

L'ouvert

N° 10 / 2017

LES CHÂTAIGNIERS
HENRI MALDINEY

L'ARBRE CHEZ HENRI MALDINEY
ROGER BRUNOT

ART ET PATHOLOGIE
HENRI MALDINEY

PAROLE OU DISCOURS
HENRI MALDINEY

PHILOSOPHIE ET MÉLANCOLIE
HENRI MALDINEY

COURS DE PHILOSOPHIE GÉNÉRALE
HENRI MALDINEY

LA ROUTE DE CÉZANNE
HENRI MALDINEY

Revue
Henri
Maldiney

Ouvert N° 10

Editorial

La numérotation de L'Ouvert franchit le cap symbolique des deux chiffres : nous espérons que ce palier décennal est la marque d'une continuité et augure d'une inscription dans la durée. Si des numéros spéciaux sont envisagés, ils ne sauraient se substituer à la formule annuelle que nous confectionnons, même si celle-ci peut évoluer dans sa forme et ses contenus. Toute suggestion sera bienvenue et tout article proposé examiné avec intérêt, le conseil scientifique restant garant de la pertinence de sa publication.

En proposant un autre poème de Maldiney, le présent numéro s'est voulu ouvert à un aspect quasi confidentiel de son œuvre. En invitant à une lecture distanciée et intertextuelle, il tente de rendre en cela justice à la démarche maldinéenne. Le philosophe ne manquait jamais en effet de convoquer les textes les plus divers pour élaborer sa pensée. Nous avons déjà souligné qu'Henri Maldiney ne semble avoir écrit que deux poèmes : « Montanas » et « Les châtaigniers ». Si le premier (publié dans le n°9 de L'Ouvert) porte manifestement sur un sujet proprement maldinéen, c'est moins patent pour le second. Si l'arbre en tant que tel est peu mentionné dans ses cours ou ses écrits, il l'est peut-être quelquefois davantage dans des références philosophiques explicites ou implicites. Aussi ce poème est-il présenté sans commentaires. Il nous a semblé cependant intéressant – même si la compréhension ne se fonde pas obligatoirement sur des preuves –, de citer à la fois et à la suite, des textes d'Henri Maldiney, des textes de poètes qu'il lui arrivait d'invoquer, et des textes de philosophes dont il avait sans doute connaissance. Il ne s'agit ni de démontrer, ni d'illustrer, mais de permettre au lecteur de sentir les correspondances entre un poème, un homme et une appréhension du monde.

Le texte intitulé « Art et pathologie » est la transcription d'une conférence prononcée à Louvain en 1970. Répondant à l'invitation de Jacques Schotte, l'un de ses premiers étudiants, elle sera la première d'une série sur cette thématique qui interroge les rapports problématiques de l'artiste et du malade mental.

Le texte intitulé « Philosophie et mélancolie » est aussi une transcription-réécriture d'une autre conférence à Louvain, mais

cette fois en 1994, quelques vingt-cinq années après. Il a été 'revu et corrigé' par André Sauge et Jean-Pierre Charcosset. Y sont analysés à la fois la dimension d'originarité impossible et incontournable de la mélancolie (impuissance et obligation décisionnelle) et du rapport à une pensée tant soit peu positive que ménage et permet la philosophie. Maldiney remarque que le mélancolique, exilé de soi et des autres, privé aussi de jeu, ne peut ni ouvrir un espace ni avoir accès au désir. Si encore la conscience hégélienne affronte inévitablement le négatif, elle est affectée par le désir qui permettra le dépassement. Il en conclut que le philosophe et le mélancolique ont en commun la question du rien mais que si la réponse de l'un reste conceptuelle, celle de l'autre est existentielle.

Henri Maldiney n'a jamais pris parti ni publiquement ni dans ses écrits pour une cause politique, une idéologie ou même un système philosophique. Il ne peut donc être taxé de philosophe engagé au sens sartrien. Mais, à l'instar de Spinoza – qui sortit de sa réserve suite à l'assassinat (politique) d'un ami sien et descendit dans la rue pour proclamer « *Ultimi barbarorum* » (les derniers en date et non les ultimes) –, il rédigea un article protestant devant le projet de transformation-destruction de la route du Tholonet qu'il adressa à la presse et au ministre de la culture de l'époque (André Malraux).

Intitulé « La route de Cézanne », il témoigne – s'il en était besoin –, de son engagement pour la défense d'un lieu cézannien menacé de destruction (limitée mais irrémédiable). Cet article fut proposé à plusieurs journaux qui l'avaient tous refusé. Il l'avait lu à la fin d'un cours d'esthétique, ne pouvant retenir un sourire attristé en nous faisant part de la réponse d'un quotidien national (Le Monde) : « texte trop difficile pour notre lectorat ». Il n'a pas pris une ride depuis 1969.

Dans l'article « Parole ou discours » (publié dans la revue *Exister*, N° 7, 1977), Henri Maldiney redéfinit, analyse et articule ces deux dimensions de l'expression humaine à la lumière de l'existence. Il fonde son propos sur les rapports du besoin et du désir, de la langue et du langage et approche l'essence de la parole comme décision. Pour lui, si le discours est « hors sol », la parole

est en situation ; si le discours est celui de l'homme théorique, la parole est d'un existant : « La parole est l'acte par lequel un être - l'homme - engagé dans le fond n'arrive à lui qu'en émergeant du fond. »

Enfin, nous continuons la publication du cours *Logos et être* par sa quatrième et avant-dernière partie. Au moment d'en publier la dernière partie, dans le prochain numéro de la revue, l'auteur de la transcription, André Sauge, proposera à la lecture les quelques réflexions que lui ont inspirées les interprétations maldinéennes des « sages » de la Grèce ancienne, qui ont écrit (ou dicté leur œuvre) à ce moment de transition, non pas entre *muthos et logos* (en ce temps-là *muthos* ne signifiait pas « mythe » = « fable » et *logos* ne signifiait pas « parole »), mais entre des personnages, appelés dieux, agents cosmiques se prêtant admirablement aux grands récits explicatifs, et des forces élémentaires de la nature, se prêtant un peu trop facilement à d'infinis bavardages.

