

UNIVERSITE PAUL VERLAINE DE METZ

SCIENCES DES INTERACTIONS HUMAINES ET SOCIALES,
ESTHETIQUE, ARTS ET SOCIOLOGIE DE LA CULTURE,
SCIENCES HUMAINES ET ARTS,
ARTS PLASTIQUES

ETRE AVEC LA MORT

**LES POSSIBILITES D'UN LANGAGE ARTISTIQUE ET PHILOSOPHIQUE
SUR LA MORT,
SOUS L'EXEMPLE DE LA CREATION ARTISTIQUE DE
ZDZISLAW BEKSINSKI.**

Izabella LUBINIECKA

Mémoire du Master 1 soutenu en septembre 2006
Sous la direction du Professeur Jean-Marc Lachaud

I. Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier mon directeur de recherche, Professeur Jean-Marc Lachaud qui par son soutien a contribué à mener à bien cette recherche.

J'adresse également mes sincères remerciements à Monsieur Piotr Dmochowski pour l'entretien accordé, ainsi que toutes les informations données sur son ami, le peintre Zdzislaw Beksinski.

Il m'est impossible de suffisamment remercier Arnaud Mathieu, pour son soutien tout au long de travail, pour sa patience et pour toute l'aide apporté dans la réalisation de ce mémoire.

J'ai également une pensée particulière à ma maman qui m'encourage et me soutient dans les réalisations et réflexions artistiques.

II. Introduction

*Car nous ne sommes que l'écorce, que la feuille,
Mais le fruit qui est au centre de tout,
C'est la grande mort que chacun port en lui*
Rilke ¹

Il est aisé d'imaginer comment la vie immortelle est. Ce jeu est uniquement possible dans notre imagination... Le fait est que nous, les hommes, sommes mortels, nous avons notre fin. La recherche de l'immortel reflète la peur que l'homme a devant la mort. Mais, la mort est d'abord un fait existentiel. Dans cette dimension existentielle, il est possible d'appréhender la mort, la finitude, comme la source de notre essence, c'est-à-dire, la façon dont nous existons, le fait que nous prenons conscience de nous-mêmes et d'où naît l'altérité : le monde et l'autre qui est mortel comme nous.

Les angoisses devant la mort, de l'homme contemporain, se montrent le plus clairement par l'oubli de ce fait, qui pourtant, existe dans la dimension de notre existence et notre destin. Une telle pensée fait partie des réflexions de Christine Buci-Glucksmann, qui constate : « Si bien que la compression du temps est le corrélat d'un temps ultrarapide et flexible et d'une conscience éphémère et fragile de la relation au monde, dans une société apparemment sans deuil (la mort abstraite à l'hôpital) [...] où l'on célèbre partout le présent et les apparences pour faire disparaître les réalités ² ». La mort semble être imperceptible, transparente et dénuée d'importance existentielle. « Cacher les agonies à l'hôpital, les cendres au columbarium ³ », rappelle Régis Debray. L'homme contemporain, qui vit de plus en plus vite, semble éclater les frontières et les horizons du temps. Il privilégie l'ici et le maintenant. Comme constate Nicole Aubert, nous vivons dans une « culture de l'urgence », dans une « société malade du temps ⁴ ». Et c'est précisément cette culture, qui augmente la peur du sommeil éternel. Une telle fascination pour l'éternelle jeunesse, réveille un « fantôme de

¹ Rainer Maria Rilke, *Le livre de la pauvreté et de la mort*, cité par Françoise Dastur, *La mort*, Hatier, Paris, 1994, p. 76.

² Christine Buci-Glucksmann, *L'Esthétique de l'éphémère*, Galilée, Paris, 2003, p. 60.

³ Régis Debray, *Vie et mort de l'image: une histoire sur regard en Occident*, Gallimard, Paris, 1992, p. 46.

⁴ Christine Buci-Glucksmann, *op. cit.*, p. 60.

l'immortalité » qui « se profile à l'horizon du XXI siècle ¹ ». Or paradoxalement, cela justifie la nécessité de rappeler la problématique de la mort, d'essayer la nommer et si possible, de l'éclairer.

L'homme contemporain « se trouve de plus en plus soumis à une dislocation schizophrénique entre son réel existentiel et son virtuel écranique ² », pour reprendre une expression de Buci-Glucksmann. Malgré que notre époque se caractérise par une vraie « folie de voir », il y a toujours des sphères sombres qui sont bien protégées devant notre regard. Nous nous protégeons devant un « catharsis optique ³ ». Pour reprendre un intéressant diagnostic de Debray à propos de cette peur de voir : « Fin de l'incarnation, réduction de la mort à un accident, étoilement de l'allégresse à voir, tel serait pour demain l'enchaînement des dangers. Le morne moutonnement du visuel, c'est peut-être ce qui reste au regard trop protégé, quand le squelette et le putride, le fétide et l'ombreux disparaissent du salubre horizon quotidien ⁴ ».

L'interprétation existentielle du phénomène de la mort accentue la vivacité (en disant paradoxalement) du problème de la mort, puisque la vie passe et se montre en rapport avec la mort. La mort, cette abolition de l'exister, décide essentiellement de la vie « dont la mort est le moteur immobile ⁵ ». La problématique de ce qui échappe radicalement à toute présence est toujours actuelle, indépendamment des époques. C'est la raison pour laquelle je voudrais me pencher sur ce sujet, en mettant l'accent sur les possibilités d'un discours phénoménologique et artistique, afin de montrer que la mort n'est pas un événement ou une image qui nous arrive, mais au contraire, qu'elle est une manière d'être.

La pensée de Heidegger constituera le point central de la partie consacrée à l'interprétation existentielle du phénomène de la mort. Son analytique de la finitude de l'être humain peut constituer la prise existentielle du phénomène de la mort, qui est nécessaire à chaque autre compréhension de ce phénomène. Selon Heidegger la finitude, cette non-éternité, cette absence absolue est la source et le sens de ce que nous sommes. « Le *Dasein* meurt factivement aussi longtemps qu'il existe ⁶ », pour parler comme Heidegger. Voici j'existe, je suis. Je suis, c'est-à-dire, je comprends mon existence, moi-même en rapport avec le monde, je me rapporte à moi-même. Cependant, si j'étais illimité, et donc si je n'étais pas fini et mortel, je n'aurais pas pu me saisir moi-même. Je suis de cette façon que je saisis le fait que je

¹ Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir : une esthétique du virtuel*, Galilée, Paris, 2002, p. 231.

² *Ibidem*, p. 231.

³ Régis Debray, *Vie et mort de l'image*, op. cit., p. 39.

⁴ *Ibidem*, p. 47.

⁵ *Ibidem*, p. 52.

⁶ Martin Heidegger, *Etre et temps*, Authentica, Paris, 1985, p. 185.

suis, parce que je suis fini. Je suis fini et je comprends ce qui m'entoure. Par ce regard vers ma finitude, vers cet être-pour-la-mort, par la compréhension de ma possibilité fondamentale : la possibilité de ne plus exister, je reviens à moi-même, voici je me représente à moi-même, je me distingue de Tout... Et voilà, nous sommes de la mort. Toute notre humanité, c'est-à-dire, le monde de sens (la rencontre de soi-même, puis le langage communicatif, la culture et toute la vie humaine) vient de ce fait que nous sommes mortels.

L'idée de Heidegger, de l'aspect créatif de la mortalité, c'est-à-dire, sa construction de nous, peut être un moment central de toutes les interprétations existentielles de phénomène de la mort, et pour cela, elle conserve toujours son importance.

Depuis toujours, la mort, entourée de son mystère, est l'objet de questionnements, ce qui justifie l'importance fondamentale de ce problème pour l'existence humaine. Une vaste dimension philosophique du phénomène de la mort et l'intérêt particulier pour la création artistique de Zdzislaw Beksinski étaient une impulsion de me pencher sur cette thématique. Un intérêt universel, qui entoure la liaison entre la vie et la mort, suscite une réflexion pertinente. Je crois que chacun est conscient de ce fait, que si la vie n'existait pas, la mort n'aurait pas pu être possible, de même, si la mort n'existait pas, la vie n'aurait pas pu être possible. C'est elle qui donne un sens à la vie, de même, la mort, grâce à la vie, prétend avoir le sens de la fin, du déclin, de quelque chose qui a ses limites.

Dans la vie quotidienne, la valorisation positive de la vie résulte d'un rapport négatif avec sa fin. De ce fait, je voudrais prendre comme point focal de ma réflexion, les possibilités (dévoilées dans les analyses existentielles) résultantes du fait que nous sommes finis, c'est-à-dire, temporels, non éternels, limité, mortels...

Dans ce travail, je tiens à montrer notre finitude comme une valeur, comme un don. Et en parallèle, cette compréhension de la mort est aussi une sorte de thérapie de l'angoisse de la mort, de ce qui est inévitable... La mort, le caractère fini de notre propre existence, nous offre la vie, celle où nous nous retrouvons actuellement, la vie douée de sens et de valeur. Ce n'est pas qu'une vie biologico – mondaine. C'est plus qu'une vie, d'une tonalité de grain de sable ou une planète, c'est plus qu'une existence d'oiseau ou de loup. C'est la vie remplie de sens et de valeurs... Ce comment nous sommes, c'est-à-dire, conscients, moraux, avec nos rêves de l'éternité, nous le devons à notre finitude.

Ce travail sera aussi le premier réunissant les approches philosophiques sur la mort et la création artistique de Zdzislaw Beksinski. « Tant qu'il y a de la mort, il y a de l'espoir –

esthétique¹ ». C'est exactement la peinture de ce célèbre peintre polonais, qui représente un *memento mori* des corps. Cette peinture marquée par le statut de l'ombre et par la logique des sensations propres à Francis Bacon, « redonne une "dignité otologique au figural", en autorisant toutes les permutations de places, toutes les expériences des surfaces² ».

Dans une première partie, la tâche sera de comparer et d'analyser les interprétations existentielles du phénomène de la mort entre Emmanuel Lévinas et Martin Heidegger, en se penchant sur la question de la possibilité de description de ce qui est indescriptible (se questionner sur les possibilités d'un langage sur la mort). Dans une deuxième partie, il sera question des possibilités et conditions de la représentation de la mort. Ici, nous verrons comment l'art de Zdzislaw Beksinski représente la mort, pour analyser, dans cette optique, les modalités de la représentation de ce qui est à la base irreprésentable. Nous commencerons notre « aventure à l'état pur »³ par un parcours de son travail artistique. A travers l'analyse détaillée de sa peinture, de ses motifs principaux et de leur signification, nous arriverons à la notion de double. Nous finirons cette partie par la question du regard, où nous examinerons les possibilités de voir ce qui est par la définition invisible. Dans une troisième partie, je prendrai comme point central de ma réflexion, l'analyse des figures de l'impossible. En poursuivant les traces du pinceau de Beksinski, nous découvrirons la beauté cachée et la cruauté de cette peinture. Nous ressentirons le plaisir et l'effroi devant ces toiles, pour avoir finalement l'audace de s'ouvrir sur l'obscène picturale, de voir le nu et l'érotique nécrophile. La conclusion se fera en trois étapes. L'analyse de la vie intime de la mort nous ouvrira la porte vers la notion du silence pour finalement examiner la conception heideggérienne des possibilités et impossibilités que nous livre notre langage.

Il faut remarquer que cette étude est ouverte, et surtout aux hypothèses. Les titres de chaque chapitre pourraient être ceux d'autant de nouveaux livres. Ce sont des sujets ouverts, qui demandent à encore être approfondis. Le langage qui exprime la mort et la mort qui conditionne langage font la base de notre monde, de notre vie. Une « image malgré tout » et malgré le caractère « indicible » de la mort exige son articulation. Pour le dire avec Georges Didi-Huberman : « or, il faut faire avec l'image, en toute rigueur théorique, ce que nous faisons déjà, [...] avec le langage. Parce qu'en [...] chaque acte de mémoire les deux – langage et image – sont absolument solidaires, ne cessant pas d'échanger leurs lacunes

¹ Régis Debray, *Vie et mort de l'image*, op. cit., p. 51.

² Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir : une esthétique du virtuel*, op. cit., p. 247.

³ Maurice-Jean Lefebvre, *L'image fascinante et le surréel*, Plon, Paris, 1965, p. 14.

réciproques : une image vient souvent là où semble faillir le mot, un mot vient souvent là où semble faillir l'imagination¹ ».

III. Emmanuel Lévinas

1. Le drame de l'existence envers l'énigme de la mort.

Les réflexions sur la problématique de la mort ne peuvent pas manquer à la philosophie d'Emmanuel Lévinas. La conception ontologique de l'auteur de *Le Temps et l'Autre*, mène vers une très intéressante vision d'étrange présence de la mort.

La vie quotidienne nous a habitué à penser que tout ce que nous pouvons acquérir dépend de notre propre activité. Du point de vue du sujet, nous pouvons maîtriser le monde qui nous arrive actuellement, c'est-à-dire, la réalité dont l'avenir fait partie des nos projets. Devant cette opinion, la conviction que l'avenir projeté n'est pas le vrai, mais qu'il appartient toujours au présent, peut paraître étrange. Par contre, l'avenir authentique est un mystère où la mort est aux aguets. Voici la conception de Lévinas, dont la philosophie lie la question de la mort avec la problématique du temps, afin de la montrer comme une « coalescence du présent et du passé² ». Cependant, il n'est pas possible de saisir directement le phénomène qui nous intéresse, sans la compréhension préalable d'énigme du temps, dont le dénouement consiste essentiellement à une vue sur la fin de notre existence. Pour sentir le sens intime de la constatation exprimant le fait, que dans la souffrance physique, la mort s'annonce, il faut aborder, auparavant, le phénomène de la relation ontologique de la corporalité. Cette relation introduit l'idée de l'existence sans l'existant. Désormais, l'analyse de Lévinas se fonde sur la conception de l'« *il y a* » anonyme avec qui l'existant conclut un contrat, c'est-à-dire, une *hypostase*. Il me paraît nécessaire de commencer par l'entendement philosophique de cet « *il y a* », ce qui permettra d'introduire, par la suite, le schéma ontologique de la relation entre l'existence et le « je » existant et ensuite, le caractériser par la notion de solitude et de responsabilité.

La vie quotidienne nous a accoutumée à partager un certain sentiment d'intimité avec ce que nous côtoyons habituellement, et en même temps à une peur devant le néant, devant l'inéluctable échéance de la vie. La philosophie de Lévinas met en avant l'horreur métaphysique de l'existence même, son absurdité et l'impossibilité de se retirer de la sphère

¹ Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Les Editions de Minuit, Paris, 2003, p. 39.

² Christine Buci-Glucksmann, *L'Esthétique de l'éphémère*, *op. cit.*, p.51.

de lumière, dans laquelle nous sommes « jetés ». Puisque l'existence est une veille perpétuelle, il est impossible de fuir dans un abri sûr d'une non-existence. Pour Lévinas, la peur existentielle est une peur devant l'impossibilité du néant de la mort, l'impossibilité de finir l'existence. A vrai dire, cette peur est causée par le fait que nous sommes cernés par la vie. La mort est une altérité ontologique en face de laquelle, les capacités cognitives de sujet perdent leur force et le sujet même souffre de la passivité devant un phénomène si éloigné de la lumière de la connaissance. Le mystère de la mort se joue dans une sphère de l'ombre, dans un champ de l'avenir, qui est, pour le règne du sujet, une frontière indépassable.

2. Le temps comme un événement ontologique.

« Un homme rêve d'un autre, se l'incorpore, pour découvrir qu'il est lui-même l'image du rêve d'un autre ¹ ».

Chez Lévinas, la catégorie ontologique de la solitude est comprise d'un façon spécifique : non pas comme l'opposition d'une collectivité, mais comme une catégorie de l'être, qui se révèle dans le mystère de la mort. Seulement, au même instant, où nous nous retrouvons en face de la mort, nous expérimentons une certaine dualité. C'est une dualité de la solitude et de la mort qui est une relation du sujet avec l'Autre et avec le temps. Comme le souligne Lévinas, temps s'écoule uniquement au moment où la solitude de sujet est interrompue par l'apparition de l'Autre.

La relation avec son propre devoir-mourir se révèle comme ontologiquement originaire. Le secret de la mort, qui échappe perpétuellement à la connaissance, est esquissé par notre existence, comme quelque chose qui dépasse en même temps nos frontières existentielles. C'est une altérité qui décide de la fissure, c'est-à-dire, de la dualité ontologique entre la mort et la solitude humaine. C'est dans cet événement originaire de la dualité qu'il faut chercher le temps, le voir à travers de ses transparences, et avant tout de nous concevoir comme un être avec le temps. Lévinas tente de montrer que le temps n'est pas le fait d'un sujet isolé et solitaire, mais qu'il est une relation avec l'autre. « Briser l'enchaînement de la matière, c'est briser le définitif de l'hypostase. C'est être dans le temps. La solitude est une absence de temps ² ».

¹ Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir : une esthétique du virtuel*, op. cit., p. 224.

² Emmanuel Lévinas, *Le temps et l'autre*, coll. Quadrige, PUF, Paris, 2001, p. 38.

« La conscience du temps fugace et éphémère coïncide avec celle d'une subjectivité mortelle ¹ », comme l'écrit Buci-Glucksmann. Nous comprenons alors que, seulement en rapport avec la relation originaire de la dualité de l'être solitaire avec la mort, nous pouvons parler du temps. Ce temps apparaît au moment où l'état d'isolement se finit dans la déchirure ontologique de la solitude éveillée par l'altérité de la mort. Néanmoins, nous ne sommes pas en mesure d'anéantir cette altérité, car elle est une caractéristique inexorable et elle décide de la singularité de la relation avec l'Autre, qui, en effet, est un temps.

3. L'existence comme un cauchemar de veille.

Il n'est pas possible de briser l'existence. Nous pouvons nous imaginer qu'il n'y a plus une telle existence, mais l'être en général, l'être anonyme, ne peut jamais être anéanti.

L'existence représente, pour Lévinas, l'être même, qui ne peut pas se révéler comme une substance (car il risquerait de devenir une chose) et qui existe de façon temporel. Cependant, l'anonymat concerne l'existence sans l'existant, qui peut être caractérisée par la catégorie de l'éternité. D'après Lévinas, au sein de cette existence impersonnelle, le présent se dissout dans le passé, et rien de nouveau ne peut apparaître. C'est un état qui est poché de l'insomnie. « Par une vigilance, sans recours possible au sommeil, nous allons précisément caractériser *il y a* et la façon qu'a l'exister de s'affirmer dans son propre anéantissement. Vigilance, sans refuge d'inconscience, sans possibilité de se retirer dans le sommeil comme dans un domaine privé ² ».

L'impossibilité de rapporter *il y a* impersonnel aux existences réelles, résulte par le fait que cet *il y a* anonyme n'a ni de commencement ni de fin. C'est une sorte de présence éternelle, sans la possibilité d'échapper. Une telle description d'*il y a*, nous montre l'impossibilité du néant : « L'angoisse, d'après Heidegger, est l'expérience du néant. N'est elle pas, au contraire, - si par mort on entend néant, - le fait qu'il est impossible de mourir ³ » ?

L'éternité de l'existence porte en elle l'impossibilité de la fin, et par la même, l'inéluctabilité de l'existence. Ici, le néant se montre comme la cause de peur devant l'existence, devant la condamnation à l'exister, et enfin, devant l'absurdité de notre situation dans le monde qui nous ne laisse pas fuir. Paradoxalement, la mort n'est pas la fin de

¹ Christine Buci-Glucksmann, *L'Esthétique de l'éphémère*, op. cit., p. 34.

² Emmanuel Lévinas, *Le temps et l'autre*, op. cit., p. 27.

³ *Ibidem.*, p. 29.

l'existence. Justement, cette dernière se confirme dans la médiation de la mort. En ce sens, nous pouvons parler d'un art de voir la mort en soi. Donc, les suicides sont insensés, car les victimes cherchent le refuge dans le néant de la mort, pendant que celle-là est une atmosphère qui nous pénètre tout au long de notre vie. La fuite devant la mort se montre impossible. L'être est un malheur : « La notion de l'être irrémédiable et sans issue, constitue l'absurdité foncière de l'être. L'être est le mal, non pas parce que fini, mais parce que sans limites ¹ ». Comme nous l'avons vu, l'existence devient un cauchemar dont il n'y a pas de sortie, un cauchemar de veille, sans la possibilité de se réfugier dans le sommeil.

4. L'impossibilité du néant. Le mystère de la mort.

La corporalité de la relation ontologique implique la tragédie de la solitude qui se manifeste par la douleur et la souffrance. Lévinas souligne l'importance de la douleur physique pour ses analyses, car au contraire de la douleur morale, nous ne pouvons pas nous en distancer. « Alors que dans la douleur morale on peut conserver une attitude de dignité et de componction et par conséquent déjà se libérer, la souffrance physique, à tous ses degrés, est une impossibilité de se détacher de l'instant de l'existence ² ». La corporalité de notre existence suscite des besoins, dont la satisfaction nécessite du travail. Dans l'impossibilité d'éviter ce travail pénible, naît la douleur et la souffrance. Et il n'y a aucun refuge à cette douleur. Nous sommes soumis à une exposition directe à l'être. Toute l'intensité de la souffrance se concentre dans l'impossibilité insolite de s'en distancer. « Il y a dans la souffrance une absence de tout refuge. Elle est le fait d'être directement exposé à l'être. Elle est faite de l'impossibilité de fuir et de reculer. Toute l'acuité de la souffrance est dans cette impossibilité de recul ³ ». Nous sommes assiégés par la vie et l'être. En ce sens, la souffrance est une impossibilité du néant.

Le fait d'être venu au monde rend impossible la sortie de cette existence. Il en va de même que, nous ne pouvons pas rompre cette hypostase par laquelle nous sommes exposés à l'être. Lévinas constate : « La matière est le malheur de l'hypostase. Solitude et matérialité vont ensemble ⁴ ». L'essence de la souffrance physique se situe dans l'optique de

¹ *Ibidem*, p. 29.

