

Art e(s)t trans-formation de soi

Joël Bouderlique

Le choix de la phénoménologie pour guider la réflexion sur l'art-thérapie dans le séminaire de cette année est essentiel dans la mesure où cette discipline peut rendre compte du levier thérapeutique qu'est en soi la relation active ou passive à l'art. C'est ce que je vais tenter de mettre en évidence.

Pour y parvenir, il s'agit de concentrer notre étude sur la rencontre entre œuvres d'art et individus **en écartant ce qui entrave notre vue**. Les pensées complémentaires de deux phénoménologues vont y contribuer, celle d'Henri **Maldiney** et celle de Bin **Kimura**. Et si je propose d'associer les enseignements de ces deux penseurs pour approcher nos relations à l'art, c'est en vue d'atteindre la **dimension opérante fondamentale** de l'art-thérapie à savoir : le **sentir**.

Lorsqu'on évoque la phénoménologie, la plupart des notions que l'on utilise proviennent de Husserl. Mais il y a d'autres formes de phénoménologie qui sont toutes d'un apport extrêmement enrichissant pour le sujet qui nous réunit dans ce séminaire à savoir, entre autres, celles de Merleau-Ponty, de Lévinas, de Paul Ricœur, de Michel Henry et celle, à vrai dire incontournable, de Martin Heidegger ; mais je choisis, non pas d'en faire l'impasse, mais d'en trouver l'usage, l'approfondissement et le développement sous une forme originale parce qu'originale, en recourant directement à la pensée d'Henri Maldiney qui en **reprend en sous-œuvre des éléments essentiels**.

La réflexion de Bin Kimura sera utilisée dans le deuxième temps de cet exposé afin de montrer comment s'exprime directement dans la langue japonaise l'apparition simultanée de soi et du monde à laquelle se consacre le regard phénoménologique en général.

Il me paraît utile d'évoquer tout d'abord le point de départ de la phénoménologie husserlienne et de souligner d'emblée un obstacle à sa bonne mise en œuvre.

Dès ses premières études portant sur les phénomènes, c'est-à-dire sur ce qui apparaît, Husserl met en évidence ce qu'il appelle l'**intentionnalité**. Ce qu'il désigne ainsi c'est la **représentation mentale** de tout ce qui apparaît, soit dans le monde extérieur à soi ou bien dans sa propre intériorité comme les émotions, les désirs, les peurs etc...

Il utilise le terme d'intentionnalité pour souligner que la prise de conscience que l'on a de tous les phénomènes résulte de la **visée** qui a attiré l'attention provoquant la **prise de conscience**. Il en déduit que toute conscience est toujours **conscience de quelque chose** ; qu'il n'y a pas de conscience vide. C'est la définition même de ce terme d'intentionnalité.

Cette notion d'intentionnalité a le mérite de permettre de **dépasser une vision fermée de la conscience**, qui n'est donc **pas un contenant de représentations**, mais un **mouvement d'ouverture** sur le monde extérieur ou intérieur.

Néanmoins la compréhension de cette particularité de notre fonctionnement mental présente un risque d'illusion.

En effet, s'il est bien vrai que toute conscience est conscience de quelque chose, il faut néanmoins comprendre le **processus même de la conscience** comme la **mise en œuvre constitutive de celui qui devient conscient** de quelque chose. La **conscience** de quelque chose est forcément celle du sujet dans lequel elle apparaît et elle **le constitue** ainsi en tant que **sujet conscient**. **Dans le phénomène**, dans ce qui apparaît, il ne s'agit jamais d'un sujet qui observe un objet qu'il pose devant lui et dont il deviendrait ainsi conscient. La dissociation entre soi et ce dont nous sommes conscients est **une illusion qui instaure une dualité là où il n'y a qu'unité**. Peut-être ne faudrait-il pas dire que nous sommes **conscients de** ceci ou cela mais que nous sommes **conscience de** ceci ou cela. Ce travers illusoire de la représentation qui se substitue à la présence est celui de l'**objectivation** ; objectivation qui divise **l'unicité effective de ce qui apparaît et de celui qui apparaît dans le déploiement de sa conscience**. C'est ce que Maldiney

formule avec une concision extrême en disant : *il y a et j'y suis*. Les deux *y* évoquent la **relation constitutive et indissociable** du monde et de soi¹.

Je reviendrai à plusieurs reprises sur cet écran provoqué par l'objectivation et il sera plus aisément de s'en défaire grâce aux notions fournies par Kimura

Pour être directement en prise avec ce qui apparaît dans la relation à l'art, il faut donc mettre de côté l'obstacle de l'objectivation. C'est ce que l'on appelle en phénoménologie pratiquer l'*époche*². Le terme grec de mise entre parenthèse, *épokè*, est utilisé pour désigner cette attention libératrice de tous les préjugés, de tous les a-priori dont le plus radical est celui de la croyance dans la dissociation entre soi et monde. Il ne s'agit donc pas d'une pratique au sens d'un exercice mais d'une **ouverture à la lucidité de cette évidence** du *il y a et j'y suis*.

Pour aborder notre interrogation à propos de la relation à l'art, il convient donc de le faire avec cette lucidité à l'instant de son apparition, c'est-à-dire l'aborder à l'instant où elle prend place, à l'instant, au sens premier du verbe, où elle **ex-iste**. Dans les descriptions qui vont suivre, pour bien entendre ce qu'exprime exactement le terme même d'existence, il faut avoir en tête son étymologie. *Istere* : c'est-à-dire *être*, *se tenir*, et *ex* : hors de. La distinction par rapport au simple fait d'être est capitale.

C'est l'**ontologie**³ qui la précise. Cette étude de l'être, révèle d'**abord** une distinction entre l'action exprimée par le **verbe être en acte** et son **résultat statique** qui est qualifié d'**étant**. Cette distinction permet **une différence ontologique** qui sous-tend toute la philosophie en générale et en particulier celle de Martin Heidegger.

Compris ainsi, être humain, signifie être un étant au milieu des autres étants, vivants ou inanimés, mais aussi pour chacun **d'arriver à être soi-même**. C'est en existant, c'est-à-dire en se tenant sans cesse hors de notre condition nécessaire d'êtant que nous y arrivons plus ou moins.

Il ne s'agit pas de réintroduire ici une dualité entre être et étant mais de réaliser au contraire le **trait d'union** que signifie l'orthographe du terme **ex-istence** écrit en deux mots reliés par ce trait d'union. Si je ne suis que cet organisme qui s'est développé à travers une histoire socio-psychologique, je n'ex-iste pas spécifiquement en tant que moi-même hors de cet ensemble de conditionnements. Au mieux, je suis adapté aux normes d'une vie sociale, ce qui fait de moi un normopathe.