Les châtaigniers

Sur sa loupe massive, sur sa loupe-massue,
sertie de pierres sèches où s'érige en couronne le nœud gordien
des anciennes racines
que jamais n'a tranché la hache de l'homme mais évidé parfois
le feu,
pilier de l'arbre-roc soulevant son autel,
au surplomb d'un puits d'ombre,
le tronc du châtaignier
bien plus qu'il ne s'élance
se tient au-dessus de la terre qui prend racine en lui
dans la vie droite.

Le mutisme d'en-bas en lui se fait silence.
Silence de tous les sens dans l'entrevue de la lumière et de
l'ombre
où s'ouvrent les déambulateurs du regard
à travers cette haute assemblée à voix basse qui n'accepte aucun
ordre du jour.

Menhirs végétaux,
un à un conspirant à maintenir son lieu dans leur cercle
immobile,
les arbres mégalithiques concélébrent l'espace en des points
singuliers.
Les piles basses de la crypte
à hauteur d'homme
sont, à chaque fois, le pied d'un bloc-autel où monte sans appel
- irrésistiblement -
sortie de la fraîcheur des siècles durs,
la puissance de la terre rassemblée.

Ici tout est densité,
la rudesse du tronc, l'épaisseur du feuillage, la rigueur des
racines,

la dureté des branches mortes, la lumière coagulée sur les
feuilles longues,
un peu cirées.

Mais, le plus marquant,
le plus marqué,
c'est sa puissance de solitude invincible -
qu'il ne concentre pas seulement l'espace mais la durée de la
terre
sans nul souci des hommes
sans plus se soucier d'eux que des porcs qui circulent
en froissant les cosses des châtaignes de l'année passée.

Pourtant, de tous les arbres, il est celui dont la verticalité
ressemble le plus
à la verticalité humaine.
Émergeant du destin universel,
s'élève-t-il ?
ou, au contraire, s'enracine-t-il ?
Et pourquoi distinguer ces deux directions en lui,
tellement alliées dans une seule puissance
qu'il ne reste aussitôt que l'évidence de sa présence
indéplaçable ?

Dieu dans son enclos,
que lui ont ménagé des mains d'hommes, en montant ces murs
de granit auxquels ses branches sèches confèrent un nouveau lien
continu de bois lisse qui en défend la crête contre les
franchissements et le poids de la neige d'hiver.

Mais, libre de son hoirie,
l'arbre venu du passé
ne consent aux générations successives qu'un bail
emphytéotique
et l'homme sédentaire jamais ne se prévaut de son origine ni ne
s'étonne de ses dons.

Il pressent que son arbre généalogique se perd dans la forêt
primitive

où il n'y a qu'un commencement dont il est l'héritier,
mais l'arbre est le témoin.

Aussi est-il, à côté de la maison-mère,
plus ancien qu'elle et d'un plus haut secret,
l'auvent patriarcal
où l'homme s'abrite sous le couvert de sa lignée
mais au plein du monde.

Hangar du matin, engrangeant l'après-midi, le soir allée
couverte,

il est une réserve naturelle parce que naturellement resserré lui-
même

dans l'économie d'une vie lente.

Il a la garde des vieux bois polis et des cuirs éteints
perches, roues, manches d'outils, vieux bâts, araires ou harnais
conservés là, non par souci d'usage, mais par soin des choses,
- des choses reposées dans le passé qui les a faites,
remises à la justice de l'arbre patrimonial.

Non. Humain ! Trop humain !

Pour comprendre son essence imputrescible
que la féminité des eaux dormantes jamais n'a corrompue,
il faut revenir au désert de ceux qui l'ont planté.

Il faut remonter d'arbre en arbre
le flanc de la montagne
ou les terrasses successives le long du torrent.

Dans les pré-bois où ils s'espacent à la même distance les uns
des autres

que deux aspirs successifs de la terre,
soulevant ces fontaines d'air lisse où coule le vent de la pente,

les châtaigniers donnent corps à la terre
et l'élèvent à hauteur de monde.

Elle n'est plus seulement le sol sous nos pas,
ni la puissance d'en-bas,
mais la force portante et déjà rocheuse
qui dresse et qui bâtit ses tentes éternelles dans l'élément de l'air
libre.

Tente ou fontaine,
il ôte au rocher même son privilège de persévérance éternelle,
tant il le surmonte de son calme irrévocable,
parce que rappelant à lui toutes ses énergies
dans la seule énergie d'être soi.

A cause de l'individualité de chaque arbre
qui dans le plein air de son ombre est lui-même un lieu dans
l'aire du bois, le bois de châtaignier est le seul qui ait des aires.

D'où ce ton de reconnaissance,
ce don de reconnaissance
qu'il communique à celui qui s'y perd,
mais toujours se retrouve
au commencement
dans la procession du bois qui se recueille.

Je suis à la racine de toute la forêt
entre ces trois troncs qui consonent dans un seul espacement
dont l'étendue s'expose aux profondeurs.

L'espace est fait de la conspiration de ces spatialités non
partielles – absolues –
moins élémentaires qu'élémentales
dont l'arbre est à chaque fois le foyer.

Comme dans les mosaïques de l'abside à Saint Apollinaire in
Classe,
les arbres et les rochers de la Transfiguration.