² *Ibidem*, p. 55.

³ *Ibidem*, p. 55.

⁴ *Ibidem*, p. 39.

l'impossibilité de la fuite et du retour, ainsi que quelconque refuge devant l'être. Nous souffrons parce qu'il n'y a pas de néant, et la douleur même contient quelque chose d'inconnue, qui se cache dans les ténèbres et qui annonce le mystère de la mort.

« Mais il y a dans la souffrance, en même temps que l'appel à un néant impossible, la proximité de la mort ¹ ». Nous comprenons comment la souffrance est aussi caractérisée par le voisinage de la mort. La douleur cache en elle un secret, quelque chose que nous ne pouvons pas connaître, quelque chose qui n'est pas possible d'être traduit en termes de la lumière. Le mystère de la mort signifie que le sujet entre dans une relation avec quelque chose qui est différent de lui-même et qui entraîne une expérience de la passivité. « Cette façon pour la mort de s'annoncer dans la souffrance, en dehors de toute lumière, est une expérience de la passivité du sujet qui jusqu'alors a été actif, qui demeurerait actif même quand il était débordé par sa propre nature ² ». Donc, la mort ne peut pas être éclaircie par le sujet qui perd finalement sa position d'un sujet connaissant. La mort reste en dehors de l'expérience. Elle constitue une sphère inconnaissable, en face de laquelle, notre impuissance se révèle

Il ne faudrait cependant pas confondre la compréhension de la mort de Lévinas et celle de Heidegger, qui conçoit cette invisibilité absolue comme quelque chose qui rend possible toute l'activité du Dasein. « La mort est, chez Heidegger, événement de liberté, alors que, dans la souffrance, le sujet nous semble arriver à la limite du possible. Il se trouve enchaîné, débordé et en quelque manière passif ³ » constate Lévinas.

5. L'avenir de la mort comme une fin de l'héroïsme du sujet.

Lévinas développe une conception de la mort comme un avenir insaisissable qui se distingue clairement du présent. D'après lui, le présent est à nous, nous pouvons lui donner la forme de notre héroïsme. Dans la collision avec la mort, le sujet atteint les limites de son pouvoir. Il en résulte que par la mort le sujet devient insaisissable. « La mort n'est jamais maintenant. Quand la mort est là, je ne suis plus là, non point parce que je suis néant, mais parce que je ne suis pas à même de saisir ⁴ ».

¹ *Ibidem*, p. 56.

² *Ibidem*, p. 57.

³ *Ibidem*, p. 57.

⁴ *Ibidem*, p. 59.

La souffrance prenant la forme du sanglot, est un symbole de la mort, de son obscurité abyssale. En ce sens, la mort conçue comme une fuite devant la responsabilité de l'existence, incarne le phénomène de l'entrave corporel, qui assiège l'existence par la relation avec l'*il y a* impersonnel et anonyme. La liberté d'un *je*, qui règne sur son existence, est principalement déterminée par la responsabilité devant sa matérialité. La liberté ne sera jamais accomplie. Cette impossibilité se dévoile dans la mort et éclate par un retour à l'état où il n'y a pas de responsabilité, puisque le fardeau de la responsabilité s'éteint avec l'absence de l'existant. Cette vérité se révèle dans le sanglot de la souffrance. Mais la mort réside en dehors du présent, elle ne souffre pas du règne du sujet qui, de son côté, ne peut se libérer de l'esclavage de l'existence, même par l'intermédiaire de la mort.

Nous souffrons de l'obligation de la corporalité de notre existence. Cette souffrance exprime le désir de la libération de la nécessité de matérialité dans laquelle l'existence nous entraîne. Notre mort ne résoudra rien, n'anéantira pas l'existence, parce qu'elle est un « éternel avenir » qui « déserte tout présent ¹ ». En invoquant notre mort, quand même, nous ne réussirons pas à atteindre notre avenir, il nous dépassera toujours. Nous confirmerons seulement notre faiblesse devant le mystère insondable de l'avenir, où la mort est aux aguets.

6. La mort comme la fin des possibilités.

L'inexorabilité de la mort devient une limite des possibilités humaines. Elle est un fait envers lequel le sujet ne peut avoir aucun projet. La mort brise le sujet et écrase la solitude de l'existence en annonçant une altérité inconnue, une existence différente et inconnaissable. Donc, ma solitude n'est pas confirmée par la mort, mais au contraire, contestée.

C'est précisément dans le mystère de la mort que Lévinas voit une altérité absolue, conçue comme une dissemblance de l'existence. Il faut donc s'interroger sur cette existence, que représente elle ? Comment l'application d'une langue venant du monde réel, à une description de l'altérité absolue, peut être justifiée en admettant que cette altérité relève d'une sphère sombre et impénétrable par la lumière de notre connaissance ? « L'inconnu de la mort signifie que la relation même avec la mort ne peut se faire dans la lumière ; que le sujet est en relation avec ce qui ne vient pas de lui. Nous pourrions dire qu'il est en relation avec le

¹ *Ibidem*, p. 59.

mystère¹ ». Le fait que, nous en parlons, et en plus, dans le contexte de notre vie, n'est pas une raison suffisante pour mettre en question le caractère absolue de cette altérité ? Si nous considérons le langage comme un symptôme des nos capacités cognitives, est-il possible de constater, que seul la description d'une chose par les mots, peut la transmettre dans le monde de la lumière de la connaissance ? Donc, est-ce que la mort, dont nous caractérisons ici, peut être une altérité inconnaissable pour le sujet ? Nous retrouvons, en effet, le problème philosophique de l'inconnaissable, de l'altérité absolue, de quelque chose dont l'existence nous confirmons malgré tout.

¹ *Ibidem*, p. 57.

IV. Martin Heidegger

1. Le mystère de la mort comme une rencontre avec soi-même.

La mort. Qu'est-ce que c'est ? La dimension biologique et sociale de la mort nous assure que les hommes sont mortels, que notre corps a le pouvoir, la vitalité et le temps finis, et que la vie a son commencement et sa fin. Autour de nous, tout le monde meurt, personne n'arrive pas à persister dans l'éternité. Les hommes sont mortels. Tout le monde est mortel. De cette expérience biologico-sociale de la mort, je déduis : je suis mortel ! Je n'expérimente pas encore ma propre mort, mais je suis conscient qu'elle parviendra un jour et ma vie atteindra sa fin.

Toute fois, je n'éprouve pas mon absence réelle, ma mort biologique. « Des inconnus meurent chaque jour, à chaque heure ¹ », dit Heidegger. Il pourrait arriver, que malgré que tout le monde meurt, moi, j'existerai éternellement, parce que je suis. Dans ce cas, le sens de la mort n'aurait pas pu exister pour moi, je n'aurais pas pu le comprendre, la mort n'aurait pas existée.

Cependant, je comprends la mort. Malgré que, dans cette dimension biologico-sociale-mondaine, la mort ne m'a pas encore touché, je la comprends. En effet, la mort doit être nécessairement en moi.

A vrai dire, cette optique biologico-sociale-mondaine de la mort n'est pas une optique originaire. Le sens social de la mort est précédé par le sens existentiel. En effet, la vie se montre comme un art de voir la mort en soi. Puisque je comprends ma mort, je comprends aussi celle des autres.

Voici j'existe. Je suis, c'est-à-dire, je comprends mon existence, et par le rapport à moi-même, j'entraîne un « rapport-à-la-mort ». Et, si je étais illimité, je n'aurais pas pu me saisir moi-même. En ce sens, nous dérivons la relation à soi, de l'événement de la mort.

Je suis fini et je comprends cela. Par ce regard vers ma finitude, par cet être pour la mort (*Sein zum Tode*), par cette compréhension de mon impossibilité la plus fondamentale : la possibilité de ne plus exister, je reviens à moi-même, voici, je me représente à moi-même. Le fait que l'homme soit conscient de lui-même, est une origine du temps humain, du temps de l'existence, et du temps existentiel. C'est grâce à cette sensation existentielle de sa propre finitude, que l'homme est capable de se comprendre soi-même. C'est aussi cette étrange

¹ Martin Heidegger, *Etre et temps*, op. cit., p. 186.

savoir de sa fin, cette relation fondamentale à sa mort, qui détermine le sens du monde. Désormais, le sens de la dimension anthropologique de la mort est défini par son sens existentiel.

Voici l'essai d'Heidegger. C'est une analyse existentielle du phénomène de la mort qui mène vers la constatation suivante : nous sommes de la mort. Sa conception de la mort est l'une des plus intéressantes représentations du phénomène de la mort.

2. La redéfinition du statut de la mort.

L'idée d'Heidegger est de peindre une image de la mort où elle se présente comme « un fondement de la certitude que Dasein a de lui-même ¹ ». Son but est de nous faire voir la mort, en nous-mêmes. Selon sa perspective, la mort ne nous arrive pas, elle est constamment en nous, elle constitue le rapport à notre propre être. Comme le souligne Heidegger, la mort fait partie de notre vie, elle est intimement propre à notre existence et avant tout, elle est indissolublement liée à notre vie. C'est à partir de cette constatation que nous pouvons nous voir inexorablement exposés sur notre mortalité. En effet, notre temps humain repose sur le fond de la lumière noire de la mort. Il en résulte que le rapport intrinsèque avec elle, garanti qu'elle ne sera jamais un événement du monde externe. La mort ne peut être comprise comme quelque chose qui relève de la facticité externe, comme quelque chose qui nous arrive.

L'argumentation heideggérienne montre que la mort n'est jamais une interruption, une coupure radicale qui nous survient soudainement, mais une manière d'être. Cette imminence toujours possible, qu'est la mort, constitue un fondement de notre propre « être-au-monde ». Le rapport permanent avec la mort nous rappelle que « nous sommes pour la fin ». « Aussitôt qu'un homme vient à la vie, il est déjà assez vieux pour mourir ² » constate Heidegger. La naissance est une ouverture à la mort et seul « le fait de naître nous investit par lui-même du pouvoir de mourir ³ ». Et c'est exactement à partir de la mort, que Dasein est capable « d'assumer le passé absolu de sa naissance ⁴ ». Car la vie humaine ne peut se déployer que

¹ Françoise Dastur, *La mort, op. cit.*, p. 46.

² *Ibidem*, p. 51.

³ *Ibidem*, p. 63.

⁴ *Ibidem*, p. 67.

dans la mesure où la finitude de l'existence peut être assumée. Donc, la « compréhension de la naissance » est autant importante, qu'elle est une « capacité finie d'avoir un monde ¹ ».

Dans *l'Être et Temps*, Heidegger compare la mort avec un fruit qui parvient à sa maturité. Pour lui, la mort constitue l'essence du Dasein, de même façon que la maturation est essentielle pour le fruit. Autrement dit, le Dasein est toujours déjà sa fin, il est dès son origine ouvert à elle, ce qui exclut la possibilité qu'elle lui arrive de l'extérieur.

3. Les possibilités du discours phénoménologique sur la mort.

« Le se-savoir et le se-sentir mortel constituent le fondement de l'expérience que l'être humain a de lui-même ² ». Avec ces mots nous allons entreprendre l'analyse qui nous montrera les possibilités du discours conceptuel autour de cette « nulle expérience et nulle pensée possible ³ ».

Nos recherches se concentreront autour du discours phénoménologique sur la mortalité. Parce que, comme nous explique Françoise Dastur, il est possible de représenter « un discours non pas sur la mort, mais sur le rapport qu'entretient l'être pensant à sa propre mortalité ⁴ ». Malgré que la mort ne m'apparaît jamais, le caractère phénoménologique de ce discours est justifié par le fait, qu'il décrit « la manière dont l'être humain se rapporte à sa propre mort ⁵ ». En effet, il ne s'agit plus de l'apparence de la mort « en personne », de voir son « visage », mais du mode de représenter à soi-même le caractère fini de sa propre existence.

Dans la mesure où nous admettons que la mort est ce qui n'est pas encore advenu, ce qui repose toujours dans l'état « a-venir », ou encore, ce qui est le non-être absolu, il se pose la question des possibilités d'enfermer ce non-phénomène, par excellence, dans le discours phénoménologique. Cette phénoménologie de la mortalité suggère un mode particulier sur lequel repose la mort, un mode paradoxal d'apparaître. L'originalité de ce mode consiste dans le fait, qu'il n'est affecté d'aucune phénoménalisation. Nous pouvons dire métaphoriquement, que ce mode flotte dans sa propre fragilité ontologique.

Cette phénoménologie peut aussi être conçue comme la saisie de l'invisible, ou de la fugacité et la fulgurance du présent. Le contexte phénoménologique peut être conçu dans la

¹ *Ibidem*, p. 75.

² *Ibidem*, p. 37.

³ *Ibidem*, p. 37.

⁴ *Ibidem*, p. 37.

⁵ *Ibidem*, p. 38.

logique de la perception interne de l'invisible, « la perception n'est jamais perception du seul visible, mais aussi en même temps de l'invisible ¹ ». C'est le voir interne qui essaye perpétuellement de capter l'invisible. C'est aussi une recherche de l'éphémère qui repose sur les lois de la « métaphysique de la transparence qui piège les êtres et les enferme dans un monde aussi pur que mortifère ² ».

En effet, le discours phénoménologique sur la mort est possible grâce à l'expérience de l'imminence de la mort. C'est exactement la présence intime de la finitude qui permet d'envisager ce discours. « C'est parce qu'il a rapport à ce rien qu'est la mort que l'être humain pense, et aussi qu'il parle et qu'il rit ³ ». Il en résulte que, c'est grâce au rapport qui maintient l'être humain avec sa propre mortalité, que ce discours se révèle comme possible.

4. La compréhension pré-conceptuelle.

Heidegger soulève la question du sens de l'être, c'est-à-dire, il vise à éclaircir le sens conceptuel de l'être. Le but, que poursuit Heidegger, est d'expliquer par la voie conceptuelle quelque chose qui est évident sans concept. En d'autres termes, ce qui est déjà compris ontiquement, exige d'être toujours élucidé ontologiquement.

La compréhension pré-conceptuelle du sens de l'être est universelle et tout le monde l'a nécessairement. Cela prouve le fait qu'il n'est pas possible que l'homme soit ce qu'il est, c'est-à-dire, l'être-au-monde (*In-der-Welt-sein*), sans ce pré-conceptuel, ou bien, sans l'entendement conceptuel de l'être. En effet, c'est une relation existentielle, fondamentale et originaire avec le monde. Voici, comment existe l'homme conscient dans cette facticité actuelle, comment il est cet être-là (*Da-sein*), cette conscience même.

Il faut souligner, que la conscience n'est pas soulevée par nous. Nous sommes justement condamnés à être conscients. Comme le dit Heidegger, l'homme est jeté dans son existence. D'après lui, cette compréhension sans concept est universelle, parce que nous sommes justement cette conscience, l'être-au-monde, l'existence, et même le souci. Voici notre nature : témoigner de l'existence, de sa facticité qui arrive actuellement. Nous avons à être cette nature, nous ne pouvons pas la renoncer. Nous sommes conscients par l'essence.

¹ *Ibidem*, p. 39.

² Christine Buci-Glucksmann, *L'Esthétique de l'éphémère*, *op. cit.*, p.52.

³ Françoise Dastur, *La mort*, *op. cit.*, p. 40.

Heidegger aspire à élaborer une structure des concepts de cette compréhension pré-conceptuelle. En d'autres termes, il prétend à embraser et éclaircir conceptuellement l'être-au-monde. C'est précisément la sphère de la tâche de l'analytique existentielle.

5. L'homme existe authentiquement ou inauthentiquement.

D'après Heidegger, nous sommes une existence, un rapport à ce qui est. Il continue en précisant que notre existence peut avoir une des deux formes possibles. L'homme vit de façon authentique, uniquement quand il se tourne vers lui-même, c'est-à-dire, quand il se retourne du monde. Malheureusement, l'homme a la tendance à se tourner vers le monde, ce que Heidegger nomme la déchéance (*Verfallen*). Cela veut dire que l'homme préfère être parmi les choses extérieures, les opinions publiques, il choisit être en dehors de lui-même.

L'auteur de *Être et temps* distingue la mort et le décès. De voir la mort comme un événement du monde externe ou comme une mort d'autrui, c'est de la saisir comme un décès. Dans la vie quotidienne nous saisissons la mort comme un fait qui n'arrive qu'aux autres, qui est ajourné à un moment perdu dans l'éternité. « On dit : la mort vient certainement, mais provisoirement pas encore ¹ ». C'est exactement ce mode de fuite devant la mort, ce geste de voiler son imminence, qui caractérise la vie inauthentique, est la cause principale de confusion avec le décès. En suivant le mode de divertissement, ce mode qui nous livre une image superficielle et frelaté de la vie, nous nous méconnaissions, nous n'avons plus de rapport avec notre mortalité, avec notre propre être. « Le plus souvent, le Dasein quotidien recouvre la possibilité la plus propre, absolue et indépassable de son être. Cette tendance factice au recouvrement confirme la thèse qui dit que le Dasein, en tant que factice, est dans la *non-vérité* ² ». Mais paradoxalement, ce côté inauthentique est aussi nécessaire dans l'existence du Dasein. Ce n'est pas la condamnation unilatérale de l'être quotidien pour la mort. « Même dans la quotidienneté, le Dasein se confronte avec la mort sur le mode de la fuite ³ » constate Dastur.

Ce qui caractérise cependant l'être authentique du Dasein c'est sa « liberté pour la mort ⁴ », c'est-à-dire, l'exister du Dasein rend possible cette « possibilité extrême qu'est la

¹ Martin Heidegger, *Être et temps*, *op. cit.*, p. 189.

² *Ibidem*, p. 188.

³ Françoise Dastur, *La mort*, *op. cit.*, p. 53.

⁴ Martin Heidegger, *Être et temps*, *op. cit.*, p. 194.

mort en séjournant en pensée auprès d'elle ¹ ». C'est en ce sens que Heidegger définit le mode authentique de l'être qui existe principalement sous l'horizon de la mort (*sub specie mortis*).

Selon Heidegger, l'homme n'évite jamais son existence, ni quand il existe authentiquement, ni quand il est d'après le mode inauthentique. Puisque, l'homme est une existence par son essence, il tombe nécessairement dans la quotidienneté. Par ce geste, il se tourne vers les choses et il fuit devant lui-même. Malgré qu'il existe de façon inauthentique, il a la possibilité d'être authentiquement en essayant d'être vers lui-même. Cela implique que le mode d'existence n'est pas donné originairement à l'homme. L'existence authentique se montre quand l'homme se retourne des autres êtres, du monde extérieur, quand il dépasse tout être. Cela veut dire, qu'il va vers le non-être, vers le néant, et là il, comprend l'être, il est conscient du néant, il se soucie de lui-même... En effet, face au néant, la vie humaine acquiert une façon authentique.

Mais cela ne veut nullement dire que toutes les façons d'être sont justes, parce qu'il ne s'agit pas de l'être, dans tous les modes de l'existence. Heidegger précise que l'homme peut exister authentiquement d'après deux tonalités différentes : dans l'angoisse (*Angst*) ou bien dans le sentiment de sa propre mort (*Sein zum Tode*).

6. L'angoisse nous porte au – delà de l'être.

Constamment présente, cette possibilité insigne du Dasein se déploie de façon authentique dans l'angoisse.

L'angoisse est un état où l'être conscient dépasse tout être, il plonge dans le non-être, dans le néant. Mais, l'angoisse se joue toujours de côté de l'être, et avant tout elle constitue une description de l'être authentique. Heidegger tient à souligner, que « l'être jeté dans la mort se dévoile à lui plus originellement et instamment dans l'affection de l'angoisse ² ».

L'auteur de *Etre et temps* analyse l'être humain et surtout sa dimension consciente, c'est-à-dire, le *Dasein* dans sa sensibilité existentielle à l'être. Cela implique, que le *Dasein* constitue, en effet, l'entrée dans le sens de l'être. Mais de l'autre côté, cette optique de l'analyse du phénomène de l'angoisse, nous montre que cet état de l'angoisse nous remet hors de l'être. Ce sentiment est une preuve phénoménale qu'il y a quelque chose hors de l'être.

¹ Françoise Dastur, *La mort, op. cit.*, p. 54.

² Martin Heidegger, *Etre et temps, op. cit.*, p. 185.

Pourtant, ce phénomène ne peut être ni la source, ni le sens de l'existence. Malgré que l'angoisse comme la conscience de sa propre finitude (*Sein zum Tode*) rende la vie humaine authentique. Il y a une importante différence entre les deux états. L'angoisse est une confirmation de l'être, pendant que, « l'être-pour-la-mort » est une source de l'existence.

7. **Sein zum Tode.**

Comme le souligne Heidegger, le Dasein est un « être-possible » dont l'être est avant tout un « pouvoir-être ». Mais, cette possibilité n'est pas identique avec la liberté absolue, elle ne relève pas du domaine du « tout-possible ». En effet, le Dasein n'a pas de choix, il est déjà jeté dans le monde. Comme le constate Dastur : « La mort est une possibilité d'être que le Dasein a à assumer ¹ ». Considérer que, le Dasein maintient un rapport constant avec cette abolition de l'exister, c'est affirmer le caractère possible de son être.

L'argumentation heideggérienne nous révèle que nous sommes conscients, que nous sommes une vraie existence grâce au pressentiment de la mort, c'est-à-dire, grâce à notre propre finitude. Au cours de la vie, nous allons vers nos limites, vers la frontière de nous-mêmes. Il ne faudrait cependant pas voir dans ce pressentiment, qu'il s'agit uniquement d'être conscient que nous sommes mortels, que nous mourrons. Comme le souligne Heidegger, « la mort constitue une possibilité insigne du Dasein ² ». Donc, la compréhension existentielle de la mort est seulement atteinte au moment où l'être humain aperçoit impitoyablement sa possibilité suprême, cela veut dire, la possibilité d'impossibilité absolue. « Cette possibilité la plus propre, absolue, est en même temps la possibilité extrême. En tant que “ pouvoir-être ”, le Dasein ne peut jamais dépasser la possibilité de la mort. La mort est la possibilité de la pure et simple impossibilité du Dasein ³ ». Dans cette « pré-cédece insigne ⁴ » de la mort, l'être humain est le plus chez lui, et en dehors de tout être, il pend dans le néant, il est une existence pure... « La mort, elle, est une possibilité d'être que le Dasein a lui-même à chaque fois à assumer. [...] Dans cette possibilité, il y va pour le Dasein purement et simplement de son être-au-monde ⁵ ».

