en réalité, on a des oreilles parce qu'on entend* », car ce que veut dire entendre est ce qui est premier. C'est une phrase de Heidegger qui est fondamentale⁷, bien sûr.

De la même façon, c'est parce qu'on a le sens des espaces musicaux qu'on essaie de les produire à l'aide d'instruments. On en a trouvé de toutes sortes : les cordes, les percussions, les vents. C'est en bois ou en cuivre, et dans les cordes il y a les cordes pincées, les cordes frottées, les cordes frappées (piano) etc. Donc il s'agit de produire et d'ajuster l'instrument à ce qu'il produise ce qui est entendu d'avance.

Beethoven, sourd, entend parfaitement ce qu'il écrit, c'est évident.

La musique s'éprouve.

Donc c'est cette région-là que nous essayons de percevoir. Je disais que cet espace est indirectement mesurable, et même, d'une certaine façon, il est peut-être mathématique car chez les anciens la musique et la mathématique appartiennent à la même discipline. Mais ce qui est intéressant aussi pour cet espace, c'est qu'il est habitable indépendamment de l'estimation de cette mesure. Comme dit Beethoven, la musique s'éprouve, la musique se sent. Autrement dit, nous avons des proportions intelligibles qui s'éprouvent par le sens. Ça, c'est prodigieux.

Un poème de Rilke sur la musique.

Pour illustrer cela, il m'est revenu en mémoire un texte de Rilke auquel, du reste, j'ai déjà fait allusion une fois ou l'autre. C'est un texte très court que j'avais lu il y a à peu près 60 ans. Il était cité dans un texte philosophique que je lisais à l'époque et je l'avais appris par cœur. Et

⁶ Voir la session "Plus on est deux, plus on est un" dans le tag [PLUS 2 PLUS 1](#) du blog.

⁷ Au sujet de ce que Heidegger dit de l'écoute voir le message du blog : [HEIDEGGER et les verbes de la sensorialité. Extraits du "Principe de raison"](#).

c'est très étrange parce que je ne connaissais pas un mot d'allemand. Mais comme un poème, on ne l'apprend pas dans une traduction, sans connaître l'allemand, j'avais appris ce texte.

C'est un poème qui parle de la musique. J'ai recherché récemment d'où il venait et je l'ai trouvé dans le deuxième livre des Sonnets à Orphée, c'est la fin du dixième sonnet. « *Und die Musik, immer neu / aus den bebendsten Steinen / baut im unbrauchbaren Raum / ihr vergöttlichtes Haus.* »

Und die Musik, immer neu (Et la musique constamment renouvelée)
aus den bebendsten Steinen (à l'aide de pierres mouvantes)
baut (construit) *im unbrauchbaren Raum* (dans un espace inutilisable)
ihr vergöttlichtes Haus (sa divine maison).

La maison et l'espace sont évoqués à propos de la musique : la musique construit l'espace de la maison que Rilke appelle divin.

Vous savez, si j'ai entendu cela, si j'ai voulu l'apprendre, si je l'ai gardé en moi, si je l'ai recherché, si je le ressors aujourd'hui, c'est que j'avais affaire à cela, c'est-à-dire que cette notion d'espace musical est quelque chose qui répond à une direction de pensée qui m'intéresse.

II) L'espace de la peinture

Prenons maintenant l'espace de la peinture qui est peut-être un petit peu plus difficile que celui de la musique.

Rapport des tons et rapport des sons.

De même qu'il y a des sensibles communs dans la peinture, de même il y a un sensible propre qui est le pur rapport des tons. Le mot "ton" est très intéressant puisqu'il vaut aussi pour la musique. Il vient de *tonos*, donc une tension, un ton. L'échelle des tons.

*La mouvante échelle des sons
suffit pour qu'en marche douteuse
le corps d'incertaine danseuse
se confie au fil des chansons.*

Ceci a été écrit à peu près à l'époque où je lisais Rilke. Il y a cette échelle des sons et il y a une échelle des tons. Et ça, c'est "le propre". C'est très délicat parce qu'en fait les tons jouent, pas simplement pour leur qualité de ton, mais aussi pour leur surface. C'est Cézanne qui dit : « Beaucoup de rouge est plus rouge qu'un peu de rouge. » C'est une question, ça !

L'espace lumière.

Or ce qui m'intéresse ici, c'est cet espace qu'un ami peintre appelle "espace lumière". J'ai été amené quelquefois à écrire des préfaces pour lui sur ce sujet précisément⁸. Et c'est quelque chose qui peut rester très longtemps mystérieux, ce fait qu'un peintre sait ce qu'il dit : il ne se

⁸ Cet ami s'appelle Mathigot. Dans le tag [peinture](#) vous trouvez 5 messages : Mathigot et J-M Martin ; trois tableaux de Mathigot avec une préface de J-M Martin ; un texte de J-M Martin fait pour un petit livre de Mathigot sur sa peinture.

soucie pas de la justesse éventuellement de sa formule (espace lumière), mais il désigne quelque chose dont lui a, effectivement, l'expérience.