Recueil de cloîtres verts,
aussi loin de l'hibernation moisissante des cavernes érémitiques
que de la sécheresse et de l'illumination de la Thébàïde.

Le recueillement du bois se poursuit le long du jour et de la
pente,
selon d'obscur errances lentement gouvernées.

L'assemblée silencieuse fixe l'ordre des révélations.

Elle ne dévoile ni ne voile ni non plus ne fait signe
mais, autour de chaque arbre, immobile à sa place capitulaire,
s'ouvrent de hautes clairières rayonnantes de l'espace calme,
dans une forêt de piliers d'ombres.

Le regard qui cherche une issue trouve, au lieu d'elle, son repos.

Henri Maldiney

(été 1970)

L'arbre chez Henri Maldiney

En relisant le second poème d'Henri Maldiney « Les châtaigniers », on peut pressentir par métaphore que sa pensée aussi était arborescente, qu'elle avait des ramures et ramifications foisonnantes, mais qu'elle était charpentée par un tronc commun, la philosophie, supportant nombre de branches maîtresses : l'ontologie, la psychologie, la linguistique, l'esthétique, et l'anthropologie phénoménologique (titre qu'il avait donné à son cours annuel de seconde année de Maîtrise).

Nous avons donc d'abord rassemblé un certain nombre de ses textes se référant explicitement à l'arbre et à ses modes d'apparaître. Après avoir recherché les sources possibles de ses pensées, nous avons recueilli un certain nombre de références antérieures ou quasi contemporaines (Paul Claudel par exemple), d'auteurs qu'il citait souvent dans ses cours ou ses écrits.

Aussi vous est-il proposé un parcours intertextuel avec des textes d'auteurs que convoquait régulièrement Henri Maldiney – et que sans doute il avait lus –, non pas pour débusquer des similitudes, mais pour essayer de percevoir des parentés quasi phénoménologiques. Ainsi, dire que l'homme est un arbre qui marche, c'est déjà sous-entendre que l'arbre n'a pas besoin de marcher pour être présent, et c'est exprimer le paradoxe logique que si l'arbre est fixe, il n'est pas pour autant immobile ! Il n'est pas figé car il est forme vivante. Mais il a aussi des modes d'apparaître différents pour chaque artiste et peut-être aussi selon ce que chacun y projette : ainsi l'arbre de prédilection de Goethe est le ginkgo bilobé car ses feuilles marquent union et dualité, l'arbre de Claudel est le pin pour sa souplesse résistante (ou l'herculéen banyan qui confond racines, tronc et branches), celui de Proust le marronnier ...

L'arbre de Maldiney, ni arbre de la connaissance, ni arbre cartésien, semble se rapprocher davantage de l'arbre des poètes :

« Qui donc, si je criais, m'écouterait dans les ordres des anges ? Et même si l'un d'eux me prenait soudain sur son cœur, je périrais sous le coup de son existence tellement plus forte que la

miennne. Car le beau n'est que la porte de l'angoisse, ce seuil dont nous approchons tout juste, et, nous l'admirons tant parce que, dans sa grandeur, peu lui chaut de nous détruire.

Tout ange est d'angoisse. Je me contiens donc et je ravale le cri de mon obscur sanglot.

Ah, qui pourrait venir à notre secours ? Ni les anges ni les hommes. Et même les animaux avertis savent que nous ne sommes guère chez nous en ce monde des clartés définies. Peut-être nous restera-t-il quelque arbre sur la pente que nous puissions revoir tous les jours. »

R.M. Rilke, *Elégies de Duino*.

« Passant, regarde cet arbre, et à travers lui, il peut suffire.

Car même déchiré, souillé, l'arbre des rues, c'est toute la nature, tout le ciel, l'oiseau s'y pose, le vent y bouge, le soleil y dit le même espoir malgré la mort.

Philosophe, as-tu la chance d'avoir l'arbre dans ta rue, tes pensées seront moins ardues, tes yeux plus libres, tes mains plus désireuses de moins de nuit. »

Yves Bonnefoy 1953

Voici d'abord quelques éléments d'intertextualité maldinéenne explicite :

L'arbre, *alter ego* végétal ...

« Comme l'homme, l'arbre est un être vertical, debout entre ciel et terre, exposé à l'espace qu'il déploie dans l'ouvert. » HM, *Cours de philosophie générale*, Lyon, 1970.

« Avez-vous remarqué que seuls les enfants - qui n'ont pas encore perdu, eux, le sens biologique du monde - regardent vraiment par la vitre en oubliant qu'ils sont dans une boîte capitonnée ? Un enfant à la fenêtre s'y écrase le visage comme pour nier la limite séparatrice et passer (ce qui arrive parfois) dans le paysage. Et je ne sais pas de plus beau symbole de la découverte du monde, que ces pages d'un roman par ailleurs quelconque (Anthony Adverse de H. Allen) - où l'on voit un enfant, qui n'a jamais franchi la clôture du monastère où il a été abandonné,

grimper dans le grand arbre planté au milieu du cloître pour y poursuivre un oiseau - et là, brusquement, dans l'irruption d'une lumière neuve, être envahi par l'espace même du monde. Les enfants sont, parmi nous les adultes, *Les ambassadeurs* du paysage dans l'espace géographique. »

HM, *Regard, Parole, Espace*.