¹ Françoise Dastur *La mort*, *op. cit.*, p. 52.

² Martin Heidegger, *Etre et temps*, *op. cit.*, p. 183.

³ *Ibidem*, p. 185.

⁴ *Ibidem*, p. 185.

⁵ *Ibidem*, p. 185.

Quand l'être humain reconnaît sa possibilité d'impossibilité absolue, « la possibilité du pouvoir-ne-plus-être-là ¹ », il devient un être conscient, il se comprend comme jeté voici-ici. En ce sens, l'être humain devient à chaque fois un « être-dans-le-monde », un témoin de l'existence.

Dans cette situation, quand l'être humain est traumatisé par la mort, l'homme se réveille, conscient, et à chaque fois qu'il vient de nouveau au monde, il devient l'existence même, et en fin, il se présente devant lui-même. En d'autres termes, c'est au moment du pressentiment de sa possibilité définitive et ultime de ne plus exister, que nous nous concevons comme jetés dans l'existence, dans la rencontre avec soi-même et le temps. De cette étincelle de la mort, la lumière naît et l'homme devient capable de se dévoiler devant lui-même. « Le Dasein est essentiellement ouvert à lui-même ² ».

Selon Heidegger, il n'est pas possible que le sujet et le monde existent séparément, que le sujet fasse l'effort pour dépasser son immanence dans le monde transcendant. Mais, au contraire, l'être vient au monde d'un seul coup et devient immédiatement un être-au-monde. L'immanence et la transcendance, c'est-à-dire, la limitation et le dépassement, se déterminent au moment où l'homme expérimente sa finitude. Dans cette situation, l'homme explore sa conscience intime. En ce sens, « l'être-pour-la-mort » est un jet dans « l'être-au-monde ». Il suffit d'avoir posé une fois son regard sur cette argumentation, pour comprendre comment la finitude de l'être humain est la source de son existence.

8. Qu'est-ce que le temps, le sens de la finitude humaine.

Il convient de s'interroger sur le vrai sens de la finitude humaine. Heidegger nous répond que c'est le temps. Et en plus, puisque la finitude s'est montrée comme le sens de l'être, le temps s'en est montré aussi.

Mais qu'est-ce que le temps ? D'après Heidegger, la notion de temps que nous possédons est une notion secondaire. C'est une notion possible, mais elle ne comporte pas de compréhension originaire et inhérente du temps. Pour mettre en relief la différence entre la compréhension quotidienne et appropriée du temps, Heidegger nomme le temps fondamental comme la temporalité. C'est exactement ce temps, qui est une caractéristique fondamentale de

¹ *Ibidem*, p. 185.

² *Ibidem*, p. 185.

l'être humain et qui constitue un sens ontologique du *Dasein*. Plus précisément, la conscience de l'être humain est essentiellement une temporalité. Il ne faut pas oublier, que le chemin vers le sens de l'existence, mène par le *Dasein*, et en ce moment là, la temporalité de l'être humain devient un certain contenu du sens de l'existence en générale.

Nous voyons donc que la compréhension du temps, du temps fondamental d'Heidegger, est différente de notre compréhension quotidienne de ce phénomène. En effet, pour participer à cette conception privilégiée de temps, il nous faut faire une réduction de l'entendement. Précisons d'avantage, qu'il est nécessaire de rejeter les opinions communes, comme par exemple : le temps n'a ni de commencement, ni de fin, ou bien, le futur n'est pas encore maintenant, etc.

Pour Heidegger, le temps juste est, par excellence, une expérience humaine. Cette temporalité, où se conjuguent le fragile, le passage, le périssable, est la source et le sens fondamental de notre existence. C'est en ce sens qu'Heidegger différencie l'existence de tout être, de l'existence de l'homme. La spécificité de l'existence humaine est que l'être humain en existant se rend compte de cet état. L'existence se reflète dans le miroir, elle se rend compte d'elle-même. Ici, il faut rappeler que l'être veut dire l'existence consciente de soi-même. Voici, l'être est un sens. L'existence est ici identifiée à la temporalité. Mais, il convient, pourtant, de se demander, quel est le sens de cette temporalité ?

L'être humain, en expérimentant sa possibilité la plus extrême (la possibilité de son impossibilité absolue), séjourne dans la sphère de sa mienneté (*Jemeinigkeit*). Une telle tonalité mène l'être humain à la rencontre de son impossibilité absolue de sa mort, c'est-à-dire, ce qui paraît le plus insoutenable. Le phénomène fondamental de la temporalité est l'avenir. Comme nous le savons, l'être humain est fini. Ce mouvement, ou bien, cette extase, comme dit Heidegger, de l'être humain vers sa limite est une caractéristique principale du temps fondamental. L'avenir, conçu comme l'extase de temporalité, est exactement le retour de l'être humain vers lui-même. Il *est* avant tout et il est fini. Ce passage vers l'avenir et en même temps le regard vers soi-même, nous montre que nous *sommes* et que nous sommes de façon finie. Il faut préciser, que cette traversée n'est pas une victoire sur la mort, mais une compréhension qui donne à la mort la possibilité de dominer l'existence humaine. Donc, l'avenir du temps fondamental est une expérimentation par la mienneté de soi-même, c'est être chez soi de la mienneté, c'est le mode authentique de l'être conscient.

Rappelons, que l'avenir originaire, cette extase du temps fondamental, n'est pas une description du monde. Il est une façon, dite authentique, d'exister du *Dasein*, ce qui justifie sa dimension finie.

Malgré que l'avenir est un phénomène originaire du temps fondamental, le phénomène entier de la temporalité est l'unité des trois extases temporels : l'avenir, le passé et la contemporanéité. L'être humain, courant à la rencontre de sa limite, à la rencontre vis-à-vis de sa mort, revient à lui-même, existe intrinsèquement. Il devient conscient de son existence – voici comment *est* l'avenir, voici comment je *suis*. Mais, au moment d'arriver jusqu'à sa mienneté, l'homme se rend compte de tout le reste de l'existence et là, il se sent inexorablement jeté dans le monde. Par ce fait, l'avenir devient déjà passé, l'homme devient dérobé devant lui-même, il est maintenant plus près du monde et plus étrange à lui-même, il séjourne dans le passé. Ce passé de l'avenir est une allée qui relie l'homme avec le monde. Finalement, l'homme tombe dans le monde, il se retourne de soi-même. Voici, comment le passé est un jet dans le monde, c'est-à-dire, dans la facticité, dans la contemporanéité. Voilà, le cycle complet du temps fini, la naissance de l'homme et du monde. Puis, l'homme, ou le monde, trouvent leur expression dans le langage. Le langage ouvre les possibilités d'une chute encore plus profonde (le détournement de l'homme de soi-même, ou même la facticité).

Résumons ce qu'est le temps : le temps vrai et fondamental est le sens et la condition d'existence de l'être conscient. Il constitue aussi une possibilité de rencontre du monde et des autres êtres – le temps est une transcendance de l'être humain. Ce temps fondamental rend l'être humain conscient.

9. La mort propre et de l'autre.

Le rapport originaire que l'être humain entretient avec sa mortalité, justifie la conception heideggerienne de « l'être-pour-la-mort ». C'est donc à partir de cette nouvelle perspective de regard sur l'homme que Heidegger propose une redéfinition du monde. Pour lui, ce n'est plus le milieu de l'activité de l'être humain mais un horizon, un moment constitutif du Dasein, à partir duquel l'être humain peut être compris comme tel. Comme nous l'avons déjà vu, par cette compréhension de l'être-au-monde, Heidegger conteste vivement la conception qui oppose le monde intime du sujet au monde externe des choses. C'est précisément dans le monde interne que se réalise le sens projectif du Dasein et où il existe sous le mode d'ouverture, c'est-à-dire, il a à accomplir son être. Le Dasein n'est jamais déjà réalisé, il est toujours *à être*, il se projette constamment dans le monde. De ce mode d'ouverture du Dasein, découle la responsabilité obsédante qui fait, que c'est toujours

exclusivement moi qui est responsable de mon mourir, je le prends sur moi : « Je suis *seul* responsable de *m'ouvrir* à ce qui m'échoit ¹ ». En d'autres termes, c'est grâce à la mienneté de l'existence, que ma mort « est à chaque fois essentiellement la mienne ».

Lévinas, contrairement à Heidegger, considère la mort de l'autre comme la mort première. Mais, est-ce que cette altérité de la mort de l'autre, chez Heidegger, est vraiment si loin et étrange de mon être ? Non, pour Heidegger, chaque Dasein est un « être-avec-les-autres » qui, en effet, est une structure de l'existence. Selon cette perspective, la mienneté de l'existence n'est pas contradictoire avec « l'être-avec-les-autres ». Il s'ensuit que le caractère privatif de l'existence est le fondement de « l'être-avec-les-autres », car ce rapport intime avec sa propre existence détermine également le moi et l'autre. Donc cette étrangeté apparente n'est qu'une expérience intime de l'autre. Dans ce cadre, le Dasein peut accéder à une expérience de la mort. « Et c'est précisément cette privation de l'autre qui est expérimentée dans le deuil, qui est un être-avec l'autre insigne, puisque, du fait même qu'on l'a perdu, le mort nous est présent plus totalement que ne le fut jamais le vivant ² ».

Pourtant, comme le souligne Dastur : « L'effondrement de cet horizon de sens qu'est le monde, ne peut cependant nullement prétendre à être une véritable assumption de la mort ³ ». Cela veut dire que l'expérience de « l'être-avec-l'autre » (par l'intermédiaire du deuil) n'est pas identique avec l'expérience de la mort. Malgré que, dans l'expérience du deuil « la mort d'un être cher est certes l'annonce de ma mort, puisqu'elle me condamne à un esseulement qui peut être vécu comme la disparition de tout Dasein, de toute capacité d'être là, comme la mélancolique révélation de l'insignifiance de notre propre être ⁴ » cette mort n'est jamais la mienne, elle m'échappe inexorablement.

Du fait que la mort est irremplaçable et que personne ne peut mourir pour quelqu'un d'autre, il est aisé de déduire qu'elle ne peut pas être un accident de la substance humaine, mais au contraire, elle constitue une essence de notre existence. Heidegger est ainsi amené à définir l'être humain. D'après lui, ce n'est plus *cogito sum* qui définit l'homme, mais *sum moribundus* (je suis mourant).

¹ Françoise Dastur, *La mort, op. cit.*, p. 43.

² *Ibidem*, p. 44.

³ *Ibidem*, p. 44.

⁴ *Ibidem*, p. 44.

V. L'approche de la peinture de Zdzislaw Beksinski.

Il faut bien un jour ouvrir la porte d'ombre, s'avancer vers les premiers degrés, chercher une lumière pour se reconnaître dans les ténèbres si anciennes que la chair humiliée en a déjà l'habitude.

M. Serres¹

« Je voudrais que mes tableaux et dessins “persistent”. Bien sur c'est un désir absurde. Je vois clairement qu'une quelconque survivance est impossible. Mais, au début de ma création, quand j'étais ébloui par la naïveté de jeune artiste, je ne me rendais pas compte de déterminisme de l'écoulement du temps, je voulais seulement “persister dans mes oeuvres”. Avec le temps, cette ambition n'est devenu qu'un stéréotype du comportement artistique. Aujourd'hui, je peins pour “ne pas regarder” ce que je vois et pour “ne pas voir” ce que je sais, pour penser que tout est comme avant, quand j'étais persuadé qu'il était possible de “survivre dans ses œuvres”. Maintenant, je sais que la persistance de quoi que ce soit et où que ce soit est impossible, ce n'est qu'un absurde uniquement² » avoue l'artiste.

Malgré que, la conscience ne peut rien subsister éternellement, Zdzislaw Beksinski rêvait d'une certaine longévité de ses œuvres, mais uniquement celles qu'il considérait comme les meilleurs. Il assurait lui-même l'encadrement de ses travaux. Il n'utilisait que des matériaux les plus précieux, pour garantir une meilleure conservation. Le rêve d'immortalité était dû à sa jeune naïveté. Mais, après les années d'un travail dur et souvent méconnu, il a compris que ce n'était pas possible. Finalement, il a perdu la fois au sens de sa création. Malgré tout, il continuait à créer pour « ne pas regarder ce qu'il voit et de ne pas voir ce qu'il sait ; pour penser uniquement que rien n'a changé³ ».

A partir de cette perspective, nous voyons comment la création de Zdzislaw Beksinski témoigne d'une certaine dualité qui se manifestait tout au long de son activité artistique. C'est précisément le conflit du manque de foi et un fort espoir en survivance en ses œuvres. Cette opposition s'exprime déjà dans la confrontation d'une technique précise et minutieuse avec

¹ Michel Serres cité par Régis Debray, *Vie et mort de l'image: une histoire sur regard en Occident, op. cit.*, p. 23.

² Tadeusz Nyczek, *Zdzislaw Beksinski*, Arkady, Warszawa, 1989, p. 5.

³ *Ibidem*, p. 1.

une représentation des corps monstrueusement déformés et évoquant l'infailibilité de la mort. Cet art fait, à la fois, entendre la détermination de persister dans les œuvres et le désespoir de la certitude de la fin. L'artiste même, face aux questions concernant la problématique de la mort, répondait qu'il n'a jamais voulu représenter la mort. Et avant tout, il a peur de ce sentiment inexprimable. La pratique picturale de Beksinski est marquée par la mélancolie de l'apparence éphémère, elle oscille entre être et non-être. En baladant notre regard sur cette peinture, l'oeil conserve un peu de ce voir qui est une crise de statut de l'humain et qui devient une post-existence. Nous pouvons supposer que, son art veut habituer notre œil à la vie qui joue la mort, à vivre avec cette sphère infiniment inconnaissable, ou bien à être avec la mort ?

1. Le debout de sa carrière artistique.

La création artistique de Zdzislaw Beksinski était différemment classifiée. A l'époque de sa création avant-gardiste, il était perçu comme un artiste parfaitement abstrait. Ensuite, il a abandonné l'avant-garde au profit du dessin et de la peinture figurative, ce qui a poussé les critiques d'art à le proclamer réaliste oscillant, dans sa thématique cauchemardesque, entre les visions surréalistes et les rêves d'un sadique. Comme réplique au choix de son expression plastique, le milieu artistique lui a tourné le dos. Par contre, il a gagné l'intérêt du public, qui a adoré ses visions mystérieuses et effrayantes. Finalement, il a été nommé l'artiste des rêves mortifères et le maître de la métaphysique angoissante. Les critiques d'art lui ont imputés la filiation avec des surréalistes, ainsi que la volonté de choquer.

Pour mieux comprendre l'évolution de la vie artistique de Beksinski, il faut saisir préalablement l'art d'avant-garde en Pologne à cette époque. Des nombreux groupes des jeunes avant-gardistes ont renforcé ce mouvement d'art contemporain. La guerre a interrompu le développement des nouveaux courants artistiques, qui, dans les années 1945-1948, ont vécu leur renaissance. Néanmoins, après la remarquable Exposition de l'Art Moderne à Cracovie en décembre 1948, le réalisme socialiste, imputé par le parti communiste, commence à envahir l'art polonais. En 1957, a eu lieu la Deuxième Exposition de l'Art Moderne à Cracovie qui propageait de nouveau les novatrices expériences abstraites. L'abstraction polonaise liait les tendances actuelles, comme tachisme, informel, action-painting et la tradition de collorisme. Le domaine de la photographie jouissait des nouveaux

expérimentateurs, dont faisait parti le jeune Beksinski. Après ses études d'architecture à Polytechnique de Cracovie, Zdzislaw Beksinski commence le travail artistique, en choisissant la photographie comme médium artistique. Elle ne représentait jamais la réalité, elle était seulement son image très éloignée et allusive. Sa photographie commence déjà à transformer le monde naturel, à lui donner le goût de l'irréel, le goût d'inimaginable (*fig.1*). Ce sont des visages et des corps



Fig.1

inscrits dans un nouveau registre corporel ou les visions abstraites inspirées de la réalité. Ensuite, il trouve une véritable passion pour le métal. Il travaille ce matériau en lui donnant vie en tant que sculptures abstraites. Son inclination pour les déformations des formes naturelles, pour les dislocations de tout genre trouve aussi ses reflets. A partir des années 70, c'est la peinture qui gagne tout l'intérêt de l'artiste, et c'est exactement ce moyen d'expression plastique qui va lui apporter la célébrité nationale. L'année 1997 sera marquant pour la création artistique de Beksinski. Il commence à expérimenter l'infographie, qui deviendra finalement son médium préféré. Le sujet reste le même, c'est toujours le monde d'angoisse, d'instabilité et de peur permanente. C'est grâce à sa célébrité en tant que peintre, qu'il a pu développer sa technique artistique. La reconnaissance dans les milieux des grands collectionneurs et amateurs d'art contemporain, lui a permis de se doter des appareils technologiques, comme cameras, ordinateurs et appareils photographiques, les plus récents et performants lui permettant de réaliser des tableaux informatiques.

2. Le travail artistique.

Zdzislaw Beksinski avouait qu'à l'origine d'un tableau, ou d'un croquis, repose toujours une idée-vision, autrement dit, un quasi-tableau existant préalablement dans une quasi-réalité. La vision, elle-même, se montrait instantanément dans l'esprit comme une totalité complexe. « Malheureusement, en générale, je ne vois clairement que quelques motifs, parfois très vagues et indéfinis visuellement, comme par exemple “le mouvement éveillé par la peur” ou “le geste plein d'orgueil¹” ». Il voyait nettement plutôt l'expression de ce qui demande sa naissance plastique, que la forme précise. Nous pouvons dire que son travail artistique consistait exactement aux recherches de cette forme exacte, qui rendrait le mieux l'idée pressentie. L'artiste n'arrêtait jamais de chercher, en retravaillant plusieurs fois les mêmes idées. En conséquence, parfois, l'effet final n'avait rien de commun avec la vision initiale. Beksinski explique, qu'il réinscrit dans sa création, plusieurs fois, les mêmes sujets car la version finale ne le satisfaisait jamais. « Parfois, j'hésite entre les différents détails, donc je peins deux ou trois versions du même sujet. Ainsi, je peins et je peindrai : la mer, les planètes, les yeux aveugles pendus dans l'air, la lumière, les portes, le chemin... tout cela, indépendamment de la symbolique qu'on peut rajouter *ex post*, est en moi et nécessite d'être exprimé² ». Beksinski précise que la question de l'espace libre, sur ses toiles, reste toujours ouverte. « A chaque fois, un choix s'impose entre : laisser les lieux noirs, comme chez Caravage, les remplir par des brumes des couleurs, comme le faisait Turner, ou bien d'ajouter les détails inventés qui ne décomposent ni l'atmosphère, ni l'expression de la visions originale ? C'est exactement à ce moment, que se crée la place pour les crânes, tombeaux et serpents, qui attendent seulement de pénétrer, sous le principe de *horror vacui* (la peur du vide), chaque fragment libre de la toile³ ».

La surface lisse et trop vide irritait et avant tout ennuyait l'artiste. Il ne supportait pas des espaces vides. Une certaine impulsion interne le poussait à couvrir ses toiles par les structures des nervures, les pyramides de crânes ou d'autres motifs ténébreux. Cela suscitait la nécessité de cette condensation des éléments et détails, de ce travail précis de remplissage de chaque espace vide, par les formes concrètes et attractives visuellement. C'était aussi une envie d'atteindre une représentation expressive, ce qui s'est avéré impossible en face de sa

¹ Waldemar Sieminski, « Wywiad ze Zdzislawem Beksinskim », in *Nowy Wyrzaz*, nr 4, 1976, p. 12, (« L'entretien avec Zdzislaw Beksinski », in *La Nouvelle Expression*).

² Henryk Brzozowski, « Odnalezc w sercu i pod powiekami », in *Tygodnik Powszechny*, nr 25, 1977, p. 24, (« Trouver dans le coeur et sous les paupières », in *L'Hebdomadaire Public*).

³ Waldemar Sieminski, « Wywiad ze Zdzislawem Beksinskim », *op. cit.* p. 13.

passion pour les finitions perfectionnistes, pour une minutie dans le rendu et une perfection du fragment. La précision était, pour lui, la seule capable d'ennoblir une œuvre d'art, de la rendre plus sublime. Toute sa vie, l'artiste essayait de retrouver un équilibre entre la composition et l'expression, d'atteindre une intensité incontestable malgré une composition statique. A l'un de ses interlocuteurs, il a révélé que, la nécessité interne de peindre quelque chose dans tous les fragments de la toile habite silencieusement, et avant tout inconsciemment, sa création. « Quand je peignait un acte, j'étais obligé de le couvrir, soit d'écriture, soit de veines ou d'autres détails intéressants plastiquement. Le corps lisse, le mur uni, les intérieurs propres sont, pour moi, le synonyme de l'ennui pictural¹ ».

3. « Ma forme d'existence ».

« Les expressions comme : l'art contemporain, la modernité, le style, le développement artistique, le progrès dans l'art, n'ont aucune importance pour moi. En effet, le mot " art " éveille en moi une vive répugnance. Tout ce que je fais, est pour moi, ma propre forme d'existence »².