Il en va de même pour l'œuvre d'art. Par exemple, un tableau ne serait qu'un étant parmi d'autres s'il n'était qu'une toile avec des couleurs posées dessus, c'est **la mise au monde de la tension rythmique des formes en formation continue** pratiquée par l'artiste qui l'instaure comme **ex-istant** dans chaque rencontre avec un spectateur. De même une symphonie ne serait

¹ C'est le premier obstacle pour aborder ce qui se joue dans la relation à l'art. Il réside dans le **fonctionnement même de l'observation sur laquelle nous réfléchissons**, c'est-à-dire dans le fonctionnement de ce que l'on appelle la **réflexivité**. Nous nous interrogeons par exemple sur la relation d'un spectateur et d'une œuvre d'art en en faisant un objet d'étude, c'est-à-dire en plaçant en face de nous ce que l'on étudie, constituant ainsi une **objectivité dissociée** de celui qui l'observe. En faisant de la sorte, on oublie complètement dans la représentation mentale que nous constituons de cette relation, que le spectateur devient lui-même dans la durée de cette rencontre avec l'œuvre telle qu'elle lui apparaît de même que l'œuvre devient ce qu'elle apparaît dans la rencontre avec le spectateur et que simultanément nous devenons nous-mêmes en lien avec notre interrogation : nous avons **en réalité affaire à une unité unique dans l'union** articulée lors de la rencontre toujours en devenir d'une œuvre et d'un spectateur et de celui qui s'interroge dessus.

² *ἐποχή* / *epokhé*, suspension du jugement, concept d'origine stoïcienne.

³ L'**ontologie**, c'est la branche de la philosophie, qui depuis Parménide, comme le mot l'indique, étudie l'être : *on, ontos* en grec (Ὥν, ὄντος) c'est être et *logos* (λόγος) signifie : exprimer ce qui est rassemblé (*logos* dont je retiens ici deux des sens *recueillir* et *parole*)

qu'un ensemble de notes sans l'extraordinaire déploiement rythmique de son unicité en devenir en tant qu'ex-istant rendu possible par la composition maïeutique du musicien.

L'existence n'est pas une donnée mais le défi d'une action sans cesse en accomplissement et cet accomplissement est variable, voire impossible pour l'être humain dans ce que nous appelons psychose.

Pratiquement tous les textes d'Henri Maldiney unissent la dimension artistique et celle de la psychopathologie et permettent d'ouvrir des voies thérapeutiques. S'il en est ainsi c'est que l'enjeu commun pour les œuvres d'art, pour les artistes qui les créent et pour les spectateurs qui les rencontrent, est précisément d'exister. C'est pourquoi sa pensée est centrale pour dévoiler la relation entre art et pathologie, entre art et thérapie et donc pour aborder l'art-thérapie.

[Les titres de quelques-uns de ses ouvrages : *Regard Parole Espace, Art et existence, L'art l'éclair de l'être, Ouvrir le rien, l'art nu, Espace rythme et forme*, ou le tout dernier recueil de ses textes et conférences paru en octobre dernier sous le titre *Art et pathologie* montrent que sa pensée est au cœur de notre réflexion.]

Un autre terme permet d'encore mieux saisir le défi permanent constitué par l'existence, c'est celui de « présence ». Ce mot, au lieu de faire écran par une définition, désigne précisément cette action spécifique incessante requise par l'existence. Son étymologie, *praesentia* signifie pour *sentia* : être et *prae* à l'avant. Condition à l'impossible car il s'agit d'être toujours à l'avant de soi, comme un bateau qui serait tendu vers sa propre proie.

« Il y a là, écrit Maldiney au tout début d'*Art et existence*, une antilogique, un signe de contradiction qui fait le départ entre deux ordres : ce qui, au plan de la chose, de l'étant pur et simple, constitue une impossible condition d'être, est la condition d'être-à-l'impossible qui définit dimensionnellement l'existant. Exister, au sens non trivial, c'est avoir sa tenue hors soi, extatiquement, sans avoir eu à sortir d'une situation préalable de pure immanence. Cette dimension extatique est celle, pareillement, de l'œuvre d'art : elle ex-iste. Elle a sa tenue hors... qu'elle ne tient que de soi. Toute œuvre d'art a sa tenue propre hors de ce qu'on tient d'ordinaire pour son contenant : cette chose ou cet ouvrage objectivement perçus et promus de surcroit, simultanément, à une valeur artistique, dont ils seraient les réceptacles et les porteurs. Si, dans une œuvre d'art, nous visons d'abord un objet, nous la désapproprions de son propre, comme nous dé-visageons – lui ôtant son visage – l'autre que notre regard s'ob-jecte et fixe dans une identité close : nous nous en arrogeons, par projection, la mesure, pour n'avoir pas à endurer l'expression de son incommensurable être-là. »⁴

Ces termes d'*existence* et de *présence* sont les indices qui déterminent, comme les exposants mathématiques le font, une mesure d'intensité de puissance. C'est même la variation de cette intensité qui permet de franchir dans l'art le seuil de l'ouvrage à l'œuvre ou, pour l'humain, celui de la banalité normative d'une simple étance mondaine à la pleine existence d'un être que l'on qualifie abusivement de supérieur. Encore faut-il que cet accomplissement inédit soit mené à son apogée jamais atteignable, mais sans cesse en *energeia*, en œuvre.

C'est dans les modulations de cet accomplissement que résident pour les humains les risques pathologiques. De même vient de là la partition entre l'ensemble des ouvrages qui n'atteignent pas le seuil d'œuvres d'art et les œuvres d'art à proprement parler qui elles outrepassent l'opération qui les produit.

⁴ H. Maldiney, *Art et existence*, p.7

Tous les trébuchements sur ce chemin sans fin, pour être soi en le devenant sans cesse, sont les indices repérés par la psychopathologie jusqu'à l'égarement complet nommé par elle psychose. Les critères de différentiation sont manifestes dans la rencontre tant des humains que des créations artistiques : la **rencontre avec une œuvre d'art authentique** est bouleversante au point d'être **trans-formatrice de la qualité et de l'intensité de sa propre présence** de même que la rencontre avec des hommes dits remarquables.

Élitisme : non ; authenticité : oui.

L'authenticité, terme dont le sens est plus directement accessible dans le mot allemand *eigentlich*, qui signifie : vraiment, réellement **sien**, propre à soi, tant pour une personne que pour une œuvre d'art.

Chacun connaît cet emportement au-delà de son être ordinaire trans-porté par la rencontre avec une œuvre dont la puissance de présence nous trans-figure. Il en va de même pour celle avec des forces de la nature imposant leur existence à la nôtre comme certains paysages le font. Ou bien encore, la rencontre avec des êtres humains d'exception.