La peinture montre l'espace lumière, la sculpture montre le geste.

Par parenthèse, la vocation propre de la peinture en Occident, est de dire, c'est-à-dire de montrer – c'est la même chose, puisque dire c'est montrer – de montrer l'espace. Parce que la peinture n'est pas spatiale, puisqu'elle n'est qu'à deux dimensions, elle a pour fonction de montrer l'espace. De même la sculpture, parce qu'elle est immobile, a pour fonction de montrer le geste, de dire le geste. Ceci est très intéressant. On ne m'a jamais confirmé que ça avait quelque sens, mais je tiens à cette observation.

C'est Rilke, encore une fois, qui parle du geste des sculptures antiques⁹. Et par ailleurs, quand une sculpture n'honore pas cette fonction qui est de montrer le geste, elle gesticule. Et il suffit d'avoir vécu quelques années à Rome pour voir dans la sculpture baroque la gesticulation, de façon non proprement plastique.

Et là, je parle de la peinture occidentale dans son vœu tel qu'il se propose à partir du Quattrocento. Mais les icônes, par exemple, c'est autre chose, la première différence étant que les icônes nous regardent, et que la peinture occidentale, nous la regardons. Dans le champ de la peinture occidentale, le vœu de cette peinture est de dire l'espace, l'espace lumière.

Le rapport des couleurs en peinture.

Et j'ai dit que quelque chose était parfois manqué dans l'Occident par la gesticulation de la sculpture, mais dans la peinture, c'est le cas aussi. Très souvent, et déjà dans la première renaissance italienne, on découvre la perspective géométrique qui permet de représenter l'espace en trois dimensions sur une surface en deux dimensions. Mais cela ne suffit pas. L'espace se montre, entre autre, par le rapport des couleurs.

On pense en général qu'une toile doit comporter un rapport harmonieux de couleurs. Mais un rapport harmonieux de couleurs ne montre pas nécessairement l'espace. C'est très compliqué parce que la toile doit respecter les deux dimensions tout en disant autre chose que les deux dimensions, c'est-à-dire l'espace. Autrement dit, on peut aussi, faire une peinture purement décorative, avec un rapport très harmonieux de couleurs, mais qui ne se donne pas la tâche, qui est pour moi le vœu de la peinture occidentale, de montrer l'espace lumière.

L'espace et le temps.

Avec le temps qui nous emmène
il nous est donné de bleuir
le plan des collines lointaines
et nos plus douteux souvenirs.

⁹ « Même les pierres des cultures plus anciennes n'étaient pas tranquilles. Dans le geste contenu et hiératique des cultes les plus antiques, le trouble des surfaces vivantes était enfermé comme de l'eau dans les parois du vase. Il y avait des courants dans les dieux clos qui étaient assis, et dans ceux qui étaient debout, il y avait un geste qui, pareil à une fontaine, montait de la pierre, et retombait de nouveau dans la même pierre en l'agitant de vagues innombrables. Ce n'était pas le mouvement qui était contraire au sens de la sculpture (c'est-à-dire tout simplement à l'essence de la chose), ce n'était qu'un mouvement qui ne s'achève pas, qui n'est pas tenu en équilibre par d'autres mouvements, dont le geste franchit les frontières de la chose. » (*Auguste Rodin*, par Rainer Maria Rilke).

Voilà une petite strophe qui essaie de résumer quelque chose qui est commun à l'espace et au temps. Et il est vrai qu'on bleuit le plan lointain, et par ailleurs, ici, il y a une allusion au pardon, car le bleu est une couleur de pardon : bleuir, c'est-à-dire rendre agréables les plus douteux souvenirs avec le temps. Vous voyez la structure de cette petite phrase.

Voir une peinture n'est pas œuvre moindre...

Donc on peut se faire l'œil. En effet il ne faut pas croire qu'on voit, comme ça, nativement. Il faut s'être promené au Louvre, avec l'index d'un ami qui s'arrête devant la toile et qui ne dit rien mais [*il renifle*]. À tel point que, probablement, voir une peinture n'est pas une œuvre moindre que de la produire. Je crois cela.

Autres espaces (celui de la danse et de l'architecture...)

Avec la musique et la peinture j'ai pris deux exemples, à chaque fois à partir du sensible propre. L'échelle des sons, l'échelle des tons sont les sensibles propres de l'ouïe et de la vue.

C'est à vous de faire cela ailleurs si vous êtes plus familiers d'un espace ou d'un autre. Ce que je dis, ce n'est pas une doctrine arrêtée, c'est ma façon d'apercevoir ces choses.

Comme le dit Rilke : la musique *baut* (construit), *im unbrauchbaren Raum* (dans un espace inutilisable), donc dans un espace dans lequel on ne marche pas. L'espace de la musique et l'espace de la peinture ne sont pas des espaces pour le pied, pour le pas, mais ce sont des espaces.