Beksinski, était un artiste solitaire par excellence. Il se tenait à la distance avec le milieu artistique. Il ne faisait pas partie des associations ou groupes artistiques, ce qui était très à la mode en Pologne après la deuxième guerre mondiale. L'art contemporain lui était totalement indifférent. Comme il l'a avoué, il ne s'inspirait d'aucun style ou mouvement artistique. Les artistes et les œuvres inscrits dans l'histoire de l'art, ne l'intéressent pas. Beksinski, en tant qu'artiste, était entièrement concentré sur lui-même, sur sa vie intime et surtout sur son propre travail. Il passait les journées entières devant le chevalet et il n'acceptait aucun dérangement. Il menait la vie solitaire et après la mort de sa femme en 1998 et son fils en 1999, il s'enferma complètement à l'intérieur de sa maison.

Avec la reconnaissance de sa pratique artistique, Beksinski commençait à participer à plusieurs expositions prestigieuses dans le monde entier. Mais, avec le temps, il exposait de plus en plus rarement et uniquement sous la pression des autres. Malgré, sa célébrité croissante, ses expositions devenaient des exceptions. L'organisation de vernissages et avant tout sa présence personnelle, était pour lui un vrai cauchemar. Il détestait se présenter devant

¹ Zbigniew Taranienko, « Znaczenie jest dla mnie bez znaczenia », in *Sztuka*, 1979, nr 4, p. 8, («La signification est sans signification pour moi », in *L'Art*).

² Tadeusz Nyczek, *Zdzislaw Beksinski, op.cit.*, p. 6.

le public, car à chaque fois, il était confronté aux questions concernant son art. Il préférait, tout simplement rester dans l'ombre, créer dans l'abri de sa maison. L'artiste disait qu'il n'avait rien contre la célébrité, à condition qu'il ne soit obligé d'en participer¹. Les avis des spectateurs étaient, pour lui, sans aucune importance. C'était la création, qui était toujours au centre de son intérêt, qui était une affaire privée, quelque chose intime par excellence. Il vendait rarement ses travaux, seulement autant qu'il avait besoin pour vivre, pour acheter des matériaux pour des nouveaux tableaux.

¹ Piotr Tomczyk, *Zdzisław Beksinski*, p.12.

VI. La Peinture.

Tâtonne à la porte, l'œil mort
et retourné sur ce cadavre,
ce cadavre écorché que lave
l'affreux silence de ton corps.

L'or qui monte, le véhément
silence jeté sur ton corps
et l'arbre que tu portes encore
et ce mort qui marche en avant.

-Vois comme tournent les fuseaux
dans les fibres du cœur écarlate,
Cce grand cœur où le ciel éclate
pendant que l'or t'immerge les os-

C'est le dur paysage de fond
qui se révèle pendant que tu marches
et l'éternité te dépasse
car tu ne peux passer le pont.

Antonin Artaud¹

1. L'esthétique et l'expression.

A partir de l'année 1974, Beksinski travaille uniquement avec de la peinture à l'huile. Puis, il découvre les avantages de l'utilisation de la peinture acrylique. L'artiste essaie de perfectionner sa technique, de façonner le monde représenté d'une manière plus précise. Les motifs lugubres se répètent et se multiplient constamment : les têtes, ou le corps entiers voilés par la peau-toile d'araignée, les têtes vêtues des heaumes, les crucifixions bibliques, les cathédrales enflammées, les créatures ressemblant à des cadavres, les figures posées hiérarchiquement et enrobées de tenues, les paysages marines et les tombeaux. Il y a, bien sur, des dizaines d'autres motifs qui apparaissent plus rarement et sont une sorte de complément

¹ Antonin Artaud, *Œuvres*, Gallimard, Paris, 2004, p. 181.

des motifs principaux. Mais, il est certain que le pinceau de Beksinski lévite constamment sur les mêmes orbites thématiques.

Cette peinture se situe précisément à la frontière qui sépare notre monde réel de celui des visions mortuaires. Parfois la frontière est dépassée au profit d'une plus grande ressemblance avec la vraie nature de l'homme et des objets, mais des fois, la transfiguration est très éloignée de cette nature. Il arrive, que le même objet comprenne, à la fois, les caractéristiques venant de notre réalité et les aspects d'origine imaginaire. A titre d'exemple, nous pouvons analyser les mains humaines (fig.2). Elles ont cinq doigts, les doigts comportent les ongles... Et pourtant, ce ne sont pas les mains complètement réelles. La palme est plus grande que le suggère la correspondance avec l'anatomie, les veines sont renflées plus que normalement. Le plus souvent, l'exactitude anatomique, n'est que le point de départ. L'artiste est plutôt tenté par le geste et l'expression même, que par les ressemblances fidèles à la nature.

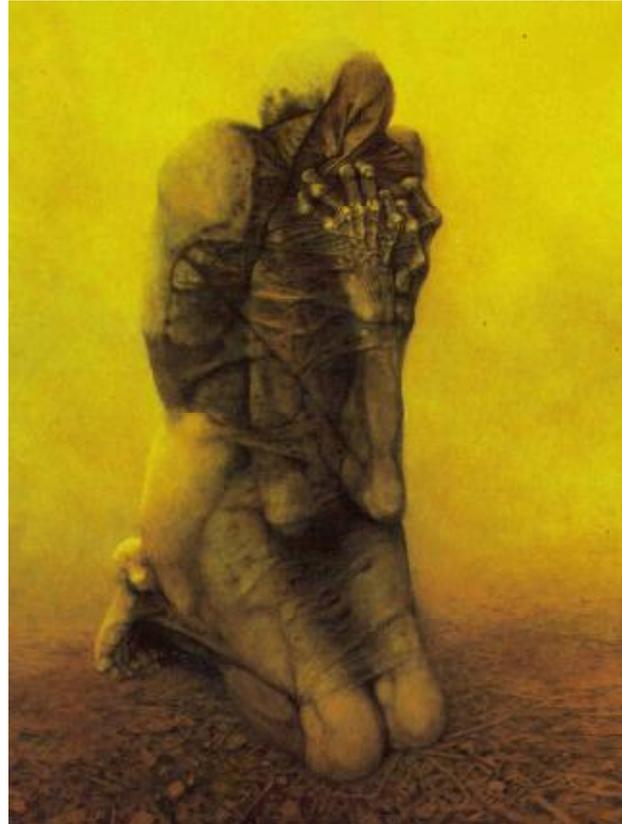


Fig. 2

La diversité de la nature offre l'originalité de l'apparence physique de chaque chose. Dans l'art de Beksinski, cela n'existe pas. Il n'y a pas de forme comme telle, c'est-à-dire, la figure de la jambe ou de l'arbre. Chaque objet, vif ou mort, est créé en fonction des besoins du monde interne de cet art. A chaque fois, c'est une forme inventée par l'artiste, malgré qu'elle dérive originellement de l'apparence réelle, qui est précisément la source de répétitivité des motifs. Un certain type de visage est aussi caractéristique pour la création de Beksinski, comme par exemple la lune, toujours aussi parfaite et mince.

Cette peinture se justifie d'une provenance rêveuse. C'est exactement dans le sommeil que nous voyons le monde déformé, mais pourtant, pour nous dormant, il est parfaitement naturel. Les rêves nous font parfois expérimenter les extrêmes. Nous marchons sur la colline en feu, ou nous nous trouvons sur un champ vide et malgré que rien ne nous empêche, nous ne pouvons pas avancer. Beksinski accepte cette interprétation de son art, mais précise que la plupart des visions lui arrivent au cours de la journée. Au point que, les impressions de la veille se confondent parfois avec celles du sommeil. Pour susciter une telle vision, qui sera transposée sur la toile, il suffit un motif qui permettra de s'en rappeler : une feuille qui tombe, une mèche grise aperçue dans la foule qui passe par la ville, etc. Chacun exprime les images des visions indépendamment de sa volonté ou de la richesse de son imagination. Sauf que peu de personnes les remarquent. Beksinski a fondé un principe de sa création, sur la base de ces illuminations fragmentaires. Peindre les visions – voici son programme artistique.

Le rappel aux rêves et situations de sommeil dirige l'attention des interprètes vers le surréalisme. Proche du surréalisme est aussi la façon de peindre. La comparaison des tableaux de Beksinski avec ceux de Salvador Dali ou George De Chirico semble confirmer ces suggestions. Pourtant, Beksinski soutenait que cette comparaison est trop exagérée. « S'il y a quelque chose qui me lie avec le surréalisme, c'est la méthode de libres associations d'idées. Mais, je ressens une filiation beaucoup plus proche avec la peinture du XIX siècle, qu'avec le surréalisme. Bien sur, certaines influences du surréalisme sont visibles dans ma peinture, mais il m'est totalement égale, sous quel courant artistique, les critiques d'art classeront ma création¹ ». Ici nous pouvons mentionner la peinture d'Arnold Böcklin et surtout sa toile

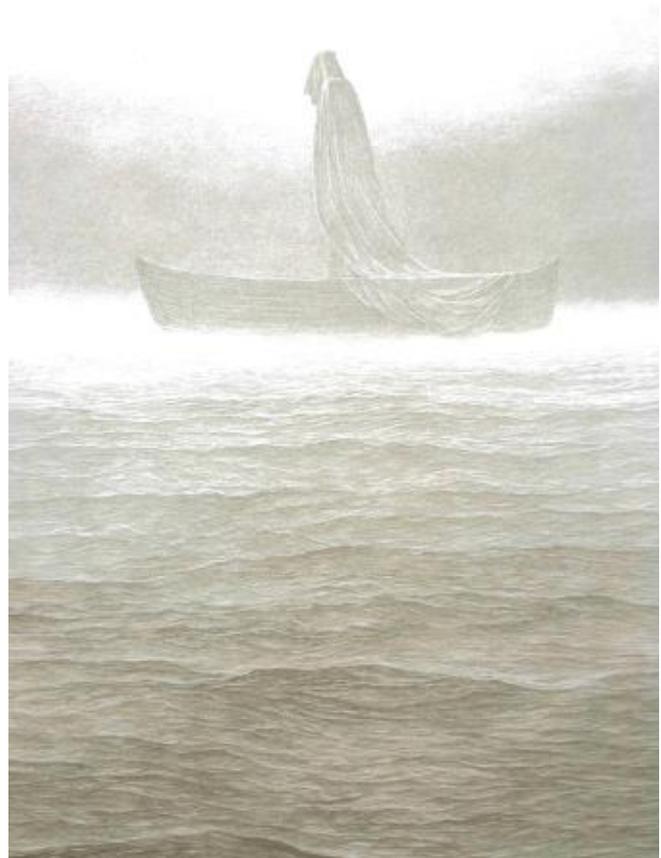


Fig.3

¹ Iwona Rajewska, « Swiat Zdzislaw Beksinskiego », in Panorama Polnocy, nr 6, 1981, (« Le monde de Zdzislaw Beksinski », [in] Le Panorama du Nord).

intitulée *L'Île des morts*. Les dessins de Beksinski datant des années 70 évoquent aussi ce personnage énigmatique qui accompagne les morts au lieu de leur dernier repos (*fig.3*).

2. Les motifs dans la peinture de Zdzislaw Beksinski.

Beksinski ne s'identifiait jamais avec l'art abstrait, il le concevait comme insuffisamment intéressant. Pour lui, le plus important était le motif qui est caractéristique, facile à reconnaître et claire thématiquement. Il a transposé cette idée sur sa création artistique. Mais, il faut également souligner que le motif, pour l'artiste, ce n'est pas le symbole. Dans la plupart de ses œuvres, nous ne trouvons que des apparences du symbolisme. En général, il choisissait les thèmes stéréotypés de l'histoire de l'art, comme par exemple, la figure de la femme avec l'enfant, connue de plusieurs portraits de la Vierge Marie. L'un des motifs préféré de l'artiste est la croix. Ce thème controversé suscite, chez les spectateurs, de vives associations avec la mort. Malgré cela, Beksinski précisait toujours que la croix n'est pas un symbole, mais uniquement un motif. Il peignait différentes croix, des représentations mélancoliques et mystiques, des évocations liées directement à l'histoire de la religion chrétienne et la crucifixion du Christ. Les autres peuvent plutôt être rapportées à la décomposition des corps et le désespoir éveillé par conscience de la brièveté de notre vie. La mise en croix, ce moment inaugural, malgré et par sa violence, est l'une des perspectives essentielles de sa création artistique. Beksinski commence déjà à travailler ce motif dans sa photographie, mais son vrai développement et fleurissement se placent dans la peinture, pour être repris plus tard dans l'infographie. Nous trouvons différentes croix dans sa création. Ce sont des croix qui remplissent l'arrière-plan des toiles, que nous apercevons seulement par une analyse détaillée du tableau (*fig.4*). Mais, l'artiste nous confronte aussi aux représentations de la croix placée en premier plan. Cette croix est le plus souvent abîmée, presque en décomposition. Elle est plantée sur les ruines d'une ville. La croix est entourée par les restes de la vie humaine. Les chaises, les échelles et les objets d'utilisation quotidienne s'entrelacent avec des os. L'artiste retravaille le modèle chrétien de la croix. Il mêle, en un même lieu, la profanation et vénération. La figure du Christ est remplacée par le corps en état de décomposition extrême. C'est seulement une vague association qui nous dit que c'était un corps humain. Les os pendent et regardent les ruines de ce monde, avec un trou noir (*fig.5*). Les autres représentations de la croix se justifient d'une cruauté similaire. C'est par exemple, la croix grise, délabrée et

lévitant parmi les nuages déchirés, qui parle de la destruction violente, de l'anéantissement totale des valeurs sacrées. Cette croix semble exploser, éclater de l'intérieur. Ses fragments se détachent et vont vers l'inconnu gris (fig. 6). La réussite esthétique tient sans aucun doute à ce phénomène d'ambivalence. La figure du sacré, du culte est décomposée et avant tout dépourvue de ses valeurs.

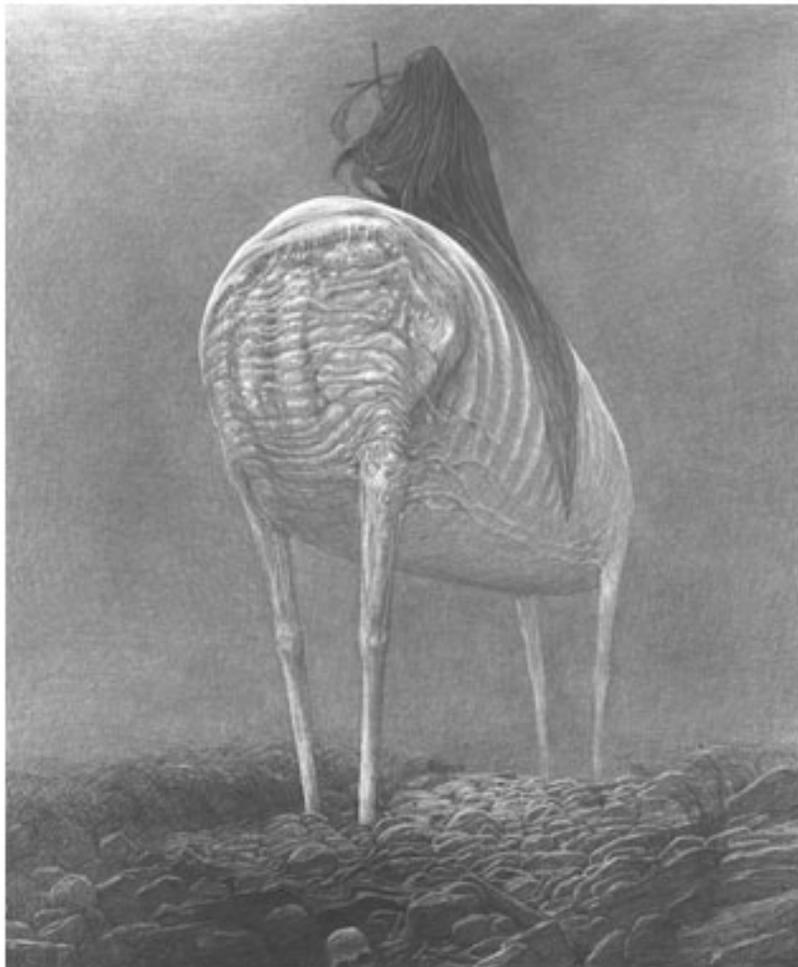


Fig. 4

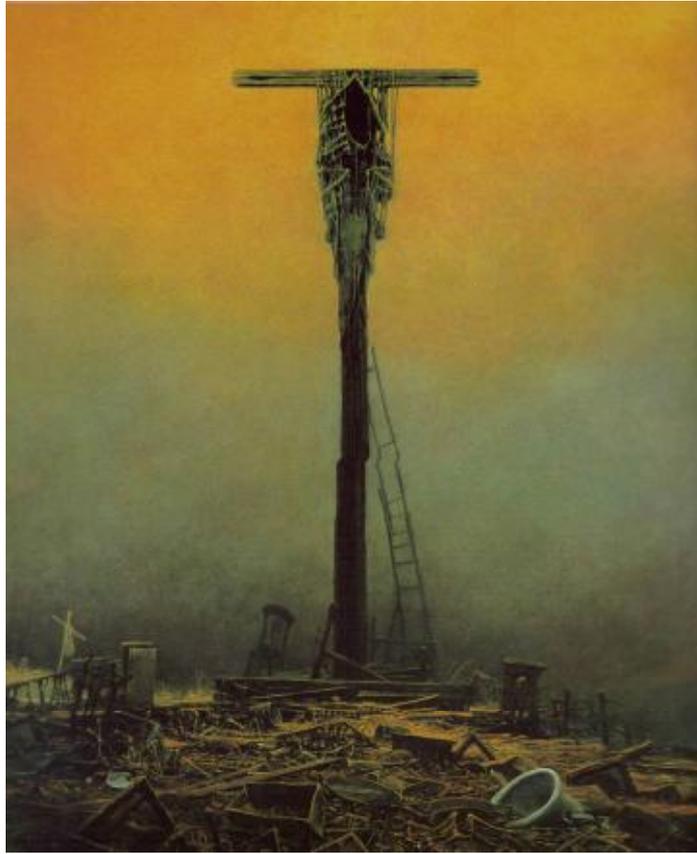


Fig.5



Fig.6

L'artiste, en travaillant la notion de la croix, a aussi envisagé des solutions surréalistes, de la forme de la croix et celle de la figure humaine. Le motif du tombeau est souvent lié à celui de la croix. Le sarcophage se justifie d'une caractéristique mystique, sa forme comprend la tranquillité monumentale et l'harmonie, on peut même supposer qu'il évoque la notion de l'absolu (*fig.7*). Beksinski soulevait souvent le motif du visage et de la tête, en expérimentant perpétuellement la dramaturgie du corps humain.

Le paysage souffre de la même déformation. Le ciel, malgré qu'il ressemble au ciel que nous connaissons, ne représente jamais un ciel naturel. Même les nuages, ne sont qu'un effet de l'imagination de l'artiste. Le ciel peut être sur une toile jaunâtre, sur une autre rougeâtre, gris ou vert. Le choix des couleurs dépend de la tonalité générale qui domine l'expression du tableau (*fig.8*). Les arbres de Beksinski portent toujours les mêmes caractéristiques : secs, dépourvus de toutes feuilles, les branches déformées sous la force du vent embrassant tout ce qui est mort ou vif (*fig.9, 10 et 11*). La surface de la terre est en général soit une terre pelée,



Fig.7

soit des marais. Il s'agit, tout simplement, des terrains non définis, où peuvent se trouver les feuilles du papier, les os, ou bien les intestins extériorisés. Beksinski, en peignant une maison, ne représente jamais un bâtiment avec des fenêtres, la porte, le toit et la cheminée. A la place de fenêtre il y aura toujours un trou noir couvert de toiles d'araignée, ou au moins, il y aura des flammes se sauvant de cette faille qui ne mène nulle part.

Le problème qui concerne cette création artistique consiste en un manque de commentaire de la part de l'auteur. La signification symbolique de sa peinture était, pour lui, sans importance, et même accidentelle. Cela donne le goût d'originalité à son art. Sa compétence technique se montre comme une valeur la plus importante de sa création.

L'artiste avouait que les journalistes s'intéressent uniquement aux explications sur le sujet des tableaux. Pendant que, lui, en tant qu'auteur se concentre exclusivement sur la forme de ses représentations. La création était pour lui le « moyen d'existence ». Il ne se concevait jamais comme un grand artiste.



Fig.8



Fig.9



Fig.10



Fig.11

3. Signification.

a. La perversion inconsciente.

La spécificité de cette écriture picturale de Beksinski se traduit par un langage inconscient et par l'effroi involontaire. Ses tableaux ne sont ni des messages, ni des manifestes. L'artiste ne démontre aucune théorie, n'illustre rien. La représentation picturale est pour lui l'inscription d'un fantasme inconscient. Sa vie intime, qui se nourrit des rêves, devient une véritable inspiration créatrice. « Les mises en images des fantasmes que sont les tableaux pratiquent, en marge, un langage inconscient plus complexe. Loin des effets d'envoûtement et de fascination, l'œuvre livre quelque chose d'une *défaillance intrinsèque*¹ ». Donc, cette peinture qui échappe à la logique de la langue et qui crée des images dégradantes

¹ Olivier Deshayes, *Le corps déchu dans la peinture française du XIX siècle*, L'Harmattan, Paris, Budapest Torino, 2004, p. 242.

des figures qui heurtent notre perception habituelle, provoquent répulsion ou dégoût, a sa source dans les ténèbres de l'inconscient de l'artiste ?

b. Que cela veut-il dire ?

« Bien sur, que mon attitude à l'existence et la peur devant le néant, ne trouvent pas d'expression directe dans ma peinture, au moins, pas de façon consciente. En ce qui concerne la méthode, j'essaie tout simplement de peindre et de dessiner ce qui vient instinctivement à mon esprit. Donc, je n'essaie jamais de réfléchir “ qu'est-ce que cela veut-il dire ” »¹, avoue l'artiste.