Foyer de signifiance

« Chaque fois que nous reconnaissons un étant (être ou chose) « lui-même », c'est-à-dire pour ce qu'il est : l'eau, la terre, cette pierre, cet arbre, cet homme etc., s'ouvre à nous un champ unique de signifiance. Il se fait jour en chaque étant *reconnu* dans son essence. L'essence est le foyer d'ouverture dont s'éclaire, une en sa lumière, une diversité de phénomènes accumulés par accréation »

HM, *Ouvrir le Rien, l'Art Nu*. pp. 410, 411

Ancêtre végétal, le tronc nous est commun

« Le monde n'attend pas pour apparaître d'être rapporté à un point de stationnement, d'où nous le dévisagerions, lui ôtant son visage. Il est des moments plus primitifs où tout au contraire nous nous envisageons à lui. Un arbre isolé debout dans une prairie peut devenir à l'instant, toute mémoire effacée, le point d'accumulation à partir duquel se définissent tous les voisinages jusqu'à l'extrême lointain. C'est à partir de lui, non de nous, que l'espace s'ouvre en lui-même et s'espacé. Il est le point-origine de l'horizon sous lequel tout – y compris moi-même – est en vue.

De même quand notre regard est capté par l'apparition d'une montagne qu'un immense banc de brume sépare de la terre et qui, sans attache avec rien, repose en elle-même dans l'ouverture du ciel, elle est l'aire enveloppante et radiante à laquelle s'originent notre vision et notre présence à l'espace du monde. Elle se donne dans le proche absolu qui nous investit de partout.

Cet arbre, ce sommet sont les amers de notre être au monde.

C'est en eux, là-bas là-haut, que, voyant, nous avons notre ici : *je suis là où je vois*.

Et pourtant...

Comment puis-je être auprès d'une chose, d'un être, d'un événement, s'ils n'ont pas lieu dans mon champ de présence ? Or ce champ n'est proprement mien que si je ne me l'approprie pas après coup, que si j'en suis moi-même, ici, l'ouvreur. L'espace de ma présence est impossible à circonscrire et nul ne l'a dit plus fortement qu'aussi Plotin.

« *Il n'y a pas un point où l'on puisse fixer ses propres limites de fanon à dire : "jusque-là c'est moi".* »

Je suis en puissance de n'importe quel point de l'espace et pour y être je n'ai pas à le traverser comme un milieu étranger. « *Je suis arrivé depuis toujours dans le tout sans avoir fait nulle part, un pas en avant.* »

Heidegger nomme cette situation d'un mot : *durchstehen* : être debout à travers. Debout à travers tout, je suis capable de l'espace pour un monde, capable de l'ouverture d'un monde, comme un point peut être capable d'un cercle ou d'une sphère.

Cela s'appelle ex-ister : se tenir, avoir sa tenue... *hors*. Le privilège de la verticalité humaine est de surgir à soi en ouvrant de toutes parts une simultanéité de profondeur où, comme l'a répété tant de fois Tal Coat, « *les lointains sont proches et le proche lointain* ». De toutes les tensions motrices de mon corps animé, intégrées dans son immobilité tendue en alerte universelle, je suis en prise, originairement, sur l'espace potentiel de tous les phénomènes du monde se mondéisant. *Je vois là où je suis.* »

HM, *L'art, l'éclair de l'être*, p. 342

La verticalité de l'arbre est sa dimension ascensionnelle et exclamative

« Mais à la différence de l'animal et comme seul l'arbre, l'homme est un être vertical qui se dresse comme un point d'exclamation, ponctuant le miracle du *il y a* –et, dans cette exclamation même, plein de pouvoirs. Cependant que, aussitôt ou déjà penché sur cette attitude interrogative, il esquisse un premier départ qui est aussi un premier recueil, l'esquisse d'un logos où rassembler l'Umwelt.

Ainsi m'apparaît G. Duthuit marchant d'un pas trochaïque sur la route Cézanne, avec un léger balancement du corps et suivant d'un mouvement de tête à droite ou à gauche les incitations du paysage d'été. Mais il restait avant tout un homme de stature ; tête haute, regard dominant, sa présence corporelle était celle d'un je peux. Il ne s'abandonnait pas sans réserve à l'espace du paysage où le monde n'a pas encore de face. Non qu'il ne fût sensible aux instances silencieuses de la nature. Mais il pensait que l'homme qui croit s'y ressaisir au ras de son origine n'y est pas « réellement contemporain de lui-même ». La première dimension du contact, celle de l'enveloppement et du détachement ne le liait aux choses qu'après l'émergence du Moi. »

HM, *Une voix, un visage*, Georges Duthuit

« L'homme n'est au monde que par ce saut de nulle part, inaugural, et d'abord par ce surgissement où, point d'exclamation plus originaire que le cri de sa naissance, sa verticalité convoque l'espace en s'exposant et en l'exposant de toutes parts sur la terre comme au ciel. »

HM, *Regard, Parole, Espace*, p.118

« Abstraire, c'est mettre en vue, en la mettant en œuvre, une forme « plus universelle » en laquelle deux réalités sont en change mutuel. L'abstraction est une mutation. L'exemple topique dans l'œuvre de Bazaine est l'homme et l'arbre. L'homme et l'arbre sont parmi les vivants le seul à être verticaux... ils se dressent, témoins parallèles ; ils sont appariés par leur forme dont la style se confirme de l'un à l'autre... Ces identités que seul l'art dégage sont antérieures aux similitudes et dissemblances des apparences... La forme qui l'assume ne résulte pas de l'épuration et de la

généralisation des apparences, elle s'origine à l'apparaître : elle en est l'articulation ».