Saisir dans le champ artistique la différence entre l'étant et l'existant, pourtant unis dans une même création, consiste à distinguer en elle ce qui la constitue comme **étant**, par exemple pour un tableau : la toile tendue sur un cadre avec des couleurs dessus et **l'existant que nous rencontrons et qui nous met en mouvement** ; l'étymologie **d'é-motion** n'étant finalement rien que cela. C'est ainsi qu'une **œuvre est plus qu'un ouvrage** : elle **exige et elle excède** l'opération qui la produit et celle-ci est un acte de liberté.

Comment cela est-il possible ? est la question qui va guider maintenant notre analyse de la présence **de l'œuvre** et de notre présence **à l'œuvre**.

L'obstacle récurrent à la rencontre authentique est l'objectivation, c'est-à-dire la constitution en ob-jet, en jetant devant soi et par là même en se différentiant soi-même radicalement de ce qui autrement pourrait être effectivement rencontré ; sempiternelle illusion aliénante de la dualité. Or cette **objectivation commence avec la perception**.

Notre attention est par habitude rivée sur la perception, et le terme même de phénomène risque de renforcer cette tendance à considérer que l'apparition se produit sur un plan visuel, ou auditif, voire parfois olfactif. En réalité ce qui est donné ainsi est second par rapport à **la dimension qui fonde la possibilité de ces apparitions** : à savoir celle du **sentir** qui est l'étape première de toute rencontre effective.

Pour mieux saisir l'importance à proprement parler fondamentale de cette **dimension au fond de toutes nos rencontres**, je dois évoquer le travail de deux penseurs : Erwin Straus et Victor von Weizsäcker.

Dans son œuvre majeure intitulée *Du sens des sens*, Erwin Straus donne l'explication suivante : « **Le percevoir, et non le sentir, est un connaître : il est le premier degré de la connaissance pour autant que la perception soit perception sensorielle, détermination de l'impression sensorielle.** Mais cette détermination n'est pas une fusion d'impressions actuelles et passées. Dans le processus de détermination, avant même qu'il ne soit achevé, le **caractère immédiat de l'impression sensorielle est sacrifié**. Une simple perception qui s'exprime avec la phrase 'voici un chêne' établit quelque chose et le met en relief. Du simple **ici** de la sensation, elle fait un 'voici'. Le mot 'voici' exprime que l'on renvoie à quelque chose, par rapport à laquelle je me place en vis-à-vis. »⁵

⁵ Erwin Straus *Du sens des sens*, Million, p. 530

Pour éviter cet écueil il faut revenir à l'étape première de la rencontre qui se situe dans l'**immédiateté** au niveau du sentir. Comme l'écrit si justement aussi Erwin Straus, « **Le sentir est au percevoir, ce que le cri est au mot** »⁶. C'est-à-dire que la puissance originale du sentir qui s'exprime dans le cri devient, en une articulation seconde, un mot qui permet une perception objective.

Reprises au niveau pathique du sentir, on voit que la pratique phénoménologique est libérée du carcan de l'intentionnalité dont l'arsenal des analyses éidétiques est laissé de côté par une nouvelle *épokè* qui dévoile la présence dans son moment apparitionnel originaire perpétuel.

Là prend tout son sens cette affirmation de Maurice Blanchot « **Qui n'appartient pas à l'œuvre comme origine ne fera jamais œuvre** »⁷. Elle ne concerne pas seulement l'artiste ; elle vaut pour toute rencontre avec l'œuvre. Qui n'appartient pas à l'œuvre comme origine ne la rejoint nulle part. Dans la formulation de Maldiney, « **La présence passe outre à l'œuvre d'art comme telle si elle n'est pas originièrement articulée à et par... ce qui constitue son être-œuvre.** Or celui-ci n'a pas d'en deçà d'où il procède : il est son propre départ en vue de soi. Une œuvre d'art existe à ouvrir sa voie, sans que l'une précède l'autre. Elle est en précession d'elle-même, et contredit par-là, c'est-à-dire par où elle est œuvre d'art, à toute positivité et à toute tentation de déterminer son être dans la forme de l'objectivité. »⁸

Compris de la sorte, l'œuvre d'art et l'humain sont tous deux des étants capables d'exister et le moment originaire de la rencontre avec l'œuvre d'art se produit précisément dans le sentir. Or, il faut remarquer avec Erwin Straus que :

« **Tout ce qui est senti par les sens est dans le présent, est senti maintenant, c'est-à-dire se structure dans la relation sym-pathique originelle de l'être vivant en devenir, de l'expérience vécue dans laquelle on ne peut trouver aucune primauté de la conscience de soi ou de la conscience du monde.** »⁹

Et il ajoute « **Dans la certitude sensorielle, le monde apparaît immédiatement, il n'est pas hypothétique, il apparaît avant le doute.** »¹⁰ Effectivement le doute cartésien paraît bien tardif au regard de l'existence qui commence dans le sentir.

Décrire plus précisément l'entrelacement premier qu'entretiennent l'œuvre d'art dans son existence et l'humain dans la sienne est la tâche qu'accomplit Maldiney dans tous ses textes d'esthétique-artistique.

Avant de poursuivre dans cette voie, une mise en garde s'impose à propos du **caractère descriptif de la phénoménologie** auquel elle est souvent réduite. En fait, s'applique à cette pratique la citation emblématique de Paul Klee à propos de l'art, qui « **ne reproduit pas le visible mais rendre visible** »¹¹. Il en va de même avec la pratique phénoménologique : il ne s'agit pas

⁶ Ibid p.502

⁷ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 47

⁸ H. Maldiney, *Art et existence*, p.8. « Toutes ces analyses, écrit encore Maldiney à la même page, tentent de dire ce qu'est la présence de l'œuvre d'art dans ce qu'elle a d'absolument propre et qui est son être même : sa façon d'être *le là*. Il n'y a pas d'autres discriminant de l'art, d'autres manière de distinguer le propre de l'impropre, ce qui est œuvre d'art et ce qui, se prévalant du même titre socio-culturel, n'en est que le change ou le leurre. » Cette façon d'être-*le-là*, traduit le terme de *Dasein* employé par Heidegger pour désigner le mode d'être spécifiquement humain pour lequel Maldiney parle de *présence*. Compris de la sorte, l'œuvre d'art et l'humain sont tous deux des étants capables d'exister.