Nous, les habitants du XX siècle, ne croyons plus aux sorcières, mais aux ordinateurs. Nous ne voyons, dans les tableaux de Zdzislaw Beksinski, que les motifs qui doivent nécessairement être une expression d'une autre chose. Mais l'artiste répète : « ce qui est peint, n'est jamais pour moi aussi littéral que pour les spectateurs, qui déchiffrent tout à l'aide d'un dictionnaire : l'arbre – le symbole de la vie, le vert – le symbole de la renaissance, le noir – le symbole de la mort. Tout est symbole. La mentalité des européens est polluée, à un tel point que, derrière ce ramas, elle ne peut plus apercevoir quoique ce soit. Ils courent avec leurs dictionnaires et quand quelque chose ne correspond pas, ils ont des prétentions à l'auteur² ».

Beksinski n'aimait pas la symbolique, il détestait le symbolisme. Il avouait ouvertement : « j'ai horreur de l'expression : “dire quelque chose par quelque chose d'autre”³ ». Ce qui est peint doit représenter uniquement ce qui l'est. Rien ne devrait symboliser autre chose. Selon l'artiste, chaque recherche de liaisons énigmatiques, entre les motifs et les figures représentées, est insensée. C'est, peut être, parce qu'à l'origine de chaque œuvre, il n'avait aucun « principe thématique », ni « sujet principal ». Donc, finalement, cette peinture ne nous envoie pas de messages subliminaux, et ne se rapporte ni aux convictions sociales, ni politiques, ni mystiques.

Les spectateurs qui ne cherchent, dans l'espace picturale de Beksinski, que les significations symboliques, autrement dit, « les motifs qui parlent », reprochent à l'artiste l'inclination à la cruauté, et même, l'imagination pervers. Ils qualifient les corps dépourvus de peau, les corps décharnés, les os, les cimetières comme un « théâtre de la cruauté », comme

¹ Tadeusz Nyczek, *Zdzislaw Beksinski, op. cit.*, p. 5.

² Jan Czopika, « Sfotografowac sen », in *Tygodnik Kulturalny*, 1978, nr 35, p. 34, (« Photographier le rêve », in *L'Hebdomadaire Culturel*).

³ *Ibidem*, p. 36.

un art du choc négatif. Evidemment, c'est la conséquence de la recherche des sens cachés, là, où ils ne sont pas. L'artiste a raison, en disant que le rêve ne fait pas de mal, qu'il n'est pas cruel, en lui-même, comme par exemple les images de la misère humaine, de l'humiliation ou de la destruction. « Je n'aime pas lire ou regarder les sujets qui concernent l'occupation. Je ne regarde non plus les films japonais, car j'ai des nausées en voyant un *hara-kiri*¹ » constate l'artiste. « Ce que je peins ne relève pas de ma férocité. J'adore peindre la peau sèche, la terre ruinée. Le tableau est pour moi très éloigné de notre réel. Sa surface transmet la réalité imaginaire. [...] Le rêve peut être effrayant, mais il n'est pas atroce, comme peut l'être la photographie documentaire. Les spectateurs associent la peinture rouge avec le sang qui découle des vraies blessures. Pour moi, c'est uniquement la façon de mettre la peinture sur la toile, ce n'est qu'un problème plastique² ».

Malgré les couleurs d'introspections morbides et de lyrisme effréné, l'artiste soutenait que cela n'était jamais une expression de son état émotionnel, mais uniquement un résultat de son goût des couleurs. Il aimait, tout simplement, cette tonalité d'expression et il n'a jamais voulu y inscrire un geste symbolique ou un message signifiant. Pour Beksinski les corps en état de décomposition ne sont qu'une forme. Michel Guiomar pose l'équilibre entre la forme et le contenu comme une base de manifestation parfaite de la mort : « A partir de l'équilibre idéal entre la forme et la signification, entre plan phénoménal et plan transcendant, que la Mort invisible se manifesterait le plus authentiquement dans les perturbations caractérisées qu'elle pourra provoquer »³.

Souvent Beksinski soulignait que le « théâtre de la cruauté » se crée uniquement dans l'imagination du spectateur et il n'a aucun point commun avec les intentions de l'auteur. C'est exactement cette imagination qui constitue la fracture de l'incompréhension entre l'auteur et le récepteur des signes picturaux. Malheureusement, nous aurons toujours peur de nos rêves et surtout des images de la mort, peu importe si c'est la photographie d'un soldat tué ou tout simplement la peinture rouge sur la toile. Nous pouvons même dire que cette lutte contre les préférences humaines ressemble à une bataille de Don Quichotte contre les moulins à vent.

Souvent Beksinski avouait qu'il souhaiterait voir les spectateurs « respirer » de ses tableaux, les accepter, comme on accepte la lumière, l'air, l'eau, les nuages. Il voulait qu'on regarde et reçoive ses images, de la même façon qu'on ressent un oiseau noir sur la neige blanche, une goutte de la pluie qui tombe. Mais au contraire, nous n'arrêtons pas de demander

¹ Krystyna Nastulanka, « Dla siebie czy dla ludzi », [in] *Polityka*, 1981, nr 9, p.46, (« Pour soi-même ou pour les spectateurs », in *La politique*).

² *Ibidem*, p. 47.

³ Michel Guiomar, *Principes d'une esthétique de la Mort*, José Corti, Paris, 1988, p. 31.

pourquoi cette femme a les cheveux verts, ou qu'est-ce que veut dire une voiture couverte de veines, que signifient ces nouvelles identité du corps humain ?

En face de cette soif contemporaine de significations symboliques, d'explications infinies, Beksinski exige quelque chose de peut être impossible aujourd'hui : d'absorber le monde, de le regarder comme pour la première fois. Il veut qu'on ressente de la même façon ses toiles, qu'on les vive, au lieu de constamment s'en étonner. Nous essayons de tout expliquer, de donner un sens à chaque chose, de rationaliser chaque scène, de justifier chaque motif inattendu. Il voudrait, pourtant, qu'on garde encore cette naïveté enfantine, qui nous permettra, par exemple, de prendre la grenouille dans la main sans aversion, de ne pas être surpris en face des tombeaux flottants ou les cathédrales nous regardant avec des yeux-fenêtres et appelant avec des bouches sensuelles. Nous sommes censés accepter ce monde avec toutes ses têtes de cadavres, tous ses pièges de l'image subversive et inquiétante à la fois, d'accepter la violence de cette peinture.

c. « Rien à dire ».

L'étude de ces toiles, comme les opinions personnelles de l'auteur me poussent à l'observation que, au sein de cette création, le regard prédomine sur les commentaires et les réflexions. Je crois tout d'abord que nous devons constater que dans la peinture de Zdzislaw Beksinski, il ne s'agit en aucun cas de reproduire ou de représenter l'horreur, car pour cela l'art ne suffit pas. Il ne s'agit pas non plus d'épater, mais au contraire de pousser les moyens artistiques formels jusqu'à leur extrémité, jusqu'au point où la forme devient le « contenu sédimenté », ainsi que l'a formulé Adorno. L'organisation formelle du tableau a ses valeurs dont la signification de l'ensemble de l'œuvre ne peut connaître. L'importance ne réside pas dans la signification créée par les images, les thèmes, les jeux de lumières et de couleurs, mais au contraire, c'est leur apparence immédiate qui porte le poids d'appréciation. C'est leur apparition indépendamment des conditions et liens d'image à image, de sujet à sujet, de phénomène à phénomène. Pour justifier notre propos, nous pouvons rappeler ici les mots du critique Jean Wahl : « J'irais jusqu'à dire que l'interaction des mots et le flux des images sont plus importants que la signification, bien que la signification ne puisse pas être séparée

d'eux »¹. Dans plusieurs commentaires, Beksinski mettait en relief l'importance de la forme, des couleurs et le climat qu'ils créent. Par contre, il diminuait visiblement la valeur du sens, du contenu intelligible. L'important, ce n'est pas de d'abord savoir ce que veulent dire les corps mourant, quel message nous transmettent les tombeaux entourés par la lumière crépusculaire. Cela ne vient qu'après l'appréciation des valeurs formelles. La signification est toujours présente dans la réception des œuvres de Beksinski, sauf qu'elle varie avec chaque spectateur et avec différentes conditions de réception.

« Cette peinture ne sait que peindre », dirait Beksinski, qui tant de fois a insisté sur la création qui ne veut rien dire, rien transmettre, rien apprendre. Dans l'une des interviews, il explique : « je n'ai rien à dire, si je place ici la figure de la croix, c'est parce que elle allait bien avec la composition du tableau, et non parce que je voulait transmettre des grands messages de caractère religieux »². Il n'avait rien à dire, et pourtant la passion et la pulsion de la peinture l'habitaient. Il a donné une nouvelle vie à ses personnages fantastiques, qui ne peuvent exister qu'en fonction de la traduction réique. Ces êtres n'existent pas dans la nature et ils ne sauraient être représentable sans le geste créateur.

En face de cette peinture, la langue tombe et nous nous laissons saisir par les opérations magiques qui convoquent des nouvelles existences, souvent inaccessibles pour nous.

« Ceux qui ont voulu comprendre,
sont ceux qui n'ont pas voulu souffrir,
l'idée de comprendre,
et de croire que je suis intelligible,
Seti lisible »³.

Par ces mots Antonin Artaud commente les essais de capter sa création dans les filets de significations, de compréhensible. Il confirme cette expérience du « ne rien avoir à dire », il conteste toute la signification, qui tue l'éphémère de l'insaisissable. « *Seti lisible* » dit manifestement Artaud. Comme l'écrit Evelyne Grossman « C'est illisible », « Artaud n'est pas "corticable" »⁴. Cette écriture, qui n'est pas faite pour être comprise, dépasse les limites d'écriture que nous connaissons. C'est plutôt le geste de faire exister et non de juger qui est

¹ Jean Wahl, *Poésie, Pensée, Perception*, cité par Michel Guiomar, *Principes d'une esthétique de la Mort*, op. cit., p. 77.

² Henryk Brzozowski, « Odnalez w sercu i pod powiekami », in *Tygodnik Powszechny*, op. cit., p. 24.

³ Evelyne Grossman, « Lire, délirer, délier Artaud », in *Magasin Littéraire*, nr 434, Septembre, 2004, p. 23.

⁴ *Ibidem*, p. 23.

privilegié dans cette création. Mais, est-ce que nous pouvons dire la même chose de la peinture de Beksinski ? Je crois que oui. Je pense qu'il voulait aussi instaurer cet art libéré de l'intelligence du langage, qui définit, sélectionne et ordonne. L'image fait vivre une harmonie visuelle, elle favorise une compréhension formelle. Elle est un acte, un acte de vie, un acte qui fait vivre les formes, les couleurs, l'acte qui fait vivre les impressions en nous, qui nous fait vivre. Artaud constate que « comprendre c'est polluer l'infini »¹, et je crois que nos compréhensions forcées peuvent ainsi « polluer » la vie intime des œuvres de Beksinski, peuvent assourdir leur chant de silence.

4. L'être de l'ombre et de la lumière.

Dans ses *Principes de l'esthétique de la Mort*, Michel Guiomar distingue quelques catégories métaphysiques

qui caractériseraient des représentations artistiques touchant l'idée de la mort. Dans la peinture de Zdzislaw Beksinski, nous pouvons aussi remarquer ces catégories. C'est avant tout « l'inferral » et « l'apocalyptique ».

« L'inferral » se caractérise par une forte « tendance à accepter volontairement la primauté de l'Ombre éternelle, de la Mort dans la Mort »². Les tensions tragiques sont toujours



Fig.12

augmentées par les effets nocturnes. L'ombre englobe des paysages, des ruines, des corps, qui

¹ Evelyne Grossman, « Lire, délier, délirer Artaud », in *Magasin Littéraire*, *op. cit.*, p. 23.

² Michel Guiomar, *Le principe d'une esthétique de la Mort*, *op. cit.*, p. 25.

ne vivent qu'en raison de l'ombre (*fig.12*). Toute cette organisation poétique contient une confiance de la mort, vient de son intérieur sombre. Beksinski noie ce monde dans l'ombre infinie. Mais, la lumière qui emprisonne ce royaume d'obscurité ruine la perception centrale de l'ombre. C'est exactement la catégorie de « l'apocalyptique » qui est « une révélation lumineuse d'un Au-delà de la Mort, de la Mort vaincue »¹. Ici, le dynamisme créateur se montre par des effets lumineux. Les rayons de la lumière déchirent la nuit éternelle, brisent les ténèbres impénétrables. La lumière reprend son règne. Malgré que ce ne soit que des faibles émanations de lumière, les toiles prennent le goût de l'espoir. La surface monochrome, généralement sombre, du tableau, devient un lieu de dialogue, ou bien, de lutte entre la lumière et l'ombre. Cette lumière provient des étoiles, de la lune, des feux, ou du soleil, elle accompagne les personnages à moitié vivants dans leur quête de la fin. La structure plastique est équilibrée. Les surfaces d'ombre répondent à celles de la lumière. Le dialogue continue. Je crois que nous pouvons dire que, toutes les œuvres de Beksinski se définissent dans leur rapport aux catégories de la mort. Même si la mort n'est pas explicitement représentée, son arrivée annonce le climat sombre et les décompositions figuratives. La sonorité du langage des couleurs, les lignes des figures et les plans d'architecture témoignent incessamment d'une présence significative du climat de mort. Ces présences plastiques de la mort nous invitent à étudier la mort dans la création, à examiner l'art dans ses liens avec la mort. L'ombre est toujours attirante et menaçante, elle provoque une investigation totale de la mort dans la création artistique. L'art de Zdzislaw Beksinski a la mort dans les yeux, dans les yeux qui pleurent des perles remplies d'images terrifiantes.

« Dans certains effets de lumière et d'ombre, des jeux phénoménaux, antagonistes et donc doués de tension, livrent directement sans appel au plan transcendant de l'œuvre, un climat préalable de Mort, avant même qu'une reconnaissance totale ne le confirme »² constate Guiomar. Zdzislaw Beksinski joue avec ces « effets de lumière et d'ombre », il décline les nuances de la dérélition, de l'effroi, de la solitude, du désespoir, de la mélancolie, du sommeil ou du deuil (*fig.13*). Les ombres enveloppant les paysages tristes reposent sur le jeu entre la vie et la mort. Les ombres omniprésentes portent en elles la mort présente ou à venir, les visions de l'humain inexorablement voué à sa perte. La mort y semble détenir la lumière, cette énergie principale de l'oeuvre. « L'être d'ombre, cerné dans la lumière, se propose dans une absence de ses qualités diurnes et crée un antagonisme qui, niant la présence vivante, est

¹ *Ibidem*, p. 25.

² *Ibidem*, p. 56.

du domaine mortuaire, même, si ce mortuaire encore vague reste à préciser »¹. Ce pressentiment de climat funèbre aide dans l'essai de la compréhension du statu ontologique des corps qui hantent les œuvres de Beksinski. Leur vie devine sa fin, son absence et commence à abandonner les corps. La fragilité de la vie se noie dans le mystère de l'ombre, là où elle glisse sur le vol nocturne et silencieux. Les habitants de ces œuvres oscillent entre le domaine de la vie et de la mort. Leurs corps semblent appartenir en même temps aux deux mondes. La chair n'enveloppe plus leurs squelettes, les os uniquement



Fig.13

recouvrent les veines sèches et la peau, forment la seule protection de ces corps appauvrie. Ils semblent être déjà morts, être déjà prisonniers de cette sphère de l'ombre éternelle. Je crois que Zdzislaw Beksinski pourrait accepter la description de la mort faite par Corinne Maier, dans son œuvre *L'Obscène, la mort à l'œuvre* : « Il est vrai que notre mort transforme notre corps en pur déchet, et fait subir à nos organes les outrages d'une déréliction absolue. Car pour l'espèce humaine, l'horreur de la mort n'est pas tout liée à l'anéantissement de l'être qu'à la putréfaction qui rend les chairs mortes à la fermentation générale de la vie. L'horreur, qui lève le cœur, est suscitée par la corruption puante »². Cependant, la lumière confère à l'œuvre son dynamisme. Les corps, les figures retrouvent au fond de leur être les restes de forces vitales. Ils traversent les déserts, les ruines des villes, les cimetières, ou bien trouvent la force de s'embrasser, comme pour la dernière fois. Les tensions phénoménales, supposant ce dualisme, vibrent délicatement sur les surfaces des toiles. Beksinski nous montre l'autre face de l'art, ou peut-être l'autre face de la psychique humaine, où les sensations vitales se mêlent avec celles du domaine de la mort.

C'est exactement la mort qui organise la lumière, qui dresse les corps de lumineux. « La lumière n'est donc pas une forme qui résulte de la corporéité, mais elle est la corporéité

¹ *Ibidem*, p. 57.

² Corinne Maier, *L'obsène : la mort à l'oeuvre*, Encre marine, La Versanne, 2004, p. 25.

même »¹, pour reprendre les propos de Gilles Châtelet. La mort se suggère aussi comme organisatrice du concept de « l'apocalyptique » qui, comme nous l'avons déjà dit, est une révélation lumineuse d'un au-delà de la mort. Car sans la mort, il n'y aurait pas eu d'immortalité annoncée dans les reflets de la lumière déchirant l'ombre. L'être lumineux et l'être d'ombre, menant un éternel combat, évoquent ce pressentiment de la mort, annoncent l'arrivée de l'inconnu. Même, « la transparence du lumineux présuppose encore les zones d'ombre »². Les paysages tristes nous apprennent à ressentir l'instable qui repose au plus profond de l'homme. Je crois que nous pouvons dire que cet étrange pressentiment dépasse les horizons de la peinture, que les images poussent à travers les yeux, que ce monde, qui ne vit qu'en raison d'ombre, commence à exister en nous, au sein de notre sensibilité. Beksinski fait frissonner des nuances imperceptibles, des « transparences du mal », là où la mort n'a jamais été absente, c'est-à-dire, en nous.

5. Le Double.



Fig.14

¹ Gilles Châtelet, *Les Enjeux du mobile*, cité par Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir : une esthétique du virtuel*, Galilée, Paris, 2002, p. 248.

² Christine Buci-Glucksmann, *L'Esthétique de l'éphémère*, Galilée, Paris, 2003, p. 37.

La dimension esthétique implique toujours une distance, un mi-lieu, un entre-deux, une retenue. C'est une sphère de l'art, où vivent nos Doubles, en faisant transparaître le climat de mort, où nous attendons notre Godot qui « ne viendra pas nécessairement ». C'est exactement ce mi-lieu aperçu déjà par Paul Klee, qui nous confronte avec nos Doubles qui séjournent dans le monde de l'art.

« La Mort verse son sang noir sur le miroir des eaux ; ce miroir est celui où se mirent, dans le diurne du monde, le témoin, son visage, son regard et sa rêverie éventuelle de la décomposition de son Double ; en ce lieu habite le Double visible du rêveur des eaux »¹. La mort se reflète dans les origines de sa présence, c'est-à-dire, dans les visages des victimes de son être. Les témoins de cette mort reconnaissent leurs Doubles. Nous tous sommes les « rêveurs des eaux », nous songeons dans les eaux noires de la mer. Beksinski nous livre les représentations de la mer, qui transforme nos désirs et espoirs en inquiétudes funestes. Si je prévois ma mort, je me crée une vision distincte de ce qui m'entoure actuellement, distincte de moi-même. Ce Double prend sa naissance en moi, je crée en moi un Autre, qui est à la fois identique et différent.

Dans l'acte de la création l'auteur confère aux personnages ses propres tendances et dispositions, il leur fait vivre son imaginaire, il crée son Double. Quand la mort s'approche, les ombres, les âmes, les reflets dans le miroir, les personnages de substitution, de remplacement, les êtres doubles qui peuplent les tableaux de Beksinski annoncent leur venue. L'auteur, séparé de son œuvre, devient premier témoin de son Double. Il y reconnaît ses empreintes et traces, il y se reconnaît lui-même, il y retrouve son dynamisme. Le Double, qui prend sa naissance dans l'insolite de l'auteur, poursuit sa vie individuelle. Promu à l'existence, il est évidemment doué de sa propre

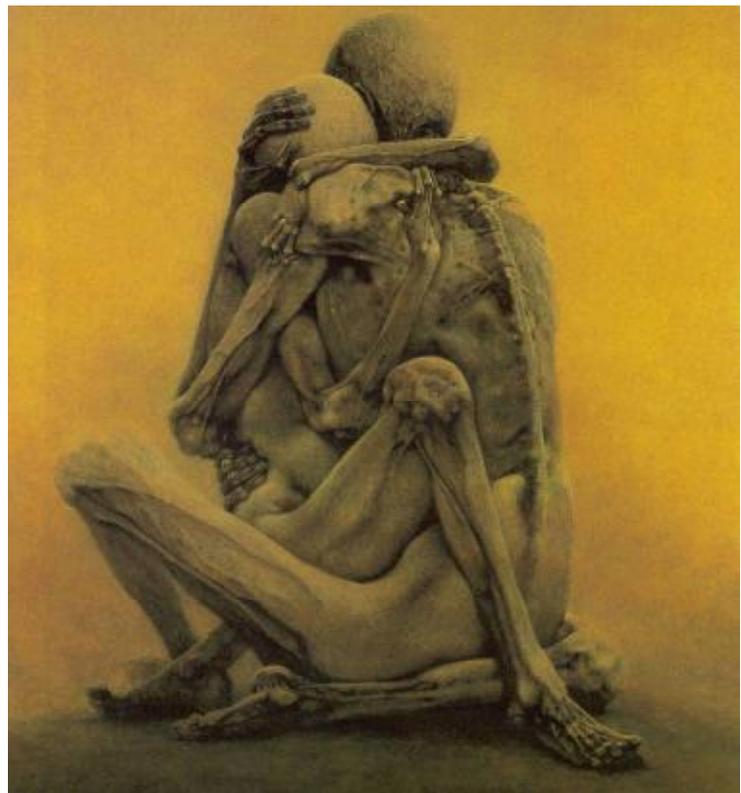


Fig.15

¹ Michel Guiomar, *Principes d'une esthétique de la Mort*, op. cit., p. 348.

vie. Il prend différentes formes, lumières, distances, il s'habille d'une nouvelle vie. Les personnages fantastiques avancent selon les chemins tracés par le pinceau du créateur et commencent à voir un autre Double, qui se forme devant eux.