HM

Il est enfin foyer inobjectif, présence spatialisante

« Sa présence tente de revenir du *Gegenwelt* et du *Gegenstand* à l'*Umwelt* et au *Mitwelt*. Il en va de même d'autres jeux : l'enfant qui court dans le vent ou se fait balancer dans les branches d'un arbre traverse une série d'états alternatifs. Il peut éprouver un enthousiasme extatique à participer pleinement, sans aucune prise de position, au mouvement du monde qui l'enveloppe et auquel il se confie ; puis, brusquement, il éprouve le besoin d'êtreindre et de posséder, disons de devenir tout puissant dans cette phase du monde. Et son moi est alors un moi *sur-tendu* où il est les deux à la fois. Et cette situation d'extrême tension, du reste exceptionnelle, peut ne pas durer et l'enfant peut redevenir le mouvement des branches sans cesser pourtant d'être lui-même, à ceci près qu'il est ce mouvement - comme Jean-Jacques Rousseau, couché sur la rive du lac de Bienne, perçoit le mouvement de ses pensées dans le flux et le reflux de l'eau-*contact* Quel que soit l'état de présence du moi, la pulsion en jeu est celle du *contact*, de la communication directe avec les *choses*, avant qu'elles ne soient des objets, car il n'y a pas d'objet dans l'espace de l'arbre et du vent qui est tout entier espace du paysage, enveloppant, et où l'enfant tour à tour cherche à se prendre ou à prendre. »

HM, *Philosophie et mélancolie*, Conférence Louvain 1994

Des échos dans la littérature familière de Henri Maldiney...

Paul Claudel, dans *Connaissance de l'Est*, a célébré nombre d'arbres exotiques :

LE COCOTIER

Tout arbre chez nous se tient debout comme un homme, mais immobile ; enfonçant ses racines dans la terre, il demeure les bras étendus. Ici, le sacré banyan ne s'exhausse point unique : des fils en pendent par où il retourne chercher le sein de la terre, semblable à un temple qui s'engendre lui-même. Mais c'est du cocotier seulement que je veux parler.

Il n'a point de branches ; au sommet de sa tige, il érige une touffe de palmes.

LE BANYAN

Le banyan tire.

Ce géant ici, comme son frère de l'Inde, ne va pas ressaisir la terre avec ses mains, mais, se dressant d'un tour d'épaule, il emporte au ciel ses racines comme des paquets de chaînes. À peine le tronc s'est-il élevé de quelques pieds au-dessus du sol qu'il écarte laborieusement ses membres, comme un bras qui tire avant le faisceau de cordes qu'il a empoigné. D'un lent allongement le monstre qui hale se tend et travaille dans toutes les attitudes de l'effort, si dur que la rude écorce éclate et que les muscles lui sortent de la peau. Ce sont des poussées droites, des flexions et des arcs-boutements, des torsions de reins et d'épaules, des détentes de jarret, des jeux de cric et de levier, des bras qui, en se dressant et en s'abaissant, semblent enlever le corps de ses jointures élastiques. C'est un nœud de pythons, c'est une hydre qui de la terre tenace s'arrache avec acharnement. On dirait que le banyan lève un poids de la profondeur et le maintien de la machine de ses membres tendus.

Honoré de l'humble tribu, il est, à la porte des villages, le patriarche revêtu d'un feuillage ténébreux. On a, à son pied, installé un fourneau à offrandes, et dans son cœur même et l'écartement de ses branches, un autel, une poupée de pierre. Lui,

témoin de tout le lieu, possesseur du sol qu'il enserre du peuple de ses racines, demeure, et, où que son ombre se tourne, soit qu'il reste seul avec les enfants, soit qu'à l'heure où tout le village se réunit sous l'avancement tortueux de ses bois les rayons roses de la lune passant au travers des ouvertures de sa voûte illuminent d'un dos d'or le conciliabule, le colosse, selon la seconde à ses siècles ajoutée, persévère dans l'effort imperceptible.

Quelque part la mythologie honora les héros qui ont distribué l'eau à la région, et, arrachant un grand roc, délivré la bouche obstruée de la fontaine. Je vois debout dans le Banyan un Hercule végétal, immobile dans le monument de son labeur avec majesté. Ne serait-ce pas lui, le monstre enchaîné, qui vainc l'avare résistance de la terre, par qui la source sourd et déborde, et l'herbe pousse au loin, et l'eau est maintenue à son niveau dans la rizière ? Il tire.

Mais aussi ceux des saisons, des travaux et des jours :

NOVEMBRE –

Ce soir le soleil me laisse auprès d'un grand olivier que la famille qu'il nourrit est en train de dépouiller. Une échelle est appliquée à l'arbre, j'entends parler dans le feuillage. Dans la clarté éteinte et neutre de l'heure, je vois éclater des fruits d'or sur la sombre verdure. M'étant approché, je vois chaque vergette se dessiner finement sur le sinople du soir, je considère les petites oranges rouges, je respire l'arôme amer et fort. Ô moisson merveilleuse, à un seul, à un seul promise ! Fruit montré à je ne sais quoi en nous qui triomphe !

et de ses souvenirs :

REVES — Et je me revois à la plus haute fourche du vieil arbre dans le vent, enfant balancé parmi les pommes. De là comme un dieu sur sa tige, spectateur du théâtre du monde, dans une profonde considération, j'étudie le relief et la conformation de la terre, la disposition des pentes et des plans ; l'œil fixe comme un corbeau, je dévisage la campagne déployée sous mon perchoir, je suis du regard cette route qui, paraissant deux fois successivement à la crête des collines, se perd enfin dans la forêt. Rien n'est perdu pour

moi, la direction des fumées, la qualité de l'ombre et de la lumière, l'avancement des travaux agricoles, cette voiture qui bouge sur le chemin, les coups de feu des chasseurs. Point n'est besoin de journal où je ne lis que le passé ; je n'ai qu'à monter à cette branche, et, dépassant le mur, je vois devant moi tout le présent. La lune se lève ; je tourne la face vers elle, baigné dans cette maison de fruits. Je demeure immobile, et de temps en temps une pomme de l'arbre choit comme une pensée lourde et mûre.

LE PIN

L'arbre seul, dans la nature, pour une raison typique, est vertical, avec l'homme.