⁹ Erwin Straus *Du sens des sens*, Traduit de l'allemand par G. Thinès et J.P. Legrand, Éditions Jérôme Millon, Grenoble, 1989 p. 571

¹⁰ Ibid 572

¹¹ Paul Klee, « Confession d'un créateur » in *La théorie de l'art moderne*, Édition et trad. de l'allemand par Pierre-Henri Gonthier, Collection Folio essais (n°322), Gallimard, 1998

de représenter les phénomènes, d'en faire des représentations aussi fouillées soient-elles, mais de mettre en lumière leur dimension originale de présence – *en y étant soi-même présent*. Et c'est précisément à ce niveau originale que nous *co-naissions*, là où tout commence dans le sentir.

Là aussi, l'artiste montre la marche à suivre lorsqu'il est guidé par le **motif, par ce qui meut, par ce qui met en mouvement**.

Avec la dimension du pathique nous abordons donc l'existence dans son moment originale. Nous sommes là dans le moment premier à chaque instant du rapport de l'être de l'homme à l'être des choses. Deux chercheurs : Erwin Straus, que je viens de citer, et Viktor von Weizsäcker ont reconnu ce moment en le nommant **pathique** ou **thymique**. Le pathique, de *pathos*, c'est ce qui est senti, éprouvé. Et l'emploi du terme thymique souligne la place qu'y joue la climatique dans laquelle on comprend à la fois l'atmosphère propre au monde et l'humeur propre à soi. Le terme allemand ***Stimmung***, qui vient du verbe *stimmen* – accorder comme on le fait pour les cordes d'un instrument de musique par exemple – (la *Stimmung*) correspond aux deux versants thymiques évoqués en français comme atmosphère et humeur. **Le vocabulaire japonais que j'évoquerai tout à l'heure montre clairement le lien indissociable qu'il y a entre soi et monde au niveau pathique du sentir.**

Dans la dimension pathique, la *Stimmung*, par sa puissance disposante et déterminante, œuvre en tant qu'arché (*ἀρχή*) de l'existence, tant de l'œuvre que de celui qui la rencontre ou bien la crée.

Cette **résonance réciproque** et commune aux deux, trouve **son fondement** dans une particularité essentielle observée expérimentalement par Weizsäcker dans tout le monde vivant, du plus élémentaire jusqu'à l'humain. Weizsäcker présente ses nombreuses expériences en physiologie dans un ouvrage intitulé *Der Gestaltkreis*, le *Cercle de la forme*¹². Forme qu'il explicite ainsi : « **la forme est le lieu de rencontre – lui-même automouvant – d'un organisme et de son *Umwelt* (son milieu)** »¹³ Le comportement n'assure pas, écrit-il encore : « **la constance d'une forme, mais celle d'un changement de forme, d'une transformation constitutive** »¹⁴.

La rencontre entre organisme et milieu est le moment premier, à chaque instant renouvelé par les modifications des composants de cet ensemble. Il décrit la relation des organismes à leur milieux comme une succession de rapports d'équilibres, de crises et de rétablissements d'équilibre, incessants. Organisme et milieu sont en interactions simultanées pour rétablir sans cesse l'équilibre perpétuellement menacé.

Le point capital de ses travaux pour notre réflexion est que Weizsäcker nomme **subjectivité**, ou **sujet**, ce qui se constitue en tant que **forme de la rencontre** entre l'organisme et son milieu. C'est là une vue aux conséquences philosophiques et thérapeutiques majeures. À la question qu'est-ce que le **sujet** ? ou qu'est-ce que la **subjectivité** ?, on peut répondre avec Weizsäcker que c'est **ce rapport**, ce lien de l'organisme et du milieu, ou plus précisément **la forme toujours mouvante de ce rapport**. Weizsäcker montre qu'il ne s'agit pas d'un cercle fonctionnel, mais d'un cercle formel : un *Gestaltkreis* précisément – dont « **la genèse dit-il constitue le comportement** ». C'est une forme toujours en formation (*Gestaltung*) car il y a continuellement un décalage relatif entre l'organisme et son milieu. Il s'agit d'une forme impliquant le temps et l'espace de sa propre genèse qui, comme la nomment dans le champ artistique Hans Prinzhorn et Paul Klee, est *Gestaltung* au double sens, en réalité unique, de **formation d'une forme et de forme en voie d'elle-même**.

¹² Viktor von Weizsäcker, *Le cycle de la structure*, Traduit par Michel Foucault, Desclée de Brouwer, 1956.

Téléchargement intégral gratuit : [https://archive.org/details/WeizsaeckerCdlS\(mode/2up](https://archive.org/details/WeizsaeckerCdlS(mode/2up)

¹³ Ibid, p.179

¹⁴ Ibid. p.107

Et c'est dans le sentir, dans l'éprouvé pathique chez l'humain, que moi et monde ont partie liée. Straus l'explique ainsi : « *Dans le sentir se déploie en même temps, le devenir du sujet et les événements du monde : je ne deviens qu'en tant que quelque chose arrive et il n'arrive quelque chose (pour moi) qu'en tant que je deviens. Le présent du sentir n'appartient ni à l'objectivité ni à la subjectivité, il appartient nécessairement et toujours aux deux, ensemble. Dans le sentir, moi et monde se déploient simultanément, pour le sujet sentant. Dans le sentir, le sujet sentant s'éprouve soi-même et le monde, soi dans le monde, soi avec le monde.* »¹⁵

Maldiney souligne et précise cette affirmation de Straus en écrivant : « *Ce et, ce dans, cet avec, retiennent en eux, le retenant en son pli, le déploiement propre au sentir, en réalité étranger à toute distinction sujet-objet. Moi et monde n'y sont pas deux partenaires qui se font face. Le premier ne s'objecte pas le second dans une visée intentionnelle. Cette opération n'appartient qu'au percevoir, en rupture avec le sentir.* »¹⁶ Pour Maldiney le **sentir** n'est pas un pont entre moi et monde, c'est le pouvoir qui les précède et se déploie comme origine des deux. Nous avons ici affaire à l'événement de l'apparaître se profilant selon l'expression de Straus en un « *paysage* » unique. « *Comme un tableau nous fait voir non pas un fragment pré-existant du monde mais son émergence même s'irisant dans les traits contingents d'un espace* », écrit à ce propos Michèle Gennart.¹⁷

Tant pour Straus que pour Weizsäcker la relation entre milieu et organisme constitue la subjectivité car ils sont liés dans le **sentir**. C'est déjà vrai au niveau du vivant où le sentir permet la « *communication symbiotique* » (E. Straus) entre l'organisme et le milieu. Mais la communication, – faudrait-il dire comme Weizsäcker – *le commerce (Umgang)* entre eux, que permet le **sentir**, est aussi nécessairement un **ressentir**. Et, c'est le **ressentir qui transcende l'organisme et le milieu en une présence à son monde**. Le cercle de la forme (toujours en formation *Gestaltung*) mis en évidence par Weizsäcker devient ainsi un **cercle de la présence ; de présence dans une co-présence, celle du monde et la mienne articulées l'une à l'autre.**

C'est dans ce **lien entre sentir et ressentir** que se trouve l'**articulation du vivant et de l'existant**.