Nous ne devons pas manquer de souligner l'inclination mortuaire du Double. Le Double imaginaire réduit la différence temporelle entre le moi actuel et l'autre, le mortel. Le Double tragique ou agonistique, tel nom que nous pourrions donner au Double de Beksinski, réalise la différence de potentiel, de ce qui est en vigueur d'advenir, et par quoi il acquiert une densité spécifique, un caractère de nécessité. Le Double mortuaire, notre regard tourné vers lui, nous assure que la mort n'est pas encore la notre, mais en même temps, il nous rend conscient de ce rapport mélancolique. Dans la création de Beksinski nous retrouvons les êtres qui se dédoublent, les ombres qui se poursuivent, les personnages amaigris, les cathédrales et leurs ruines. Les



Fig.16

Doubles se multiplient. Les Doubles amoureux, les Doubles mortuaires, les Doubles qui n'existent pas encore et peut-être n'existeront jamais. Tel est le monde que nous fait vivre cet art. Les corps amoureux, qui s'entrelacent, qui se serrent pour être le plus près possible de son Double, de l'autre visage amoureux (*fig.15*). Ce sont aussi les corps multiples qui suggèrent ce sentiment amoureux. Nous ne pouvons même pas distinguer, si ce sont deux, trois, ou plusieurs personnes qui s'enferment dans l'enlacement mi-amoureux, mi-mortuaire. Ce corps pluriel, composé de plusieurs bras et jambes, raconte une histoire de séparation entre l'absence et la présence, entre l'amour et la haine, entre le moi et l'autre (*fig.16*). Cette oscillation entre *il y a* et *il n'y a pas* met en valeur la distinction entre ma pensée actuelle et celle qui viendra. Ma pensée actuelle, celle qui habite le centre du tableau, celle qui me dit qu'il y un autre devant moi, n'est pas la même pensée qui mourra. La pensée actuelle, regarde celle qui meurt, elle regarde le moi mourant, le moi qui devient un autre. Mais au moment de

ma mort authentique, je regarderai celui qui vit, je me regarderai vivre, je regarderai mon Double.

Ce Double qui va du plan phénoménal au réique, assure le passage entre le moi-peau et le moi-toile. Le Double réique, c'est-à-dire, sa représentation personnifiée, comporte les équivoques qui devraient se résoudre sur le plan phénoménal. « Le Moi-peau est le modèle de tous les plans et peaux de l'art, où le corps est le support d'inscriptions, de marques »¹. Ainsi s'exprime Christine Buci-Glucksmann, confirmant l'idée que notre propre peau, la peau de l'auteur et du témoin, devient un miroir, un moule des existences doubles. Le créateur donne la naissance à une pluralité des mondes possibles, compossibles, voir impossibles. Il se donne lui-même, il « fixe l'insubstantiel et le périssable : sa propre image réfléchie »². Jean Starobinski voit aussi dans la création artistique les reflets et les traces de l'auteur, qui dérivent du domaine matériel et immatériel, de ce qui nous entoure et de ce qui nous touche le plus profondément, autrement dit, de ce qui constitue notre vie. Dans nos recherches de rôle, que joue le Double dans la pénétration de l'idée de la mort, nous devons mettre en relief le fait que la mort déborde toujours sa représentation. Elle se montre dans ces « images réfléchies » en tant que notre reflet. Le Double du miroir, du tableau, parle de la mort dans les états crépusculaires de celui qui s'y regarde. Les tableaux deviennent nos Doubles parfaits, nos pensées, notre mort. Chaque vivant est une figuration de cette puissance destructrice où un simple mort, un égal du vivant, son Double le regarde droit dans les yeux. Cette image implicite de la mort apparaît au moment où notre regard rencontre la toile, ce témoin de notre regard. Nous sommes entourés par le sentiment de la présence invisible, qui nous regarde, qui se reflète en nous.

¹ Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir : une esthétique du virtuel*, op. cit., p. 259.

² Jean Starobinski, *La Mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, cité par Christine Buci-Glucksmann, *L'Esthétique de l'éphémère*, op. cit., p. 45.

6. Le regard

Cette anamorphose crée dans le tableau un vide,
un appel d'air, qui désigne la place
où doit venir se mettre le regard du spectateur.
« Tu veux regarder ? Eh bien, vois donc ça ! »¹.

« La peinture de paysage ne représente pas ce que nous voyons, elle rend l'invisible visible, comme une chose dérobée, éloignée »² note Erwin Strauss. Toutes les palpitations du monde, les vibrations de l'être et transparences esthétiques se donnent dans les structures plastiques. Les œuvres d'art, par leur force de délocalisation de regard, libèrent des choses de leur propre pesanteur, découvrent devant nous, leur vie intime. Quand nous déplaçons notre regard, c'est comme si la queue d'un paon se déplierait, pour libérer l'éventail d'un monde esthétique. C'est un nouveau monde qui s'ouvre devant nous. Cette structuration picturale communique une vibration spatiale, qui ne se joue pas seulement sur la surface, mais qui, par le frissonnement, se transmet également au spectateur. Nous sommes touchés et nous touchons les limites du regardable. Tous ces scintillements des instants se déploient en toute leur richesse devant notre regard. Nous finissons par y participer, par être renvoyés au pouvoir d'être affecté et avant tout par faire l'œuvre. Ce jeu permanent entre un regard icarien en suspens et un œil du détail, des petites perceptions, un œil de fourmi nous fait vivre cette sphère de l'esthétique de la mort. La mort se donne avant sur le plan réique. « C'est à ce niveau sans doute, que se tient la Mort comme personnification, par exemple, mais par des démarches créatrices préalables de l'auteur et par celles, re-créatrices, du témoin de l'œuvre, qui doivent, les premières enrichir le plan de l'existence transcendante, les secondes y accéder »³. Michel Guiomar voit aussi cette nécessité de participation à l'œuvre. Nous ne sommes plus dans l'optique de la réception passive, aucune œuvre de Zdzislaw Beksinski ne nous laisse indifférents. Elles ont la force de nous inviter à confier notre regard, à participer à ce jeu, à se perdre et à se laisser entourer par un horizon, pris dans les multiples perspectives. Notre œil se disjoint doucement du regard, il se balade dans les mondes imaginaires de la peinture. Nous traversons tous ces paysages mortuaires, ces cathédrales gothiques animées

¹ Corinne Maier, *L'obsène : la mort à l'oeuvre*, op. cit., p. 64.

² Erwin Strauss, *Du sens des sens*, cité par Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir*, op. cit., p. 267.

³ Michel Guiomar, *Principes d'une esthétique de la Mort*, op. cit., p. 31.

d'un flottement gris ondulant et cette lumière qui fait vibrer l'éphémère au-delà de l'être. Nous promenons notre œil et notre âme, sur les territoires de l'imaginaire et de la création. Au cours de cette balade, la profondeur naît sous le regard que nous confions au tableau qui, en même temps, se peint au fond de notre œil.



Fig.17

« Ce dont l'artiste nous livre l'accès, c'est la place de ce qui ne saurait se voir »¹, constate Jacques Lacan. Par les métamorphoses et anamorphoses l'artiste visualise le néant et capte l'invisible. Le dispositif du lumineux, les nuages nocturnes permettent à Beksinski de faire voir les champs d'absence, les domaines impersonnels. Cet art, qui progresse par des violences optiques, va jusqu'à la représentation d'une absolue déliquescence de la matière, à la destruction des limites. L'artiste devient témoin de son imaginaire, qui est au cours de la



Fig. 18

création. Souvent, Beksinski commençait le travail devant son chevalet sans dessins préliminaires, et même s'il les avait, le résultat final était en général complètement différent. C'est l'imaginaire qui l'emportait, qui déployait la vie secrète inconnue à la conscience. Il visualisait les sphères les plus profondes qui ne se laissaient pas toucher par les yeux. Les sphères audacieuses, qui exprimaient les peurs, délires, vertiges et désirs de ce qui est à venir ou bien de ce qui est déjà venu.

Les œuvres de Beksinski peuvent aussi être définies comme les miroirs du temps et du rien. L'artiste se délecte de formes non-définies dans l'espace temporelle. Nous avons l'impression que sa peinture veut nous parler de temps, qu'elle veut nous faire voire le temps. Les êtres qui restent pendus entre le présent et l'avenir, interrogent à la fois leur passé et leur futur. Cette figuration des différents stades de la vie représente la dureté plus ou moins fragile.

¹ Jacques Lacan, *Maurice Merleau-Ponty*, cité par Corinne Maier, *L'obsène : la mort à l'oeuvre*, op. cit., p. 34.

Le temps de Beksinski est un temps indifférent et glaciale proche du temps intemporel. Ici, la mort veille sur un berceau qui est probablement vide (*fig.17*). C'est aussi le temps des yeux, qui malgré qu'ils reflètent le bleu de la mer, ne peuvent rien voir, ne peuvent pas répondre aux appels du monde (*fig.18*). Ce sont aussi des yeux voilés par une dentelle de temps qui rêvent d'une lumière de regard (*fig.19*). Le « temps suspendu entre *il y a* et *il n'y a pas* serait celui des mondes éphémères que l'art tente de s'approprier »¹ annonce Christine Buci-Glucksmann. Et je crois que c'est exactement ce temps intemporel et impersonnel que Beksinski emprisonne dans ses toiles. Dans sa peinture, le temps devient une quatrième dimension de l'art. Le temps des formes privilégie les formes de temps. Ce temps ne sera jamais retrouvé, et va pour toujours hanter les paysages mortuaires, les corps qui sont sur une quête éternelle de leur vie perdue. « Entre apparence et réflexivité, visible et invisible, le tableau fonctionne comme une véritable monadologie du temps, privilégiant le deuil, la microforme de l'insignifiant et un œil attentif aux petites choses et aux doubles »². Je pense que, nous pouvons entièrement attribuer au caractère de l'expression artistique de Beksinski, cette observation de Christine Buci-Glucksmann. Ses œuvres accrochent leur importance exactement entre l'apparence et la réflexivité, entre le regard et le commentaire. Par sa froideur et sa distance, par la transparence de l'Être – lumière, l'œuvre capte le temps et crée les constellations des images et du temps. Par ces actes, l'artiste enrichit notre univers. Mais, il reste toujours la question du choix, de la primauté entre voir et comprendre.



Fig.19

¹ Christine Buci-Glucksmann, *L'Esthétique de l'éphémère*, op. cit., p. 12.

² Christine Buci-Glucksmann, *L'Esthétique de l'éphémère*, op. cit., p. 40.

VII. Les Figures de l'impossible.

Quand nous reverrons-nous ? Quand le goût terreux de tes lèvres viendra-t-il à nouveau frôler l'anxiété de mon esprit ? La terre est comme un tourbillon de lèvres mortelles. La vie creuse devant nous le gouffre de toutes les caresses qui ont manqué. Qu'avons-nous à faire auprès de nous de cet ange qui n'a pas su se montrer ? Toutes nos sensations seront-elles à jamais intellectuelles, et nos rêves n'arriveront-ils à prendre feu sur une âme dont l'émotion nous aidera à mourir. Qu'est-ce que cette mort où nous sommes à jamais seuls, où l'amour ne nous montre pas le chemin ?

Antonin Artaud¹

L'étude des toiles de Zdzislaw Beksinski permet d'associer l'idée de Jean-Paul Sartre que « l'image est un acte et non une chose »² avec la représentation de la mort qui affirme sa présence réelle à nos côtés. Les images choquantes, qui peuvent même éveiller le désaccord avec les règles morales et esthétiques, rappellent avant tout le lien intime avec la mort que nous confirmons perpétuellement. Cette peinture, malgré les sidérations qu'elle suscite, fait revivre les mots d'Heidegger qui nous assurent que nous mourons aussi longtemps que nous vivons, que la mort ne peut plus alors apparaître comme l'interruption de l'existence, mais uniquement comme son fondement. Ainsi, la mort devient une manière d'être que l'homme assume aussitôt qu'il l'est.

Notre analyse a pour but de mettre en évidence le processus par lequel les tableaux de Zdzislaw Beksinski traduisent ce pressentiment mortuaire. Cette étrange relation avec la mort qui précède toute connaissance conceptuelle, répond parfaitement à la source d'inspiration de Beksinski qui réside intégralement dans la sphère de l'inconscient. Dans ses tableaux, il y a quelque chose qui met en question notre propre voir et notre propre savoir. Ils invitent le spectateur à ouvrir l'espace d'interrogation dans lequel s'offre cette sublime intuition de notre « être-pour-la-mort », autrement dit, ils nous invitent à nous ouvrir sur l'existence même.

Le visible, comme la manifestation de l'invisible, où seule la magie de Beksinski rend tolérable l'intolérable, transforme ce corps repoussant en image qui mérite de durer longtemps.

¹ Antonin Artaud, *Œuvres, op. cit.*, p. 189.

² Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout, op. cit.*, p. 67.

Les représentations picturales de l'artiste polonais posent la question de la valeur artistique du morbide et celui des rapports entre le beau et la mort. En traversant le sujet de coexistence de la beauté et de la mort, au sein même de l'art, et en abordant la question de la relation entre l'érotisme pervers et les limites du tolérable, je souhaite soulever la question de la mort, entendue comme une manière d'être. Pour finir, je poserai la problématique du silence. Nous allons voir comment ce moment suprême, dans lequel la conscience se dérobe, permet de voir la mort en face, cette ouverture à la continuité inintelligible et inconnaissable. Ce voyage à travers le pays poétique de Beksinski nous permettra de vivre ces tableaux, de les comprendre, de sentir leur climat, leur propos, même s'ils n'ont rien à dire ». J'espère que cette expérience nous donnera la possibilité de vivre et faire vivre ces images, et avant tout de laisser la mort rêver en nous.

1. La Beauté et la Mort.

a. La beauté repoussante

« La fascination devant l'art est la même que devant la dépouille du mort, à la fois charogne de ce qui fut et monument du vivant, en même temps extrêmement impersonnelle et ultra ressemblante¹ ». Cette perspective nous montre le voisinage de l'art et de la mort. Le beau est traité ici comme un avant-goût du deuil, des pulsions destructrices. Par des resurgissements d'imprévu, l'art de Zdzislaw Beksinski métamorphose la dépouille mortelle, met à nu et découpe les corps pour faire parler le langage de la beauté. Cette peinture qui glisse sur les chairs nues et les explose d'en un clair-obscur nocturne, pénètre également une mélancolie et une absolue dérélition pour exprimer la vocation du beau : révéler à l'homme sa relation avec la mort.

¹ Corinne Maier, *L'obscène : la mort à l'oeuvre*, op. cit., p. 66.

« Il ne s'agit donc plus de poser l'horreur comme antithèse, voire la négation du Beau, mais comme son revers obligé, sa nécessaire contrepartie. La création a l'indubitablement partie, liée avec l'horreur dont elle ne peut se passer. Il faut reconnaître qu'il n'est plus possible de poser les termes de cette problématique séparément ¹ ». Cette thèse semble résumer parfaitement la visée de Beksinski, qui essayait de réconcilier et de donner un nouveau sens à la coexistence du beau et de l'horreur. Audacieuse et intuitive, sa peinture rend la valeur due à ce spectacle refusé ou

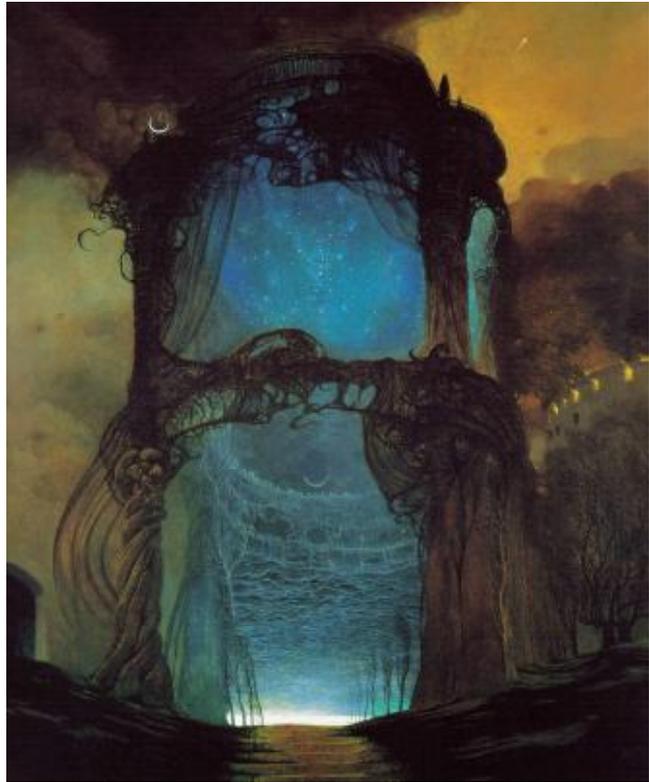


Fig.20

condamné par le désaccord avec les règles morales et esthétiques. Le spectacle d'un corps pourrissant, d'un visage surpris par une mort subite, s'oppose forcément à la catégorie du beau. Il est difficile de voir ajustés le beau et l'effroi, ces deux emblèmes d'un lieu paradoxal.

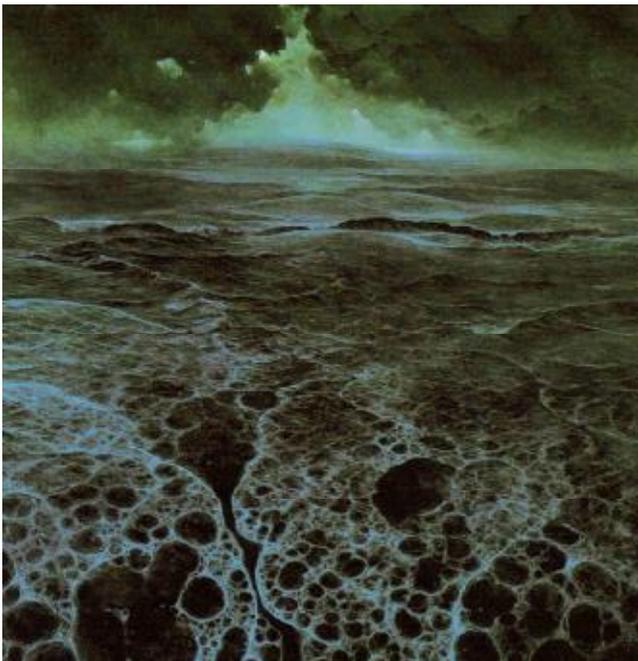


Fig.21

Pourtant, le langage pictural de l'artiste polonais s'inscrit merveilleusement dans ce registre des contradictions harmonisées. « Assis entre deux chaises, passerelle entre ces deux inconfortables abîmes que sont la mort et le beau, l'art subvertit les limites, les genres ² » pour reprendre un propos de Corinne Maier qui envisage aussi une reconstitution des liens qui unissent les notions de beauté et d'horreur.

¹ Olivier Deshayes, *Le corps déchu dans la peinture française du XIXe siècle*, op. cit., p. 72.

² Corinne Maier, *L'obscène : la mort à l'oeuvre*, Encre marine, op. cit., p. 69.

La création de Beksinski propose « une nouvelle identité du corps humain en une mise en scène où se mêlent images monstrueuses et icônes fascinantes »¹. Cette célébration équivoque, qui est au cœur de son projet pictural, fait fleurir l'idée que, la mort est humaine, qu'elle n'est pas une simple rupture de notre être, mais qu'elle est, en effet, un phénomène qui fait partie de la vie. Par ses représentations perverses et ses séductions plastiques, Beksinski essaye d'introduire, dans notre vie, cette extrême mélancolie, ce goût de l'« immontrable ».



Fig.22

Cette coexistence, du beau et de l'angoisse, de l'effroi et de la séduction, habite intimement les tableaux de Beksinski. A titre d'illustration, nous pouvons rappeler ici les toiles représentant, par exemple, le porche (*fig.20*). C'est un lieu d'une étrange entrée dans le monde inconnu. Le seuil d'un nouveau monde, entouré par des coloris angoissant, charme notre œil par sa beauté insolite. Un autre exemple de cette beauté évanescence peut être la

¹ Olivier Deshayes, *Le corps déchu dans la peinture française du XIX siècle*, op. cit., p. 73.

représentation de la mer. Beksinski donne à la mer une force attirante. Ce n'est plus la mer que nous connaissons, c'est une sphère de bleu omniprésent qui hypnotise par sa tranquillité et par l'ombre lugubre (*fig.21*). Aussi, la cathédrale en dentelle gothique réserve pour nous le goût d'appréciation et d'étonnement inquiétant. Son architecture séduisante nous fait ressentir simultanément une beauté surnaturelle et l'inquiétude d'un enveloppement supposé par la toile d'araignée ou par les os humains (*fig.22 et 23*).

L'acte de mis en image de la beauté ressentie comme une fatalité, peut être parfaitement traduit par les mots de Jean Clair : « Tantôt effroyable et tantôt séduisante, tantôt attirante et tantôt repoussante, comme il en est de tout ce qui touche au regard et au sexe, de tout ce qui nous rappelle que nous sommes nés et que nous devons mourir, ce *fons et origo*, ce lieu de fascination continue et d'horreur »¹. L'art de Zdzislaw Beksinski est né d'une irrégularité d'un chevauchement entre deux registres distincts, qui sont du reste, parfaitement compatibles entre eux et s'harmonisent en dépit de leurs différences.



Fig.23

¹ Cité par Olivier Deshayes, *Le corps déchu dans la peinture française du XIX siècle*, op. cit., p. 71.

b. La cruauté et le plaisir – Les figures de la destruction.