Mais un homme se tient debout dans son propre équilibre, et les deux bras qui pendent, dociles, au long de son corps, sont extérieurs à son unité. L'arbre s'exhausse par un effort, et cependant qu'il s'attache à la terre par la prise collective de ses racines, les membres multiples et divergents, atténués jusqu'au tissu fragile et sensible des feuilles, par où il va chercher dans l'air même et la lumière son point d'appui, constituent non seulement son geste, mais son acte essentiel et la condition de sa stature.

La famille des conifères accuse un caractère propre. J'y aperçois non pas une ramification du tronc dans ses branches, mais leur articulation sur une tige qui demeure unique et distincte, et s'exténue en s'effilant. De quoi le sapin s'offre pour un type avec l'intersection symétrique de ses bois, et dont le schéma essentiel serait une droite coupée de perpendiculaires échelonnées.

Ce type comporte, suivant les différentes régions de l'univers, des variations multiples. La plus intéressante est celle de ces pins que j'ai étudiés au Japon.

Plutôt que la rigidité propre du bois, le tronc fait paraître une élasticité charnue. Sous l'effort du gras cylindre de fibres qu'elle enserme, la gaine éclate, et l'écorce rude, divisée en écailles pentagonales par de profondes fissures d'où suinte abondamment la résine, s'exfolie en fortes couches. Et si, par la souplesse d'un corps comme désossé, la tige cède aux actions extérieures qui, violentes, l'assaillent, ou, ambiantes, la sollicitent, elle résiste par

une énergie propre, et le drame inscrit au dessin tourmenté de ces axes est celui du combat pathétique de l'Arbre.

Tels, le long de la vieille route tragique du Tokkaido, j'ai vu les pins soutenir leur lutte contre les Puissances de l'air. En vain le vent de l'Océan les couche : agrippé de toutes ses racines au sol pierreux, l'arbre invincible se tord, se retourne sur lui-même, et comme un homme arc-bouté sur le système contrarié de sa quadruple articulation, il fait tête, et des membres que de tous côtés il allonge et replie, il semble s'accrocher à l'antagoniste, se rétablir, se redresser sous l'assaut polymorphe du monstre qui l'accable. Au long de cette plage solennelle, j'ai, ce sombre soir, passé en revue la rangée héroïque et inspecté toutes les péripéties de la bataille. L'un s'abat à la renverse et tend vers le ciel la panoplie monstrueuse de hallebardes et d'écus qu'il brandit à ses poings d'hécatonchire ; un autre, plein de plaies, mutilé comme à coups de poutre, et qui hérissé de tous côtés des échardes et des moignons, lutte encore et agite quelques faibles rameaux ; un autre, qui semble du dos se maintenir contre la poussée, se rassoit sur le puissant contrefort de sa cuisse roidie ; et enfin j'ai vu les géants et les princes, qui, massifs, cambrés sur leurs reins musculeux, de l'effort géminé de leurs bras herculéens maintiennent d'un côté et de l'autre l'ennemi tumultueux qui les bat.

Il me reste à parler du feuillage.

Si, considérant les espèces qui se plaisent aux terres meubles, aux sols riches et gras, je les compare au pin, je découvre ces quatre caractères en elles : que la proportion de la feuille au bois est plus forte, que cette feuille est caduque, que, plate, elle offre un envers et un endroit, et enfin, que la frondaison, disposée sur les rameaux qui s'écartent en un point commun de la verticale, se compose en un bouquet unique. Le pin pousse dans des sols pierreux et secs ; par suite, l'absorption des éléments dont il se nourrit est moins immédiate et nécessite de sa part une élaboration plus forte et plus complète, une activité fonctionnelle plus grande, et, si je puis dire, plus personnelle. Obligé de prendre l'eau par mesure, il ne s'élargit point comme un calice. Celui-ci, que je vois, divise sa frondaison, écarte de tous côtés ses manipules ; au lieu de feuilles qui recueillent la pluie, ce sont des houppes de petits tubes

qui plongent dans l'humidité ambiante et l'absorbent. Et c'est pourquoi, indépendant des saisons, sensible à des influences plus continues et plus subtiles, le pin montre un feuillage pérenne.

Peut-on souligner qu'entre Rainer Maria Rilke, Marcel Granet, Francis Ponge... il y a encore Claudel – que Maldiney citait fréquemment dans ses cours –, comme ami et figure d'insistance, de présence quasi numineuse de l'arbre ?

J'ai du coup expliqué son caractère aérien, suspendu, fragmentaire. Comme le pin prête aux lignes d'une contrée harmonieuse l'encadrement capricieux de ses bois, pour mieux rehausser le charmant éclat de la nature il porte sur tout la tache de ses touffes singulières : sur la gloire et la puissance de l'Océan bleu dans le soleil, sur les moissons, et interrompant le dessin des constellations ou l'aube, sur le ciel. Il incline ses terrasses au-dessous des buissons d'azalées en flammes jusqu'à la surface des lacs bleu de gentiane, ou par-dessus les murailles abruptes de la cité impériale, jusqu'à l'argent verdi d'herbe des canaux : et ce soir où je vis le Fuji comme un colosse et comme une vierge trôner dans les clartés de l'Infini, la houppe obscure d'un pin se juxtapose à la montagne couleur de tourterelle.

L'ARCHE D'OR DANS LA FORÊT

La forêt des cryptomères est, au vrai, ce temple.

Hier, déjà, par ce sombre crépuscule, j'avais plusieurs fois coupé la double avenue de ces géants qui à vingt lieues de distance va chercher conduire, jusqu'au pont rouge, l'ambassadeur annuel qui porte les présents Impériaux à l'ancêtre. Mais ce matin, à l'heure où les premiers traits du soleil font paraître roses, dans le vent d'or qui les balaie, au-dessus de moi les bancs de sombre verdure, je pénètre dans la nef colossale qu'emplit délicieusement avec le froid de la nuit l'odeur pleine de la résine.