S'y dévoilent les grandes voies de communication avec les êtres et les choses **et** soi-même. À les suivre, la présence fait l'épreuve en elles de nouveaux modes d'être **et surgit à soi transformée**. En grec on dit « *πάθει μάθος* », « *pathei mathos* », qu'il faut entendre non pas comme *apprendre par l'expérience* mais *apprendre par l'éprouver*.

¹⁵ E. Straus, *ibid.* p.565

¹⁶ H. Maldiney, *La dimension du contact au regard du vivant et de l'existant (De l'esthétique-sensible à l'esthétique-artistique)* in *Le contact*, sous la direction de Jacques Schotte, éd. De Boeck Université, Bibliothèque de pathoanalyse, 1990, p.180

Maldiney reprend dans ce texte les thèses exposées par Merleau-Ponty dans *le visible et l'invisible* à propos de la *Chair* et particulièrement du toucher qu'il présente comme l'expérience première du contact humain et il précise, comme Merleau-Ponty, que la jonction entre toucher et se toucher se fait dans l'intouchable. Il cite Merleau-Ponty pour qui le toucher a ceci de particulier qu'il est habité par une « *négativité* ». Cette négativité fait du corps autre chose qu'un « *fait empirique* », elle lui confère une « *signification ontologique* », et c'est pourquoi l'intouchable du toucher, l'autre côté de l'être sensible est si important. Or cet intouchable devient chez Maldiney une présence imprévisible qui est comme l'autre nom de l'homme parce qu'elle est ce dont seul l'homme est capable en étant hors soi, hors *Umwelt*, en bref : présent. Cet écart est constitutif de l'homme et explique qu'il ne cohére pas avec lui-même, mais est au contraire en précession de lui-même. Cette précession, c'est sa transcendance.

¹⁷ Michèle Gennart, « *Stimmung, Verstimmung, Ungestimmtheit*, Remarques sur la phénoménologie heideggérienne de la disposition affective et sur son usage en psychothérapie », in *Le contact*, sous la direction de Jacques Schotte, éd. De Boeck Université, Bibliothèque de pathoanalyse, 1990, pp. 65 – 81.

C'est particulièrement remarquable dans la rencontre avec les œuvres d'art dans la mesure où l'art s'efforce, non pas seulement de dire, mais de faire apparaître un tel rapport. Qu'il s'agisse de peinture, de sculpture, de poésie, de musique, bref dans toutes ses expressions, l'art ne se contente pas de dire, il **fait paraître** dans son dire propre qui rend l'œuvre présente.

La rencontre avec une œuvre d'art, articule comme lieu rythmique, l'espace et la temporalité qui façonnent le regard ou l'audition et transforme ainsi la présence qui y co-naît.

À l'inverse, toute attitude objectivante abolit la communication et la rencontre – et avec elles la **vie des formes** – car ici comme partout, la marque propre du vivant est qu'il peut rencontrer et être rencontré. Or ce n'est pas rencontrer une forme, entrer en communication avec elle, – et elle, entrer dans la voie de l'œuvre – que de la viser à distance d'objet. L'attitude objectivante **court-circuite** la forme de sa dimension proprement esthétique et de son mode de donation originaire dans le sentir.

Si par contre il y a, comme l'écrit Kandinsky, « **contact efficace avec l'âme humaine** »¹⁸ la sonorité de l'impression originaire provoquée par la forme **consonne avec celle de la présence** parce que toutes deux sont issue du **même moment pathique**.

Du point de vue thérapeutique, il me paraît important de dire que si les formes esthétiques artistiques remobilisent le pouvoir-être, dans ce qu'on appelle l'art-thérapie, c'est parce qu'en deçà de la pathologie, l'existence comporte toujours une dimension pathique dont ces formes constituent l'unique *logos*¹⁹. Sans doute plus sensible à cette dimension que l'homme ordinaire, car moins absorbé que lui par la banalité quotidienne qui y fait écran, le patient est souvent en prise directe avec la *vie des formes*.

L'activité thérapeutique a du coup, dans un premier temps, la **responsabilité du choix des œuvres** dans lesquelles cette **vie est effective**. Ce qui exige une sensibilité artistique du soignant capable de distinguer ce qui relève des **signes ou bien des formes** dans les œuvres choisis car, comme l'écrit Henri Focillon : « **Le signe signifie alors que la forme se signifie** »²⁰ et de l'un à l'autre la **puissance transformatrice de la rencontre est radicalement différente** car elle se joue à des niveaux différents du procès de l'existence. (Cf note 18)

¹⁸ Vassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Collection Folio essais (n°72), Gallimard, 1989, p.43

¹⁹ Cf H. Maldiney : **Rencontre avec Henri Maldiney** Dans Les Lettres de la SPF 2007/2 (N° 18), pages 129 à 174 : « Une forme esthétique-artistique diffère par essence, c'est-à-dire ici par existence, d'une image ou d'un signe. « Un signe signifie, une forme se signifie », écrit Henri Focillon. De l'un à l'autre change le sens du sens, un mot par exemple est un signe. En tant qu'expression, il n'est pas perçu pour lui-même. « Il est, dit Emmanuel Lévinas, comme une fenêtre à travers laquelle (sans la voir) on regarde ce qu'il signifie. » Le pensé est présent dans la pensée à titre d'objectivité idéale. Cette manière pour la pensée de contenir idéalement autre chose qu'elle constitue l'intentionnalité. Au contraire, l'expression et la signification d'une forme ne font qu'un. Une forme en tant que forme est perçue pour elle-même : elle est *l'exprimant de sa signification*, les deux en une seule ouverture. Une forme esthétique-artistique n'est pas une objectivité idéale, c'est une réalité inobjective. Elle n'existe, éclairant à soi, qu'à s'ouvrir. Elle n'est pas *Gestalt*, mais *Gestaltung*, forme en formation. Un signe ou une image se donnent intégralement d'un coup. Une image est l'analogon d'un objet intentionnel constituant le pôle d'une visée. Rien n'est donné en elle qui ne soit visé au départ. Une forme esthétique-artistique, par contre, n'existe qu'à frayer sa voie. Chaque moment de sa formation est une incidence pure. Il n'existe que transformé, repris en sous-œuvre, par la présence à l'avant de soi de cette forme qui n'a pas la constance d'une structure, mais la perpétuité d'une transformation constitutive. Une forme esthétique-artistique n'est pas en but, mais en voie de soi. »

²⁰ Henri Focillon, *La vie des formes*, PUF, 1943, p.7 Disponible en version intégrale : http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html

Pour approcher encore davantage ce qui se joue dans une relation telle que nous l'avons décrite entre l'organisme et le milieu mais également dans toute relation et en particulier dans celle avec l'œuvre d'art, il faut examiner à quoi renvoie vraiment la préposition grammaticale *entre* dont l'emploi se fait dans notre langue de manière automatique.