Cet univers imaginaire qui se trouve à la croisée de la séduction et du dégoût, du désir et de la transgression, forme une nouvelle logique de la figuration de ce qui est par excellence l'infigurable. Il s'agit de l'épreuve des signes picturaux qui unissent fascination et répulsion. « Dans cette donné fantasmatique, douleur et délectation, cruauté et plaisir se confondent à présent en une impression unique et éclairent un fond humain universel sur lequel s'établissent les plus profonds instincts »¹. Beksinski semble confirmer cette thèse d'Olivier Deshayes. L'organisation de ses toiles, leur forme et technique, est presque constamment en contradiction avec leur message transcendant. La perception hallucinante du détail nous fait expérimenter le plaisir de perfection et virtuosité du pinceau. En même temps, l'artiste



Fig.24

désigne à notre attention la puissance désorganisatrice, habile dans tous les cas à suggérer une esthétique de l'horreur. Le plaisir de la forme s'entrelace ici avec la cruauté des corps déformés dans leur dernier cri. L'artiste défait le visage, dissout le corps et prête une vie larvaire aux corps que la vie a quitté (*fig.24*). Par une étrange osmose les corps vivant sont déjà pris par la mort. Difficiles à identifier, même à nommer, ces corps livrent à notre regard

¹ *Ibidem*, p. 125.

une sorte de sensualité. Leurs formes dantesques, comme le principe de ruine et de déséquilibre, s'inscrivent dans les suggestions plastiques, qui les dématérialisent, en leur conférant une nouvelle vie éphémère. C'est exactement la syntaxe plastique qui console le regard effrayé. Par des formes clairement délimitées et rationnellement organisées, Beksinski relie à la terre les tombes chaotiques d'un monde brisé. Ce cri de visages déformés et constructions brisées traverse toutes les toiles de Beksinski. Nous avons l'impression qu'il cherchait à construire un alphabet, une écriture à la base de cercueils, de tibias et de ruines, mais toujours avec un vocabulaire constitué de mots sophistiqués et par un travail soigné.

Je voudrais conclure en soulignant à quel point ces courbures brisées, l'envol de volutes, les traces et tracés, les gestes tendus dans une mobilité forcée, les formes insaisissables et les spasmes des sentiments soumis à l'angoisse du monde pratiquent la dématérialisation du matériau en art. Ce monde nous séduit par sa cruauté et plaisir, par son équilibre interne de la forme et du contenu.

VIII. Erotisme.

1. Le nu perçu comme immoral.

« L'image du nu féminin a pour fonction essentielle de faire goûter à la volupté qu'elle suscite. En d'autres termes, le langage pictural désigne cette chair pour laquelle les désirs inconscients hantent les pensées les plus secrètes »¹. Les dessins de Beksinski, qui datent des années 60 et 70, oscillent entre l'érotisme et la nécrophilie. Choquants et audacieux, ils attirent les spectateurs. C'est aussi bien leur forme plastique captivante que le sujet terrifiant, mais paradoxalement attirant, qui procure à l'artiste un intérêt du milieu des grands collectionneurs. Leur érotisme agressif, malsain, biologique et proche de la pornographie et l'arrangement spécifique du corps, ne permet pas une qualification univoque du corps. En effet, Beksinski postule contre le comportement irrationnel qui oblige à qualifier chaque nu comme motivant un soupçon d'émoi érotique, par quoi l'art se révèle comme trahi et prend le goût d'immoral. L'artiste remarque que

la nudité n'est pas en elle-même obscène, mais elle l'est devenue. Ce qui fascine Beksinski, c'est de voir le nu féminin dans le registre formel. La singularité de ses procédures artistiques repose sur l'acte de mise sous les regards les figures nues, en poses nonchalantes qui, d'après l'artiste, n'ont que la fonction formelle et non pas de susciter les pulsions désirantes (fig.25). Beksinski déshabille les figures féminines, leur arrache la peau et la chair. Il les inscrit dans les différentes situations. Elles subissent les angoisses de solitude, les regards voluptueux, les touches

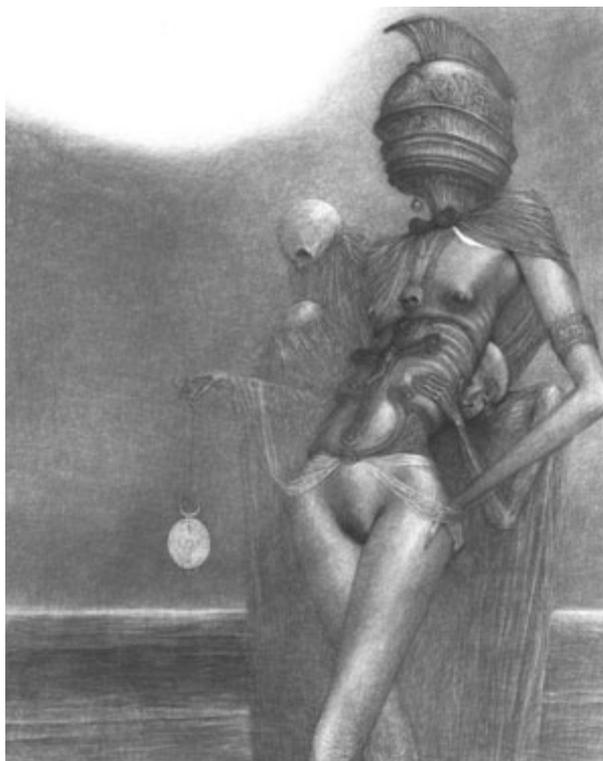


Fig.25

malsains. Et tout cela pour expérimenter les divers registres plastiques. Malgré que l'auteur insiste uniquement sur la valeur des aspects formels, nous ne pouvons pas omettre de

¹ Olivier Deshayes, *Le corps déchu dans la peinture française du XIX siècle*, op. cit., p. 175.

commenter ces figures de désespoir et ruine humaine, où le nu refoulé, décomposé et avant tout désacralisé joue le rôle principale.

2. Le sadisme érotique de Hans Bellmer – « La beauté convulsive ».

A partir de cette perspective, Beksinski commence à travailler le nu comme un objet d'expérimentations sadiques. Les violences optiques font surgir « un corps investi par un désir de brutalité érotique inséparable d'une dimension sadique¹ ». Les dessins de Beksinski évoquent une incontestable proximité artistique avec l'art de Hans Bellmer. Et ce sont surtout les premières œuvres photographiques du jeune artiste polonais, qui évoque une tentation vers les anamorphoses érotiques.

Loin d'être un plaisir de l'œil cet univers de l'érotisme violent d'Hans Bellmer semble réaliser subtilement le rêve d'André Breton de la « beauté convulsive ». Vertigineuse et cruelle à la fois, cette volupté non censurée pénètre silencieusement l'espace de la représentation. « L'œil du spectateur est ainsi tiraillé entre la contemplation esthétique et la jouissance érotique. L'artiste dessine ce qu'il faut cacher ; ses corps se livrent à la vue comme ils se sont auparavant livrés aux caresses² ». L'érotisme s'étend sur tout l'espace du corps, sur tout le champ du regard. Cette « anatomie de désir » vise un autre figural. Bellmer caractérise cette tendance de la façon la plus pertinente : « Le corps est comparable à une phrase qui vous inviterait à la désarticuler, pour que se recomposent, à travers une série d'anagrammes sans fin, ses contenus véritables. [...] Le corps, ainsi que fait le rêve, peut capricieusement déplacer le centre de gravité de ses images³ ».

Nous retrouvons la même alchimie dans l'œuvre de Beksinski. Par les différentes stratégies du désir, les images de Beksinski répondent à l'exigence d'un « beau qui est toujours bizarre ». Il agresse notre regard pris au piège du voyeurisme institutionnalisé. En travaillant la tentation et dévoilant la puissance, Beksinski plonge dans cet univers visionnaire, qui joue le drame, la tragédie du corps dans tous ses états. L'effroi d'un regard non averti, éveillé par le monstrueux, qui trouble et hypnotise le sujet, se noie dans les limbes du désir. Ici, nous pouvons rappeler une des photographies de Beksinski qui représente une femme ficelée comme un morceau de viande. Le corps immobilisé, couvert par l'ombre, dépourvu de

¹ *Ibidem*, p. 175.

² Itzhak Goldberg, « Hans Bellmer : Transes mécaniques », in *Beaux Arts*, nr 262, avril, 2006, , p. 60.

³ *Ibidem*, p. 66.

tête, restructure le sens de ce que l'humanité partage en commun. La vie est troublée, dérangée au maximum, ou peut-être que ce n'est que la mise à mort spectaculaire. Cette photographie, intitulée *Le corset d'un sadique* de 1957, en habitant l'esthétique d'horreur et de pulsions érotiques, évoque parfaitement l'atmosphère bellmerienne (fig.26). Elle songe au monde des vertiges oniriques et sensations charnels. Mais comme nous l'avons déjà mentionné, Beksinski traite le modèle du point de vue de l'esthétique et de la composition totale. Il n'a jamais voulu choquer, ni être controversé.



Fig.26

En effet, presque toutes les périodes de la création de Zdzislaw Beksinski évoquent les éléments pouvant rappeler l'art de Hans Bellmer. Malgré que Beksinski soulignait plusieurs fois que toutes les ressemblances avec la création des autres artistes sont accidentelles, l'analyse des œuvres de Bellmer montre une similitude évidente. C'est le même traitement du corps, en faveur d'un érotisme, qui s'offre sans retenue ni pudeur, les deux artistes retravaillent la notion de corps. Le corps, de leurs représentations, est toujours souffrant, la figure est déformée et menacée par omniprésente étrangeté cadavérique. Le projet fondamental de leur travail artistique est la mise à nu et l'obscénité. Leur art accueille la perversion froide et neutre. Au sein de ces œuvres, l'obscène hante le beau sans en prendre possession. Les deux artistes jouent avec la mort et la décomposition permanente. Ils ne s'intéressent pas à la nature telle qu'elle nous est donnée, ils la transforment, ils la créent de nouveau. Notre contemplation n'est plus la même. Nous interrogeons les sphères les plus intimes de notre réceptivité, de notre inconscient et la contemplation est inévitablement accompagnée d'une sensation d'effroi et une inquiétude insolite.

L'érotisme des figures de Beksinski est particulier. L'artiste, en essayant de vaincre les reproches de pratiquer la pornographie ou l'illustration de style sado-masochiste, a rendu les personnages de ses dessins moins réels. Seulement parfois, quelques éléments du corps ressemblent au corps humain tel que nous le connaissons, pendant que le reste est une interprétation du corps transfiguré. Les visages multipliés, avec leurs yeux et lèvres anormales, les ailes qui poussent des bras, font que nous nous retrouvons en face d'un monde imaginaire. Ces figures ressemblent à des oiseaux, des chauves-souris, des diables, des personnages du monde des fables. Leur agressivité et l'activité érotique sont amplifiées par le contraste avec les motifs de la décomposition et du pourrissement morbide. Les dessins transmettent une

définition de la vie : la naissance c'est le début du processus de mourir. Il nous dévoile, que l'extase érotique est très proche du spasme mortel, que la vie dépourvue de l'idée de la mort est incomplète.

« La beauté convulsive » des toiles de Beksinski permet d'accéder à un autre figural. Le corps n'est pas dessiné de façon réaliste, ni pour autant naturaliste, malgré que, dans certains moments, le naturalisme semblerait le meilleur moyen d'expression. Les figures se trouvent dans l'état de la décomposition constante : le tissu cellulaire se détache des os qui sont visibles à travers la peau, qui, de sa part, donne l'impression de peller. Mais, ce n'est pas tout. En effet, Beksinski insatisfait, assimile cette peau à la toile d'araignée qui commence

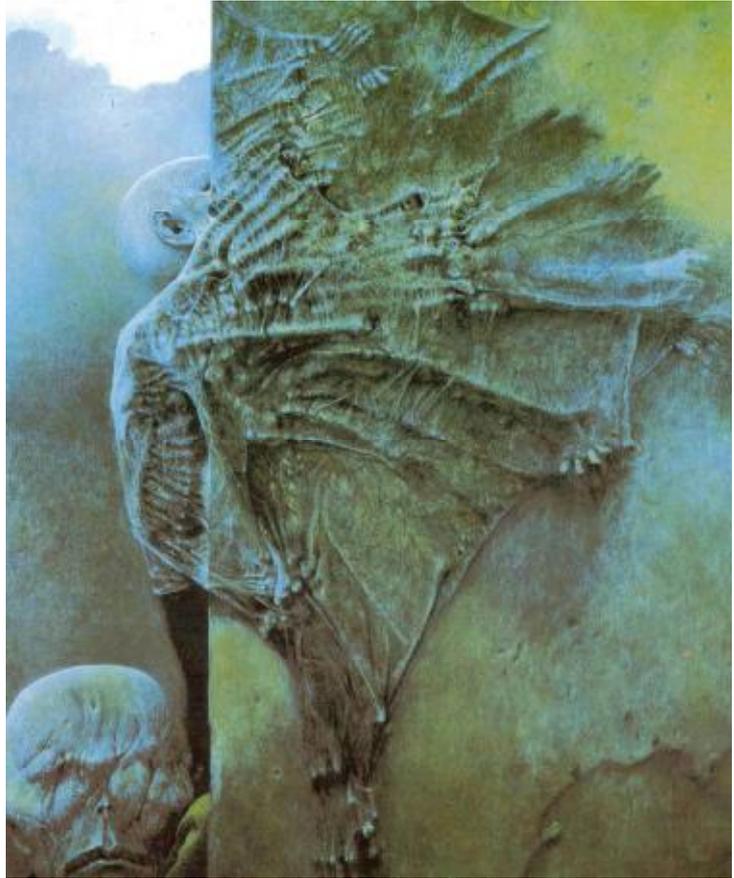


Fig.27

à tordre sa propre vie. De même, les veines et les vaisseaux sanguins, qui parfois complètement dénudés et visiblement sculptés sous la peau, semblent lier les différentes figures. Par exemple, la toile représentant un mi-homme, mi-chauve-souris s'inscrit parfaitement dans cette tendance de désarticulation du corps humain (*fig.27*). Le corps prend une nouvelle définition, nous apprenons un nouveau vocabulaire esthétique et biologique. Ces fantasmes et monstruosité macabres nous font vivre un nouveau registre corporel. Notre regard est curieux, il s'aventure parmi ces formes. « Et voilà qu'on se met à chercher sous quelles conditions le cauchemar peut se transfigurer en splendeur »¹, sous quelles conditions nous sommes capables d'accepter l'horreur, de jouir de désastre. Par les glissements vers l'abîme, notre regard examine cette beauté étrange, examine la « beauté convulsive ».

¹ Jean Galard, *La beauté à outrance : réflexions sur l'abus esthétique*, Actes Sud, Arles, 2004, p. 7.

3. L'érotisme nécrophile et la notion d'obscène.

« En faisant du corps le centre d'une rêverie macabre et le cœur d'une inclination charnelle, le peintre déroule sous nos yeux ce que la pensée consciente se refuse à considérer et qu'il faudrait oser nommer, dû-t-on employer le terme honni de "nécrophilie" »¹. Zdzislaw Beksinski représente les éléments du code érotique sadien. Cette perversion, sans sublimation d'objet, débouche sur un nihilisme esthétique. La création de Beksinski fait surgir l'obscène qui se montre comme un fragment de nuit que nous portons en nous-mêmes. L'obscénité, cette « forme de l'érotisme », comme le définit Bataille, aspire à une transmutation des valeurs. « A travers la nécrophilie, la démence, le martyre, le disparate du corps sauvagement mutilés, les effigies féminines purement et simplement bafouées, ce que l'artiste livre à notre regard est moins le dérèglement de l'instinct que la perversion de la peinture¹ ».



Fig.28

¹ Olivier Deshayes, *Le corps déchu dans la peinture française du XIX siècle, op. cit.*, p. 130.

Beksinski, fier à la conception de la « perversion de la peinture », élabore une image du corps souffrant, bourreau et victime à la fois. Les personnages dépourvus de la vie, mais actifs dans leurs épreuves sensuels font partie de ce dynamique mise au service de l'érotisme nécrophile. Le temps « vient vous enterrer à compte-gouttes, ni mort ni vivant »² confirme Beckett. Ces corps moitié vivants et moitié morts se unissent dans les spasmes inquiétants. Collés l'un de l'autre restent dans les figures difficiles à identifier. Nous ne savons plus qui est la victime et qui bourreau. Leur embrassement ni amoureux, ni mortel amplifie cette esthétique de l'horreur fondée sur l'effroi de l'identifiable (fig.28). L'artiste, par ces inscriptions et effacements des corps, s'interroge sur le statut des séductions morbides et leurs implications picturales. C'est certainement le scandale de la perception, qui accompagne chaque regard. « L'obscène, s'il fascine, engage celui qui regarde à subir quelque chose qui le divise, qui le gêne ; aussi l'obscène s'inscrit-il dans une forme de rupture. C'est presque malgré lui que le spectateur regarde, se laisse capter au-delà de sa pudeur, satisfaisant de façon brutale sa pulsion de voir »³. Par ces mots Corinne Maier décrit la réception de représentation de l'obscène. Notre regard est à la fois attiré par la curiosité de ces monstruosité inhabituelles et repoussé par la gêne de l'œil horrifié. La création de Zdzislaw Beksinski joint l'art et l'obscène, qui devient une épreuve suprême, un combat contre le langage ou contre la matière. En face de l'immontrable de l'horreur le silence nous sépare des toiles. Il impose son corps en anéantissant nos capacités d'expression. « Dans ce moment de profond silence – dans ce moment de la mort – se révèle l'unité de l'être, dans l'intensité des expériences où sa vérité se détache de la vie et de ses objets »⁴. Georges Bataille confère au silence la force de révélation de la vérité de l'œuvre. C'est le moment essentiel dans la réception, le moment qui révèle l'intensité de l'œuvre.

« Obscène, qui permet de jouer avec la mort par des images, est un intermédiaire entre un réel inaccessible [...] et la représentation. Il constitue un véritable *no man's land* entre le réel et l'imaginaire⁵ ». On peut même dire que c'est un lieu préféré de Beksinski qui inscrit ses modèles dans le registre morbide et leur fait jouer les rôles de notre vie quotidienne. Malgré que nous y retrouvions les nouveaux-nés, les soldats, les corps qui accouplent et les vieillards, cet art n'a rien de commun avec notre vie. Les paysages morbides, la puanteur, la corruption semblent être loin de notre réalité. Mais, l'artiste nous rappelle notre lien

¹ *Ibidem*, p. 243.

² Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir*, op. cit., p. 257.

³ Corinne Maier, *Obscène : la mort à l'oeuvre*, op. cit., p. 65.

⁴ Georges Bataille, *L'érotisme*, Les éditions de Minuit, Paris, 2001, p. 350.

⁵ Corinne Maier, *Obscène : la mort à l'oeuvre*, op. cit., p. 32.

intrinsèque avec la mort. Ses représentations monstrueuses ne laissent pas oublier que la mort est humaine. C'est aussi ce monde où « il y a surtout une logique qui contribue puissamment à définir un espace d'*obscène*, une topologie où le vivant est déjà mourant, un lieu pervers où l'attraction de la chair appelle conjointement la mort, une configuration, enfin, où le désir rivalise avec le dégoût¹ ».

Cette représentation de l'innommable souffre de l'oubli dans la société contemporaine. « La mort se voit refoulée hors du champ de la visibilité publique, réfugiée dans le secret de l'espace privé de la maison ou de l'anonymat de l'hôpital. "La mort ne fait plus signe" »². Une violente disqualification de la mort traduit le sentiment que la mort n'est rien, et que ce rien ne se représente ni ne s'imagine. « Elle est peut-être le contigent noir de la société contemporaine³ » ? demande Corinne Maier. Christine Buci-Glucksmann semble trouver la réponse à cette peur contemporaine : « Proche au anonyme, individuelle ou collective, elle déstabilise la hiérarchie des choses »⁴. Elle nous effraye, car après son passage, rien n'est plus pareille, nous ne sommes plus les mêmes. Pourtant, Beksinski désigne à notre attention cette puissance mortelle, il nous confronte avec ce que l'homme oublie. Il répète incessamment : *Sum moribundus*. Pour transposer Jacques Lacan, qui pense que « ce qui est éradiqué d'un côté revient de l'autre, la mort, mise à l'écart, reviendrait nous faire signe par sa représentation brutale, crue – obscène⁵ ».

¹ Olivier Deshayes, *Le corps déchu dans la peinture française du XIX siècle*, op. cit., p. 177.

² Corinne Maier, *L'obscène...*, op. cit., p. 28.

³ *Ibidem*, p. 28.

⁴ Christine Buci-Glucksmann, *L'Esthétique de l'éphémère*, op. cit., p. 19.

⁵ *Ibidem*, p. 30.

IX. Conclusion - Les frontières de l'expression.

« Des mondes ses sont ouverts et s'ouvrent sans cesse à nous, mondes qui appartiennent aussi à la nature, mais qui ne sont pas visibles pour tous, qui ne le sont peut-être vraiment que pour les enfants, les fous, les primitifs. Je pense par exemple au royaume de ceux qui ne sont pas nés ou qui sont déjà morts, au royaume de ce qui peut venir, de ce qui aspire à venir, mais qui ne viendra pas nécessairement, un monde intermédiaire, un entre-monde »¹.

« L'homme peut surmonter ce qui l'effraie, il peut le regarder en face. Il échappe à ce prix à l'étrange méconnaissance de lui-même qui l'a jusqu'ici défini »². Avec cette réflexion de Georges Bataille, nous ouvrons la conclusion de notre étude. En abordant le sujet de la vie de la mort, j'ai l'intention de montrer l'omniprésence de cette force invisible qu'est la mort. Ensuite, nous examinerons le silence en tant que constituant d'expression, pour arriver au langage qui relève et retourne au silence. Ce voyage poétique nous montrera que nous sommes des êtres discontinus, et que la mort acquiert, par excellence, un sens de la continuité de l'être. La capacité de « regarder en face », c'est-à-dire, de se rapporter à sa propre mort et de la faire être, nous permettra de mieux nous connaître. « C'est par la mort qu'il y a le temps et qu'il y a Dasein »³, résume Emmanuel Lévinas. Paradoxalement, la connaissance de ce fond noir et inconnaissable, la capacité de voir la mort en soi, nous ouvre sur notre vraie existence et nous permet d'être authentiquement avec le temps, d'être avec la mort.