Le cryptomère ressort à la famille des pins, et les Japonais le nomment *sengui*. C'est un arbre très haut dont le fût, pur de toute inflexion et de tout nœud, garde une inviolable rectitude. On ne lui voit point de rameaux, mais çà et là ses feuillages, qui, selon le mode des pins, s'indiquent non par la masse et le relief, mais par la

tache et le contour, flottent comme des lambeaux de noire vapeur autour du pilier mystique, et à une même hauteur, la forêt de ces troncs rectilignes se perd dans la voûte confuse et les ténèbres d'une inextricable frondaison. Le lieu est à la fois illimité et clos, préparé et vacant.

Paul Claudel, *Connaissance de l'Est*

Henri Maldiney était-il sensible à la vision affective de l'arbre de Marcel Proust, même s'il n'appréciait que modérément sa préciosité et son "génie du détail" ?

SOUS-BOIS

Nous n'avons rien à craindre mais beaucoup à apprendre de la tribu vigoureuse et pacifique des arbres qui produit sans cesse pour nous des essences fortifiantes, des baumes calmants, et dans la gracieuse compagnie desquels nous passons tant d'heures fraîches, silencieuses et closes. Par ces après-midis brûlants où la lumière, par son excès même, échappe à notre regard, descendons dans un de ces « fonds » normands d'où montent avec souplesse des hêtres élevés et épais dont les feuillages écartent comme une berge mince mais résistante cet océan de lumière, et n'en retiennent que quelques gouttes qui tintent mélodieusement dans le noir silence du sous-bois. Notre esprit n'a pas, comme au bord de la mer, dans les plaines, sur les montagnes, la joie de s'étendre sur le monde, mais le bonheur d'en être séparé ; et, borné de toutes parts par les troncs indéracinables, il s'élance en hauteur à la façon des arbres. Couchés sur le dos, la tête renversée dans les feuilles sèches, nous pouvons suivre du sein d'un repos profond la joyeuse agilité de notre esprit qui monte, sans faire trembler le feuillage, jusqu'aux plus hautes branches où il se pose au bord du ciel doux, près d'un oiseau qui chante. Ça et là un peu de soleil stagne au pied des arbres qui, parfois, y laissent rêveusement tremper et dorer les feuilles extrêmes de leurs branches. Tout le reste, détendu et fixé, se tait, dans un sombre bonheur. Élançés et debout, dans la vaste offrande de leurs branches, et pourtant reposés et calmes, les arbres, par cette attitude étrange et naturelle, nous invitent avec des

murmures gracieux à sympathiser avec une vie si antique et si jeune, si différente de la nôtre et dont elle semble l'obscur réserve inépuisable.

Un vent léger trouble un instant leur étincelante et sombre immobilité, et les arbres tremblent faiblement, balançant la lumière sur leurs cimes et remuant l'ombre à leurs pieds.

Petit-Abbeville (Dieppe), août 1895

LES MARRONNIERS

J'aimais surtout à m'arrêter sous les marronniers immenses quand ils étaient jaunis par l'automne. Que d'heures j'ai passées dans ces grottes mystérieuses et verdâtres à regarder au-dessus de ma tête les murmurantes cascades d'or pâle qui y versaient la fraîcheur et l'obscurité ! J'enviais les rouges-gorges et les écureuils d'habiter ces frêles et profonds pavillons de verdure dans les branches, ces antiques jardins suspendus que chaque printemps, depuis deux siècles, couvre de fleurs blanches et parfumées. Les branches, insensiblement courbées, descendaient noblement de l'arbre vers la terre, comme d'autres arbres qui auraient été plantés sur le tronc, la tête en bas. La pâleur des feuilles qui restaient faisait ressortir encore les branchages qui déjà paraissaient plus solides et plus noirs d'être dépouillés, et qui ainsi réunis au tronc semblaient retenir comme un peigne magnifique la douce chevelure blonde répandue.

Réveillon, octobre 1895

Marcel Proust, *Les plaisirs et les jours*, 1896

Les poètes s'y réfèrent parfois et sont les frères des arbres silencieux, au maximum de la parole muette...

Citons d'abord Goethe pour qui le ginkgo n'est pas seulement arbre exotique. La forme ambiguë de ses feuilles, à la fois jointes et unies, ou feuille unique qui se divise en deux parties distinctes, figure de l'un et du multiple :

La feuille de cet arbre, que l'Orient
À mon jardin a confié,
Donne à goûter un sens secret
Que l'initié apprécie.

Est-ce un seul être vivant,
Qui en lui-même se sépare ?
Est-ce deux êtres, qui si bien se cherchent
Qu'on les croit ne faire qu'un ?

Pour répondre à cette question,
Voilà que j'ai trouvé le sens juste,
Ne sens-tu pas à mes chants,
Que je suis, et Un, et double ?

Goethe, Ginkgo
Traduit par Claire Placial

*C'est encore Rainer Maria Rilke qui établit des fraternités
sensibles entre l'homme et l'arbre*

« Il s'était trouvé prendre à un moment donné un point d'appui, à peu près à hauteur d'épaule, dans la fourchure d'un arbrisseau et aussitôt il se sentit si agréablement soutenu et si amplement reposé dans cette position qu'il demeura ainsi, sans lire, entièrement enchâssé dans la nature, dans une contemplation presque inconsciente. Peu à peu s'éveilla son attention pour un sentiment jamais connu : c'était comme si, de l'intérieur de l'arbre, des vibrations presque imperceptibles avaient passé en lui ; il interpréta sans peine ce fait, en supposant qu'un vent, par ailleurs imperceptible, qui peut-être descendait le long de la pente, devenait sensible dans le bois, encore qu'il dût reconnaître que le tronc semblait très fort pour qu'il pût être secoué aussi vigoureusement par un souffle aussi faible. »

Rilke Rainer Maria, *Fragments en prose*, Communion avec la nature.