C'est le mot qui y correspond dans la langue japonaise qui le révèle, à savoir *aïda* あいた. La pensée occidentale est confrontée là d'emblée à plusieurs difficultés pour saisir le sens original qu'il a en japonais. La traduction habituelle d'*aïda* (あいだ、間) par « entre » présente deux limitations : le sens qu'il couvre en japonais est tronqué si l'on entend par « entre » uniquement l'**intervalle** entre deux **pôles pré-constitués** et même si « entre » est saisi comme la relation entre ces pôles, on introduit une **division étrangère au sens original japonais** du terme en les considérant comme pré-existants à ce qu'ils sont dans la relation.

Dans le langage japonais courant, le mot *aïda* désigne à la fois **la relation constituée entre plusieurs éléments et ce qui les constitue eux-mêmes dans leur distinction propre**. Par exemple, la vallée est l'*aïda* des montagnes, c'est-à-dire l'ouverture sans laquelle il ne peut y avoir ni vallée, ni montagnes distinctes, mais seulement une étendue plate ou proéminente. André du Bouchet dirait sans doute, l'*aïda* c'est la déchirure et le jour de la déchirure.

De même dans la dimension temporelle, le laps de temps qui s'écoule d'un maintenant à un autre est désigné avec le même terme s'écrivant là avec le caractère 間, qui se prononce *ma* lorsqu'il est employé seul ou *kan* ou *ken* lorsqu'il est combiné à d'autres caractères.²¹

Toujours, pour l'espace comme pour le temps, ce caractère est donc l'emblème d'une relation, d'un rapport, d'une faille ou d'une durée, formés entre des lèvres qui elles-mêmes n'existeraient pas sans l'articuler.

Les difficultés inhérentes à la traduction du terme *aïda* incitent à l'utiliser tel quel en vue de garder à l'esprit l'ensemble qu'il désigne.

Ce terme est au cœur de la pensée du psychiatre-philosophe Bin KIMURA²².

Avec cette notion, il devient beaucoup **plus aisé de comprendre la relation entre organisme et milieu comme *aïda* qui à la fois s'y forme et est formatrice de chacun – et est en soi nommée *sujet* par Weizsäcker**.

Ce principe de **constitution réciproque incessant des polarités d'une relation qui s'y forme elle-même** s'applique à toutes les relations. C'est le **principe endogène** qui régit la constitution du moi selon la formulation de Kierkegaard pour lequel « *Le moi est un rapport se rapportant à lui-même, autrement dit il est dans le rapport l'orientation intérieure de ce rapport ; le moi n'est pas le rapport, mais le retour sur lui-même du rapport.* »²³ c'est-à-dire dans le **mouvement de la réflexivité**.

Kimura appelle ce retour sur soi **l'*aïda intrasubjective***. Mais l'*aïda* c'est aussi la modalité de la dimension articulante de soi dans les relations réciproquement constitutives avec l'autre ou les autres humains. Il s'agit là **d'*aïda intersubjective***. Cette **nécessité relationnelle constitutive** de chacun est exprimée directement dans la langue japonaise par le terme employé pour désigner l'être humain qui se dit *ningen* (人間) terme qui s'écrit en unissant le caractère

²¹ La même notion s'écrit donc en japonais de deux façons : あいた qui se prononce toujours *aïda* et 間 qui selon les combinaisons avec d'autres caractères où il est employé se prononce différemment par exemple *ma* 客間 (*kyaku ma*, salon) ou *kan* 三日間 (*mikka kan*, pendant 3 jours), ou encore *ken* 世間 (*sei ken*, société).

²² Sa pensée a guidé pendant plus de quarante ans les recherches en psychiatrie au Japon où il était au sommet de la hiérarchie académique. J'ai travaillé directement à ses côtés pendant trois ans et demi et comme son traducteur et ami j'en suis resté proche durant la vingtaine d'années que j'ai passées à enseigner au Japon. Il est mort le 4 août 2021 âgé de 90 ans. Également excellent germaniste, Kimura a traduit en japonais toutes les œuvres de Weizsäcker.

²³ Soeren KIERKEGAARD, *Traité du désespoir*, Point Gallimard, p.57-58

pour individu *hito* (人) et le caractère utilisé pour entre *aïda* et que l'on prononce dans ce cas *gen* (間).

Pour nommer ce qui articule le **site du rapport originaire** entre l'organisme et son milieu, Kimura parle **d'aïda originaire**, ou **d'arché-aïda**²⁴ et c'est précisément le terme allemand de *Grundverhältnis* qui l'exprime et qu'emploie Weizsäcker. *Grundverhältnis*, faut-il traduire ce terme par **rapport au fond** ou par **rapport au fondement** ? À vrai dire la distinction est encore indécidée et c'est le **passage du vivant à l'ex-istant** qui pose le **défi de ce passage du fond au fondement**.

Dans cette dimension originaire au niveau climatique, qui est celui de la *Stimmung*, c'est-à-dire tant *atmosphère* qu'*humeur propre*, deux puissances règnent, à savoir la confiance et l'angoisse. S'y produit ce qui se fait de soi-même, ce que nous attribuons en Occident à la nature (*phusis* en grec ancien : φύσις) mais également ce qui se fait par soi-même, par une action que l'on s'attribue. Cette façon de penser est aussi présente dans la culture japonaise mais il est tout à fait singulier de remarquer que ces deux procès : ce qui se fait par soi-même et ce qui se fait de soi-même s'écrivent avec un seul et même un même emblème idéographique qui se prononce *ji* 自. *ji* 自 signifie la **spontanéité originaire** et il est utilisé pour désigner ces deux entités conceptuellement opposées. À l'oral la distinction est claire : on dit *onozukara* 自 ずから et *mizukara* 自ら. Mais les deux s'écrivent avec le même idéogramme *ji* 自.

Onozukara signifie "ce qui se fait de soi-même" et *mizukara* ce qui relève de l'action d'un sujet, "ce que je fais moi-même" (littéralement l'action s'originant de (*kara*) mon propre corps, ou de ma propre chair (*mi*)).