¹ Paul Klee, Souvenirs, cité par Christine Buci-Glucksmann, *L'Esthétique de l'éphémère*, op. cit., p. 11.

² Georges Bataille, *L'érotisme*, op. cit., p. 11.

³ Emmanuel Lévinas, *La mort et le temps*, Librairie générale française, Paris, 1992, p. 59.

1. La vie de la mort.

La mort détachée du corps pénètre intrinsèquement le monde des vivants. Elle se promène parmi nous, elle nous raconte notre vie, elle nous survient malgré qu'elle n'était jamais absente. « C'est notre Mort qui s'avance alors vers nous, à la rencontre de nous-mêmes qui nous diffusons dans l'univers extérieur »¹. Ce double qui nous hante, n'a jamais cessé de hanter l'art. Le double mortifère, dans ses transmissions, échanges et surgissements, regarde droit dans nos yeux, il rêve en nous. La mort semble vivre, elle se balade parmi les transgressions du vide, elle danse avec nos espoirs. Cette mort survivra étrangement dans un corps qui pourrit, dans les mémoires qui décomposent et recomposent sa vie. Elle se détache de notre corps, de nos âmes, elle émane de la clarté et fait vivre des paysages. Le royaume des toiles de Zdzislaw Beksinski l'invite ouvertement. Le sentiment de la mort est présent presque dans tous les fragments des paysages, dans toutes les ombres, dans toutes les mises à nu. Beksinski, en cherchant la réalité de la vie, semble-t-il la capter que sous une forme criante. Sa peinture séduit une réalité choquante, crue, qui serait le comble de la réalité. L'artiste est animé par un désir de toucher le fond du réel qui pousse jusqu'aux limites du tolérable.

Il est possible que c'est exactement dans ce monde d'Alice du pays des morts, dans ce royaume des ombres, que nous pouvons finalement trouver nous-mêmes, la conscience de notre être. La mélancolie du paysage nous fait ressentir notre vraie manière d'être, notre solitude indéfinie au sein de laquelle nous goûtons l'omniprésence du sentiment de la mort, son toucher délicat, sa force vivifiante. Comme nous assure Shelley, la mort réside en nous :

Death is here and death is there,
Death is bury everywhere,
All around, within, beneath,
Above is death – and *we are death.*²

Nous pouvons supposer que, Beksinski, emporté par la logique de l'ombre, fait de l'irréalisable la *condition sine qua non* de toute entreprise créatrice. Il veut toucher ce qui est le plus difficile, il veut représenter les sentiments les plus sombres que peut éprouver l'homme. Il essaye de toucher le fond de l'expression artistique. Son esthétique devient le

¹ Michel Guiomar, *Principes d'une esthétique de la mort, op. cit.*, p. 19.

² *Ibidem*, p. 21.

terrain d'élection où s'inscrit ce qu'il en est de l'imaginaire dans sa relation avec un improbable dénouement. En effet, l'auteur tente de s'approcher, le plus près possible, de ce qui est à la base inexprimable. Il s'approche des limites où l'être subsiste dans la souffrance. Autrement dit, il va vers cette sphère impensable où le corps qu'il représente est encore vivant en étant presque mort, et est presque mort tout en étant déjà immortel. Cet état de transition infinie le fascine et l'inspire. Ses représentations s'exaltent de leur situation intermédiaire. Ils n'appartiennent plus à ce monde des vivants, ni encore au monde des morts. Ils naviguent indéfiniment vers leur « île des morts ». Dans l'optique symbolique, nous pouvons aussi dire que c'est un passage de l'ordre du péché à celui de la grâce. Et c'est ainsi, par action d'un mystérieux renversement, que ce peintre rend visible l'invisible. Par cette transformation, déformation, ou pour le dire autrement, par la transsubstantiation entre le squelette et la chair, il fait se manifester la mort invisible de façon la plus authentique.

2. Le Silence.

Reconnaître la noble tranquillité. Tel pourrait être l'appel des œuvres de Zdzislaw Beksinski. Nous sommes confrontés à une peinture de silence, à un art muet. Les personnages de ce monde ne parlent pas, ne crient pas, malgré les flammes qui les brûlent, les tombeaux, les os qui couvrent chaque fragment de la terre. Ce sont toujours des visages qui n'osent pas exprimer cette tragédie qui se joue. Les lèvres pincées, resserrées, comme elles voudraient cacher un secret, un mystère.

« Les images cosmiques appartiennent à l'âme, à l'âme solitaire, à l'âme principe de toute solitude »¹. Le sentiment, qu'évoque Gaston Bachelard, envahit les œuvres de Beksinski. Nous ressentons ici le règne de la solitude qui submerge toutes les surfaces, tous les corps, toutes les pensées qui errent dans ces paysages et toutes ces têtes qui semblent parfois être surprises par la tragédie leur survenant.

La peinture de Beksinski émane d'une étrange volonté de combler le silence. L'artiste nous invite à écouter ce silence et à le partager. « Je suis maître du silence »² constate Arthur Rimbaud, mais je crois que ces mots décrivent parfaitement le désir de Beksinski. Ce silence des morts et des vivants nous gagne. Il nous confie son secret de l'indicible. De cette façon,

¹ Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, PUF, Paris, 1960, p. 13.

² Arthur Rimbaud, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Gallimard, Saint-Amand, 2001, p. 211.

nous devenons les témoins de ce silence, du silence de l'auteur. Car c'est avant tout lui, qui impose cet état de l'inexprimable, de ce qui choque, de ce qui tue les mots au fond de notre gorge. Le silence vit dans les toiles, dans les yeux et bouches fermées, dans les ombres de la nuit. C'est surtout sous le voile de la nuit que le silence d'art rejoint celui de la mort.

3. Le langage qui retourne au silence.

« Que serions-nous sans le langage ? Il nous a fait ce que nous sommes. Seul il révèle, à la limite, le moment souverain où il n'a plus cours. Mais à la fin celui qui parle avoue son impuissance »¹. Ainsi s'exprime Georges Bataille dans *L'érotisme*. Cette observation nous montre la force et à la fois l'impuissance du langage. D'un côté, il constitue l'ouverture sur le monde, et de l'autre, il nous couvre à nous-mêmes, il nous révèle notre impuissance. Telle est l'expérience du langage, il nous permet d'avoir la relation avec les choses mêmes, d'organiser ce monde que nous habitons et en parallèle, de vivre les énoncés non formulés, de faire silence et d'entendre le monde.

Dans les *Essais et conférences*, Heidegger montre que nous existons dans le mode d'ouverture au monde. Cette ouverture se caractérise par le fait que l'homme est exactement le lieu du regroupement de la mort et du langage. En faisant l'expérience du langage, il fait, en même temps, l'expérience de l'ouverture, de l'ouverture à l'être, au sens, à l'origine, à l'avoir lieu du langage. Heidegger souligne que l'homme est principalement l'être ouvert au langage. En vivant, nous mettons l'être en question, ce qui a lieu précisément au niveau du langage. L'être est exprimé par les paroles, car nous l'éprouvons dans notre existence et l'exprimons par le langage. En effet, l'être est ce qui se dit et nous essayons de retenir des choses en les inscrivant dans le langage, pour qu'elles puissent s'éterniser.

Il faut encore préciser que le langage, dans la conception heideggérienne, n'est pas fait pour communiquer, mais pour s'entendre. L'ouïr est entendre le monde. Heidegger nous rappelle que, nous avons à « l'ouïr le monde ». Ce que j'entends, c'est la révélation de « l'être-au-monde », j'entends que je suis dans le monde, et je comprends le monde comme tel. L'homme comprend le monde, il a le monde. En entendant le monde, l'homme fait qu'il y a un monde car il est capable de le dire. Le langage s'avère n'être que la traduction de l'écho du monde.

¹ Georges Bataille, *L'érotisme*, op. cit., p. 306.

L'acte de langage fait de l'homme poète. Et notre monde devient exactement le lieu entre la poésie et la mort. Heidegger précise que, seuls les mortels poétisent et seuls les poètes sont mortels. Donc, la mort conçue comme un événement, est la fin de mourir, et nous mourons en parlons. Nous retrouvons la mort comme inscrite en l'homme par le langage, qui conditionne, en même temps, cette mort. Mais il faut également souligner que, la mort est constamment une condition du langage. « L'être nous est donné dans un dépassement *intolérable* de l'être, non moins intolérable que la mort. Et puisque, dans la mort, en même temps qu'il nous est donné, il nous est retiré, nous devons le chercher dans le *sentiment* de la mort »¹. Comme le remarque Georges Bataille en essayant de dépasser notre existence, nous sommes voués à une pénétration infinie de la sphère de la mort. Le langage nous aide dans cette quête. Comme nous l'avons déjà remarqué, il est une condition de la mort phénoménale, car il nous empêche de nous retrouver nous-mêmes, il nous engage dans une perte. Ces considérations nous mènent vers une constatation inévitable : parler c'est mourir à soi. Parler c'est se vivre comme absent en soi-même. Heidegger précise que parler, c'est mourir à sa propre présence. En effet, le langage nous empêche de nous exprimer. Au moment où je prononce les choses, elles meurent, et en effet je ne suis pas capable de les exprimer...

En face de cette analyse, Heidegger nous dévoile le vrai fond de nous, à savoir le langage silencieux. Nous pouvons être silencieux en parlant, par le silence nous nous exprimons : nous articulons silencieusement le monde. Néanmoins, il faut souligner que, ce silence n'est pas un mutisme, mais au contraire, il articule notre présence au monde. « Faire silence ne signifie pas le défaut de la capacité de parler, mais présuppose au contraire la possibilité de dire, de montrer, de sorte que le silence est ce mode originel du discours qui peut même faire comprendre mieux que la parole elle-même »², pour reprendre le propos de Françoise Dastur. Comme Heidegger le met en évidence, le silence est un savoir d'ouïr authentiquement.

C'est sur ce point que je souhaite clôturer ma recherche : l'art de Zdzislaw Beksinski, en travaillant la finitude comme une valeur, parle silencieusement de notre être avec la mort. Beksinski décline, dans ses œuvres, « l'être-pour-la-mort » en tant qu'essence de notre existence. Cette représentation de l'innommable aspire silencieusement à une parfaite représentation des propos de Heidegger, qui confirme que chacun porte en soi sa propre mort, chacun la pressent intérieurement. Et c'est exactement le rapport originaire et fondamental avec le monde qui nous fait voir cette mort, plus visible que le visible, comme le fondement

¹ Georges Bataille, *L'érotisme*, op. cit., p. 296.

² Françoise Dastur, *Heidegger et la question anthropologique*, Peeters, Leuven, 2003, p. 107.

constitutif de l'existence dans sa finitude. Je pense que l'art de Beksinski articule parfaitement ce langage silencieux. Sa peinture, comme enjeu des forces, des catastrophes et des chaos, joue avec tout l'univers. Les motifs acquièrent une nouvelle dimension et endossent une nouvelle valeur. La construction est déjà incluse dans la destruction. Ici, il ne s'agit pas d'une négation totale, mais au contraire, de faire entendre notre vraie existence, l'existence avec la mort. Je crois que les mots de Georges Bataille peuvent parfaitement finir ce voyage poétique dans le pays des merveilles de Zdzislaw Beksinski : « Mais l'être ouvert – à la mort, au supplice, à la joie – sans réserve, l'être ouvert et mourant, douloureux et heureux, paraît déjà dans sa lumière voilée : cette lumière est divine. Et le cri que, la bouche tordue, cet être, en vain ? Veut faire entendre est un immense alléluia, perdu dans le silence sans fin »¹.

¹ Georges Bataille, *L'érotisme*, *op. cit.*, p. 300.

X. Bibliographie

1. Livres :

- ARTAUD Antonin, *Œuvres*, Gallimard, Paris, 2004.
- BACHELARD Gaston, *La Poétique de la rêverie*, PUF, Paris, 1960.
- BATAILLE Georges, *L'érotisme*, Les éditions de Minuit, Paris, 2001.
- BUCI-GLUCKSMANN Christine, *L'Esthétique de l'éphémère*, Galilée, Paris, 2003.
- BUCI-GLUCKSMANN Christine, *La folie du voir : une esthétique du virtuel*, Galilée, Paris, 2002.
- DASTUR Françoise, *Heidegger et la question anthropologique*, Peeters, Leuven, 2003.
- DASTUR Françoise, *La mort*, Hatier, Paris, 1994.
- DEBRAY Régis, *Vie et mort de l'image : une histoire sur regard en Occident*, Gallimard, Paris, 1992.
- DESHAYES Olivier, *Le corps déchu dans la peinture française du XIX siècle*, L'Harmattan, Paris, Budapest Torino, 2004.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Les Editions de Minuit, Paris, 1992.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Images malgré tout*, Les Editions de Minuit, Paris, 2003.
- GALARD Jean, *La beauté à outrance : réflexions sur l'abus esthétique*, Actes Sud, Arles, 2004.
- GUIOMAR Michel, *Principes d'une esthétique de la Mort*, José Corti, Paris, 1988.
- HEIDEGGER Martin, *Essais et conférences*, Gallimard, Paris, 1973.
- HEIDEGGER Martin, *Etre et temps*, Authentica, Paris, 1985.
- LEFEBVE Maurice-Jean, *L'image fascinante et le surréel*, Plon, Paris, 1965.
- LEVINAS Emmanuel, *La mort et le temps*, Librairie générale française, Paris, 1992.
- LEVINAS Emmanuel, *Le temps et l'autre*, coll. Quadrige, PUF, Paris, 2001.
- MAIER Corinne, *L'obscène : la mort à l'oeuvre*, Encre marine, La Versanne, 2004.
- RIMBAUD Arthur, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Gallimard, Saint-Amand, 2001.

2. Catalogues :

Zdzisław Beksiński, sous la direction de Tadeusz Nyczek, Arkady, Warszawa, 1989.

Zdzisław Beksiński - Katalog 2, Bosz Art, Olszanica, 2005.

3. Articles :

BRZOZOWSKI Henryk, « Odnalezdz w sercu i pod powiekami », in *Tygodnik Powszechny*, nr 25, 1977, p.24, (« Trouver dans le coeur et sous les paupieres », in *L'Hebdomadaire Public*).

CZOPIKA Jan, « Sfotografowac sen », in *Tygodnik Kulturalny*, 1978, nr 35, p.34-36, (« Photographier le rêve », in *L'Hebdomadaire Culturel*).

GOLDBERG Itzhak, « Hans Bellmer : Transes mécaniques », in *Beaux Arts*, nr 262, avril, 2006, p. 60-67.

GROSSMAN Evelyne, « Lire, délier, délirer Artaud », in *Magasin Littéraire*, nr 434, Septembre, 2004, p. 20-23.

NASTULANKA Krystyna, « Dla siebie czy dla ludzi », in *Polityka*, 1981, nr 9, p. 46-47, (« Pour soi-même ou pour les spectateurs », in *La politique*).

RAJEWSKA Iwona, « Swiat Zdzisława Beksińskiego », in *Panorama Polnocy*, 1981, nr 6, (« Le monde de Zdzisław Beksiński », in *Le Panorama du Nord*).

SIEMINSKI Waldemar, « Wywiad ze Zdzisławem Beksińskim », in *Nowy Wyraz*, nr 4, 1976, p.12-13. (« L'entretien avec Zdzisław Beksiński », in *La Nouvelle Expression*).

TARANIENKO Zbigniew, « Znaczenie jest dla mnie bez znaczenia », in *Sztuka*, nr 4, 1979, p.8, (« La signification est sans signification pour moi », in *L'Art*).

XI. Table des Figures :

- Figure 1.* Photographie, 1957, 28 x 37 cm, site internet : www.galeriabielska.pl/beksinski
- Figure 2.* Peinture à l'huile, 1986, 132 x 98 cm, Catalogue, *Z. Beksinski*, Arkady, Warszawa, 1989, p. 130
- Figure 3.* Dessin, 1970, Catalogue, *Beksinski 2*, Bosz Art, Olszanica, 2005, p. 42.
- Figure 4.* Dessin, 1970, Catalogue, *Beksinski 2*, Bosz Art, p. 28.
- Figure 5.* Peinture à l'huile, 1983, 86 x 75 cm, Catalogue, *Beksinski 2*, Bosz Art, p. 68.
- Figure 6.* Peinture à l'huile, 2000, 132 x 98 cm, Catalogue, *Beksinski 2*, Bosz Art, p. 88.
- Figure 7.* Peinture à l'huile, 1985, 132 x 98 cm, Catalogue, *Z. Beksinski*, Arkady, p. 114.
- Figure 8.* Peinture à l'huile, 1979, 87 x 87 cm, Catalogue, *Z. Beksinski*, Arkady, p. 83.
- Figure 9.* Peinture à l'huile, 1979, 73 x 87 cm, Catalogue, *Z. Beksinski*, Arkady, p. 82.
- Figure 10.* Peinture à l'huile, 1981, 61 x 73 cm, Catalogue, *Z. Beksinski*, Arkady, p. 90.
- Figure 11.* Peinture à l'huile, 1982, 86 x 86 cm, Catalogue, *Z. Beksinski*, Arkady, p. 99.
- Figure 12.* Peinture à l'huile, 1979, 73 x 87 cm, Catalogue, *Beksinski 2*, Bosz Art, p. 65.
- Figure 13.* Peinture à l'huile, 1979, 87 x 87 cm, Catalogue, *Z. Beksinski*, Arkady, p. 84.
- Figure 14.* Peinture à l'huile, 1999, 97 x 132 cm, Catalogue, *Beksinski 2*, Bosz Art, p. 84
- Figure 15.* Peinture à l'huile, 1984, 102 x 98 cm, Catalogue, *Z. Beksinski*, Arkady, p. 107
- Figure 16.* Peinture à l'huile, 1986, 92 x 88 cm, Catalogue, *Z. Beksinski*, Arkady, p. 131.
- Figure 17.* Peinture à l'huile, 1974, 73 x 83 cm, Catalogue, *Z. Beksinski*, Arkady, p. 57.
- Figure 18.* Peinture à l'huile, 1972, 61 x 73 cm, Catalogue, *Z. Beksinski*, Arkady p. 56.
- Figure 19.* Peinture à l'huile, 1979, 73 x 87 cm, Catalogue, *Z. Beksinski*, Arkady, p. 81.
- Figure 20.* Peinture à l'huile, 1978, 87 x 73 cm, Catalogue, *Z. Beksinski*, Arkady, p. 67.
- Figure 21.* Peinture à l'huile, 1985, 101 x 98 cm, Catalogue, *Z. Beksinski*, Arkady, p. 120
- Figure 22.* Peinture à l'huile, 1983, 87 x 73 cm, Catalogue, *Z. Beksinski*, Arkady, p. 109.
- Figure 23.* Peinture à l'huile, 1985, 73 x 73 cm, Catalogue, *Z. Beksinski*, Arkady, p. 115.
- Figure 24.* Peinture à l'huile, 1976, 87 x 73 cm, Catalogue, *Z. Beksinski*, Arkady, p. 65.
- Figure 25.* Dessin, 1974, Catalogue, *Beksinski 2*, Bosz Art, p. 45.
- Figure 26.* Photographie, site internet: www.esensja.pl/varia/publicystyka.
- Figure 27.* Peinture à l'huile, 1980, 87 x 73 cm, Catalogue, *Z. Beksinski*, Arkady, p. 89.
- Figure 28.* Dessin, 1970, Catalogue, *Beksinski 2*, Bosz Art, p. 26.

XII. Sommaire

I.	Remerciements	2
II.	Introduction	3
III.	Emmanuel Lévinas	7
	1. Le drame de l'existence envers l'énigme de la mort.	7
	2. Le temps comme un événement ontologique.	8
	3. L'existence comme un cauchemar de veille.....	9
	4. L'impossibilité du néant. Le mystère de la mort.	10
	5. L'avenir de la mort comme une fin de l'héroïsme du sujet.....	11
	6. La mort comme la fin des possibilités.	12
IV.	Martin Heidegger	14
	1. Le mystère de la mort comme une rencontre avec soi-même.	14
	2. La redéfinition du statut de la mort.....	15
	3. Les possibilités du discours phénoménologique sur la mort.....	16
	4. La compréhension pré-conceptuelle.	17
	5. L'homme existe authentiquement ou inauthentiquement.	18
	6. L'angoisse nous porte au – delà de l'être.....	19
	7. Sein zum Tode.	20
	8. Qu'est-ce que le temps, le sens de la finitude humaine.	21
	9. La mort propre et de l'autre.....	23
V.	L'approche de la peinture de Zdzislaw Beksinski	25
	1. Le debout de sa carrière artistique.	26
	2. Le travail artistique.	28
	3. « Ma forme d'existence ».....	29
VI.	La Peinture	31
	1. L'esthétique et l'expression.....	31
	2. Les motifs dans la peinture de Zdzislaw Beksinski.	34
	3. Signification.	40

a.	La perversion inconsciente.....	40
b.	Que cela veut-il dire ?.....	41
c.	« Rien à dire ».....	43
4.	L'être de l'ombre et de la lumière.	45
5.	Le Double.	48
6.	Le regard	52
VII.	Les Figures de l'impossible.....	56
1.	La Beauté et la Mort.....	57
a.	La beauté repoussante	57
b.	La cruauté et le plaisir – Les figures de la destruction.....	61
VIII.	Erotisme.	63
1.	Le nu perçu comme immoral.....	63
2.	Le sadisme érotique de Hans Bellmer – « La beauté convulsive ».	64
3.	L'érotisme nécrophile et la notion d'obscène.	67
IX.	Conclusion - Les frontières de l'expression.....	70
1.	La vie de la mort.	71
2.	Le Silence.	72
3.	Le langage qui retourne au silence.	73
X.	Bibliographie.....	76
1.	Livres :	76
2.	Catalogues :	77
3.	Articles :	77
XI.	Table des Figures :	78
XII.	Sommaire	79