Alors de même, nous pourrions réfléchir à propos de la danse ou à propos de l'architecture. Sur ces points, je me rappelle avoir lu deux dialogues magnifiques de Valéry que peut-être vous connaissez : *Eupalinos* à propos de l'architecture, et *L'âme et la danse*. Ils sont dans le même ouvrage de la NRF. Mais, cela, c'est si ça vous intéresse.

III) L'espace du poème

Il faudrait en outre, mais je m'y suis occupé toute ma vie, essayer de réfléchir à l'espace du poème. Tout à l'heure, j'ai cité un poème, mais un poème à propos de la peinture.

Est-ce que le poème a un espace propre lui aussi ? Une très étrange chose dont on dit qu'elle chante – elle ne chante pas au sens où elle serait soucieuse de l'échelle des tons, mais en un autre sens elle chante – c'est la question de l'unité d'un poème : qu'est-ce qui fait l'unité d'un poème ? On comprend très bien ce qui fait l'unité d'une démonstration, ou l'unité d'un récit. Dans la démonstration, c'est les conséquences ; dans un récit, c'est les séquences, ça se suit.

Le poème est aussi dans le temps, le poème tel que nous l'entendons aujourd'hui, parce que ce que je dis ne vaut pas tout à fait pour l'Odyssée d'Homère, par exemple, où le grand récit est à l'œuvre mais dans des directions autres. Qu'est-ce qui fait l'unité si ce n'est pas l'intelligibilité de la séquence ou l'intelligibilité de la conséquence ? Qu'est-ce qui ramasse ? Qu'est-ce qui tient ensemble ?

Il y a une mémoire qui est une mémoire proprement poétique et qui est une mémoire spacio-temporelle. Il ne faudrait pas croire que la mémoire soit une pure affaire de temps. La mémoire approche le lointain comme lointain, elle aussi, dans le temps. Je ne suis pas présent à ma représentation, je suis présent à la chose même que j'appelle, que j'invoque et que je rappelle. Ça aussi, c'est un point très important qui a été bien mis en évidence par la phénoménologie récente, qu'il s'agisse de Husserl ou encore plus, de Heidegger.

La mémoire dans le poème.

D'ailleurs, où commence la mémoire dans le poème ? Et cette question vaut pour la musique. Pour bien expliquer ça, je me référerai d'abord à un otorhino. Quand on contrôle l'acuité de votre oreille, vous avez un appareil qui produit un son qui va s'amenuisant, s'amenuisant, s'amenuisant. Il y a un moment, un court moment où l'on ne sait plus si on entend encore le son ou si on entend la mémoire du son.

Dans le poème, il est évident que, quand je prononce un mot après un autre, celui qui vient n'a de sens que si je garde une certaine résonance mémorielle du premier. Et ce qui est intéressant, c'est que les articulations essentielles ne sont pas nécessairement des articulations syntaxiques. Le poème parle déjà par syntagmes, c'est-à-dire par la simple proximité, or la proximité est un mot de l'espace. Vous avez des articulations fonctionnelles dans la syntaxe, mais dans le poème, le fait que des mots soient stratégiquement posés ici ou là, les uns par rapport aux autres, constitue des rappels et des unités foncières, donc rassemble la totalité du poème.

À la différence de la musique et de la peinture dans lesquelles j'étais spectateur, dans le poème il y va d'une question que je me suis posée concrètement. Mais je ne suis pas sûr de l'énoncer très bien ; quand on est trop proche de quelque chose, on présuppose entendre un certain nombre de données qui auraient besoin d'être dites.

Pistes de réflexion chez Heidegger.

Je signale en outre qu'on pourrait également questionner la phénoménologie. Je vous indique simplement que, par exemple, déjà dans *Sein und Zeit* (Être et temps), l'œuvre dite première, en tout cas essentielle, du premier Heidegger, le paragraphe 24 traite de la spatialité d'une façon très intéressante. Le second Heidegger, ensuite, surtout dans les commentaires de poèmes de Holderlin, traite également de questions de ce genre. Ceci pour vous donner envie de lire, mais ce n'est pas nécessaire.

Par parenthèse, l'espace *raum* de Rilke n'est pas du tout la spatialité heideggérienne. Par exemple Heidegger a fait le commentaire de poèmes de Rilke dans "Pourquoi des poètes en temps de détresse ?", qui est un très beau texte où il commente la poésie de Rilke. Dans ce texte il manifeste une distance entre la conception d'espace *raum* de Rilke et la sienne propre.

Tout cela était en vue d'une approche d'un tout autre espace qui est l'espace de christité. Vous vous rendez compte qu'aujourd'hui nous avons fait une suite, simplement, de réflexions, d'approches, d'approches méditantes. Dès la prochaine fois nous reviendrons sur des thèmes johanniques. Je peux vous annoncer le prochain qui sera le thème de la Chambre nuptiale¹⁰.

¹⁰ Voir le message du blog : [Le thème de la chambre nuptiale dans l'évangile de Philippe.](#)