La langue japonaise utilise des termes directement ancrés dans cette étymologie. Ainsi pour 'moi' ou bien 'soi', on dit *ji-ko* 自己 (soi ou moi selon les contextes). Pour l'écrire on reprend le même caractère *ji* 自 dont le sens de spontanéité originaire est renvoyé graphiquement à soi-même par le deuxième caractère *ko* 己 qui stylise le geste employé par les Japonais pour se désigner soi-même en pointant son nez de l'index. De même lorsque l'on veut dire que l'on fait quelque chose soi-même on utilise le terme *ji-bun* 自分 composée de *ji* 自 toujours spontanéité originaire, mais dont une part est tranchée pour soi, le deuxième caractère s'écrivant à partir de la racine utilisée pour symboliser le sabre et signifiant là un morceau. Tous ces termes liés à l'activité personnelle dite *mizukara* 自ら sont toujours associés à l'autre force *onozukara* 自 ずから de ce qui se fait de soi-même grâce à la spontanéité originaire.²⁵

La langue japonaise signale dans le vocabulaire employé quotidiennement, la participation commune à la **spontanéité originaire** qui est **réciproquement constitutive du soi et du monde**.

²⁴ L'arché-aïda, l'aïda primordial, inaccessible à la conscience, est l'origine commune à l'aïda intra-subjectif et à l'aïda intersubjectif. La dialectique entre le *ji-ko* 自己(soi-même) et le *ji-nen* 自然 (nature au sens de *physis*) qui s'originent tous deux dans le *ji* 自(spontanéité originaire) est corrélatrice, sur le plan de la conscience, de la dialectique entre les médiations opérées par soi et l'immédiateté à partir de laquelle elles se constituent. En effet le concept d'immédiateté correspond, dans le champ de la problématique de la médiatisation, à la dimension de l'arché-aïda qui sous-tend tous les aïda desquels se constitue le soi-même. Or comment cet arché-aïda primordial, cette réalité immédiate, se donne-t-elle alors qu'elle est inaccessible à la conscience ? Elle se découvre dans la présence sous la forme de la *Stimmung* (atmosphère du monde et humeur du soi).

²⁵ Sur le versant de "ce qui se produit de soi-même"(*onozukara* 自 ずから) les Japonais utilisèrent *jinen* 自然 pour traduire le terme de nature occidentale, en reprenant là aussi le caractère de la spontanéité originaire. La culture japonaise conçoit une unité primordiale à l'origine du procès global de l'universelle spontanéité qui se partage en un moment ultérieur par une césure où s'accomplit l'instant "d'auto-détermination du néant par la conscience de soi" (*mu no jikakuteki gentei*, selon Nishida Kitarô). Du point de vue intra-subjectif l'aïda est le lieu de différences internes où se joue une dialectique entre l'autonomie de soi et la spontanéité universelle dont le soi à l'origine fait lui-même partie. Cette dialectique est celle de l'impropre et du propre, du fond et du fondement.

Par exemple, l'appartenance constitutive de soi *ji-ko* 自己 à la spontanéité originale notée par l'emploi du caractère *ji* 自 est aussi exprimée dans le terme pour dire ce que nous appelons nature, à savoir : *ji-nen* 自然 (nature au sens de *physis*).²⁶

L'ouverture thérapeutique d'une telle appréhension de toute rencontre décrite comme *aïda* est encore renforcée par sa forme d'apparition qui est en japonais nommée *jikaku* (自覚). L'idiome est composé de deux caractères dont le premier *ji* 自 dénote l'action de la spontanéité originale et le deuxième *kaku* 覚 combine celui employé pour signifier *voir* (見) mais surmonté d'une combinaison de traits associées à l'intellect.

Dans la langue courante ce terme signifie simplement conscience de soi, avoir ou bien prendre conscience de soi. Mais Kimura utilise ce terme dans le même sens que le philosophe Nishida Kitarô²⁷. Je traduis littéralement *jikaku* (自覚) par *auto-aperception* mais les spécialistes de Nishida traduisent cette expression par *éveil à soi*, ce qui est sans doute plus parlant en langue occidentale. Avec ce terme de *jikaku* 自覚 Kimura désigne l'apparition globale de la relation moi-monde, c'est-à-dire de l'*aïda* elle-même dans laquelle les deux polarités se constituent réciproquement.

Kimura explique qu'au moment de l'*auto-éveil* ou de l'éveil à soi la réalité portant le soi et le monde s'actualise, le soi individuel en prend conscience et la vit en tant que son

²⁶ Cette appartenance à une force première trouve un écho sous la forme même de l'énergie dans deux autres mots. Le terme japonais, bien connu en occident, pour énergie est *ki* 気 (énergie ou souffle). On le retrouve par exemple dans l'art martial Aïkidô 合氣道 (合 *ai* : du verbe *au*, rencontrer ; 氣 *ki* : énergie ; 道 *dō* : voie) qui signifie littéralement la voie de la rencontre du *ki* 気. Son emploi à la fois dans l'appellation de l'humeur personnelle qui se dit *kibun* 気分 (*bun* 分 coupée avec un sabre 刀 le *ki* 気) soit littéralement une part du *ki* 気 là propre à soi et dans le mot pour signifier l'atmosphère entendue comme climatique qui se dit *funiki* 雰囲氣 exprime la même communauté que le terme allemand *Stimmung* exprimant la résonnance à l'unisson de ce qui est pensé dans notre langue comme deux entités dissociées : soi et extérieur.

Kimura consacre plusieurs études sur ce socle commun clairement exprimé en japonais et il en situe l'origine au sein même de ce qu'il appelle l'*arché-aïda*, l'*aïda* primordial dans et de laquelle se constitue le soi en tant qu'*aïda* intra-subjectif et *aïda* intersubjectif. Il décrit précisément les défaillances pouvant se produire dans ce procès toujours renouvelé constitutif de l'individuation entendue dans un sens inouï en Occident dont chaque faiblesse ou impossibilité dresse le tableau de sa psychopathologie phénoménologique.

²⁷ Kitarô NISHIDA (西田 幾多郎, Nishida Kitarô, 1870 - 1945) premier philosophe japonais, fondateur de l'École de Kyôto issue de l'union de la philosophie occidentale avec la spiritualité des traditions extrême-orientales hindouisme et bouddhisme. Il introduit la phénoménologie de Husserl au Japon. Nishida réduit tout dualisme à une expérience unitaire et originale de la réalité immédiate (qu'il nomme *expérience pure*). C'est notamment le cas pour l'intuition et la réflexion. La conscience connaissante est généralement définie à l'aide de ces deux fonctions : l'intuition et la réflexion. En tant qu'intuition elle est immergée dans le flux continu de la réalité et en tant que réflexion elle prend du recul par rapport à ce flux afin de le connaître. D'un côté l'intuition indifférenciée mais concrète car vécue et de l'autre la pensée d'objet, claire, mais abstraite du réel. D'un côté l'empreinte du monde et de l'autre le recul du sujet. Pour dépasser cette dualité intervient le *jikaku* 自覚 que je traduis par *auto-aperception* mais que les spécialistes de Nishida traduisent par *éveil à soi*, ce qui est sans doute plus parlant en langue occidentale. Cette pratique permet d'établir le lien entre l'intuition et la réflexion. Intuition et réflexion sont englobés dans l'*éveil à soi*. Nishida ira jusqu'à considérer que dans l'*éveil à soi* c'est la réalité qui devient consciente d'elle-même à l'occasion du soi individuel, il écrit à ce propos : « Quand le monde s'auto-éveille, notre soi s'auto-éveille. Quand notre soi s'auto-éveille, le monde s'auto-éveille. Pour chacun d'entre nous le soi qui s'auto-éveille est le centre d'une perspective sur le monde. Notre connaissance se crée par l'auto-réfléchir du monde en lui-même. » Cf. Kitarô Nishida « *jikaku ni tsuite* (Sur l'éveil à soi) Œuvres complètes, vol.9, Tokyo, Iwanami shoten, 2004, p.528

actualité²⁸ propre. Dans le procès originaire de l'articulation entre l'ipséité et l'altérité, c'est précisément l'apparition-même de cette corrélation phénoménologique du monde et du moi — tous deux co-naissants comme *aïda originaire*, qui est exprimée dans la terminologie de Kimura en tant que *jikaku* 自覚. Y dispose une attitude d'abandon qui n'est pas abdication mais consentement participatif au jeu du monde (ce mode d'être correspond à celui que Maldiney appelle l'ouverture).

L'action qui s'incarne à partir de cette dimension à la fois impersonnelle et personnelle est appelée en japonais *koiteki-chokkan* 行為的直觀. La traduction littérale en français n'est pas très explicite : *intuition agissante*. Pourtant ce mode d'action est souvent rapporté par les pratiquants d'art martiaux de haut niveau et ils l'associent au mode d'apparition globale de la situation de combat dans laquelle leur déplacement est lié aux vides médians d'où ils frappent. En thérapie, il ne s'agit bien sûr pas de frapper mais d'agir juste, au-delà d'une action délimitée par l'individualité du thérapeute. Le geste de l'artiste créateur me paraît correspondre à une action du même ordre. Peut-être y reviendrons-nous lors de la discussion avec quelques exemples mais pour l'instant, comme pour les autres termes japonais, il ne s'agit pas d'ajouter un élément à la boîte à outils conceptuels mais d'attirer notre attention sur des singularités – à vrai dire universelles – de notre existence qui ont été reconnues et nommées dans cette langue. Dès que l'une d'elle apparaît à l'improviste, c'est l'avènement du Réel qui surgit là où on ne l'attendait pas et qui provoque immédiatement l'impression d'avoir toujours été là, comme l'évoque régulièrement Henri Maldiney.

Pour Henri Maldiney, l'aliénation quotidienne résulte de l'objectivation constante qui nous place en face d'un monde pré-constitué en objet. La prise sur l'objet ainsi posé est une emprise qui engendre la méprise de l'objectivité. La seule issue est la surprise dans la manifestation qui provoque l'ouverture et elle se situe au niveau pathique de la rencontre antérieure à l'intentionnalité. Le sentir nous met en prise sur l'étant dans la surprise de l'être et la surprise d'être soi-même. Nous n'y sommes pas submergés mais exposés à nous-mêmes.

« L'attitude phénoménologique commence avec notre présence à l'œuvre d'art (écrit Maldiney) – qui ne fait qu'une avec sa donation. Nous co-naissons avec elle dans un même moment apparitionnel. L'apparaître d'une œuvre d'art ne confirme ni les anticipations d'un projet ni l'espoir d'une attente. Il est un évènement. Un évènement transformateur. Un évènement ne se produit pas dans le monde, il ouvre un monde et une forme de présence et d'existence inédites. Nous ne sommes présents à une œuvre d'art qu'à nous transformer selon elle. Elle est, comme le réel, ce qu'on n'attendait pas et qui, comme le réel, sitôt paru, est là depuis toujours. Elle crée l'attente de l'inattendu dans l'instant même qu'elle la comble. »²⁹

C'est là que l'œuvre d'art est essentielle. Sa rencontre, qui rend visible le monde avant toute objectivation, est au-delà de toute possibilité pré-établie, elle est transpossible. C'est en cela qu'elle est à proprement parler un événement. « Un événement qui est déchirure de la trame du

²⁸ Kimura appelle « actualité » l'apparition non seulement perceptive mais aussi affective des choses, et « réalité » l'apparition réduite à la perception des choses, à savoir l'apparition au seul niveau de la médiateté. Selon Kimura, tandis que le mot « réalité » vient du mot latin *res* qui signifie la « chose », le mot « actualité » provient du mot latin *actio* qui désigne l'« action ». Inspiré par l'origine étymologique des deux mots, Kimura comprend la « réalité » comme ce qui indique l'être des choses perçues, comme objet de la connaissance et l'« actualité » comme ce qui apparaît non pas à la connaissance, mais dans l'action, comme aspect agissant et affectif des choses. Ce point est développé dans la suite du texte. (Voir Kimura, 2001, VI 260 et VII 62)

²⁹ H. Maldiney, « Esquisse d'une phénoménologie de l'art » in *L'art au regard de la phénoménologie*, Philosophica ; Presses Universitaires du Mirail, École des Beaux-Arts de Toulouse, 1994, p.202.

neutre. Au jour de cette déchirure, s'ouvre un monde auquel soudain nous sommes. »³⁰ Si nous y sommes sensibles c'est que notre éprouvé est capable d'une **réceptivité** qui elle-même est **ouverte en-deçà de toute affectation antérieure**. Pour désigner cette capacité Maldiney utilise le terme de **transpassibilité**. L'action qui se forme dans cette transpassibilité ouvrant un accès inédit à l'expérience est elle-même **dépassement de toute possibilité pré-table**, c'est pourquoi il faut la nommer **transpossibilité**³¹. Là, il s'agit à proprement parler **d'avènement de soi**. De même qu'une **œuvre d'art** est un événement à même lequel l'art a son avènement, la **rencontre avec l'œuvre** est un événement à même lequel le soi a son avènement. C'est peu de dire que l'événement se produisant, la transformation suit. **L'événement du monde et l'avènement de soi sont co-originaires**. C'est ainsi que **l'art est trans-formation de soi** et constitue la **réalité de l'art-thérapie** avant sa possibilité même.

³⁰ Ibid, p. 217

³¹ La similitude avec le procès désigné par les termes japonais d'*éveil à soi* et d'*intuition agissante* me semble suffisamment manifeste pour ne pas y insister...