« Etre artiste, c'est ne pas compter, c'est croître comme l'arbre qui ne presse pas sa sève, qui résiste, confiant, aux grands vents du printemps, sans craindre que l'été ne puisse pas venir. L'été vient. Mais il ne vient que pour ceux qui savent attendre, aussi tranquilles et ouverts que s'ils avaient l'éternité devant eux »

Rilke Rainer Maria, *Lettres à un jeune poète* Paris: Gallimard

« Qui donc, si je criais, m'écouterait dans les ordres des anges ? Et même si l'un d'eux me prenait soudain sur son cœur, je périrais sous le coup de son existence tellement plus forte que la mienne. Car le beau n'est que la porte de l'angoisse, ce seuil dont nous approchons tout juste, et, nous l'admirons tant parce que, dans sa grandeur, peu lui chaut de nous détruire.

Tout ange est d'angoisse. Je me contiens donc et je ravale le cri de mon obscur sanglot.

Ah, qui pourrait venir à notre secours ? Ni les anges ni les hommes. Et même les animaux

avertis savent que nous ne sommes guère chez nous en ce monde des clartés définies. Peut-être nous restera-t-il quelque arbre sur la pente que nous puissions revoir tous les jours. »

Rilke Rainer Maria, *Elégies de Duino I*

La présence d'une ombre projetée pour André du Bouchet

« Pendant la lueur qui précède la chute du sommeil,

je déchiffre le mur.

Tout s'aligne en filigrane, comme dans les dessins de Giacometti.

L'ombre noueuse d'un arbre qui se ramifie, sous les moulures, la barre d'un verrou énorme coupant les croisées noires, portant des agrès, des cordages, remuant dans le flot qui baisse chaque fois qu'une fenêtre opposée s'éteint. La noirceur de tous les ustensiles nocturnes par contre s'accroît.

Le verre accroche des lueurs. Tous les éléments du jour vus dans leur silence, leur calme diaphane.

Sans ce fourmillement strident.

André du Bouchet, Cahier noir, octobre 1951.

Comment ne pas citer des extraits significatifs du "Dialogue de l'arbre" de Paul Valéry ?

LUCRÈCE

Que fais-tu là, Tityre, amant de l'ombre à l'aise sous ce hêtre, à perdre tes regards dans l'or de l'air tissu de feuilles ?

TITYRE

Je vis. J'attends. Ma flûte est prête entre mes doigts, et je me rends pareil à cette heure admirable. Je veux être instrument de la faveur générale des choses. J'abandonne à la terre tout le poids de mon corps : mes yeux vivent là-haut, dans la masse palpitante de la lumière. Vois, comme l'ARBRE semble au-dessus de nous jouir de la divine ardeur dont il m'abrite : son être en plein désir, qui est certainement d'essence féminine, me demande de lui chanter son nom et de donner figure musicale à la brise qui le pénètre et le tourmente doucement. J'attends mon âme. Attendre est d'un grand prix, Lucrèce. Je sentirai venir l'acte pur de mes lèvres et tout ce que j'ignore encore de moi-même épris du Hêtre va frémir. Ô Lucrèce, est-ce point un miracle, qu'un pâtre, un homme oubliant un troupeau, puisse verser aux cieux la forme fugitive et comme l'idée nue de l'Arbre et de l'instant ?

LUCRÈCE

Il n'est, Tityre, il n'est miracle ni prodige que l'esprit, s'il le veut, ne puisse pas réduire à sa propre énigme naïve... Moi, je pense ton arbre, et le possède à ma façon.

TITYRE

Mais toi, tu fais profession de comprendre les choses : tu rêves sur ce hêtre d'en savoir beaucoup plus qu'il n'en pourrait savoir lui-même, s'il eût une pensée qui l'induisît à croire se saisir... Moi, je ne veux savoir que mes moments heureux. Mon âme aujourd'hui se fait arbre. Hier, je la sentis source. Demain ?...

M'élèverai-je avec la fumée d'un autel, ou tiendrai-je au-dessus des plaines, l'altitude, dans le sentiment de puissance du vautour sur ses lentes ailes, le sais-je ?

LUCRÈCE

Tu n'es donc que métamorphoses, Tityre...

TITYRE

C'est à toi de le dire. Je te laisse la profondeur. Mais, puisque cette masse d'ombre t'attire comme une île de fraîcheur au milieu du feu de ce jour, arrête et cueille l'instant. Partageons-nous ce

bien, et faisons entre nous l'échange de ta connaissance de cet Arbre, avec l'amour et la louange qu'il m'inspire... Je t'aime, l'Arbre vaste, et suis fou de tes membres. Il n'est fleur, il n'est femme, grand Être aux bras multipliés, qui plus que toi m'émeuve et de mon cœur dégage une fureur plus tendre. Tu le sais bien, mon Arbre, que dès l'aube je te viens embrasser : je baise de mes lèvres l'écorce amère et lisse, et je me sens l'enfant de notre même terre. A la plus basse de tes branches, je prends ma ceinture et mon sac. De tes ombres touffues, un gros oiseau soudain s'envole avec fracas et fuit d'entre tes feuilles, épouvanté m'épouvantant. Mais l'écureuil sans peur descend et se hâte vers moi : il vient me reconnaître. Tendrement naît l'aurore, et toute chose se déclare. Chacune dit son nom, car le feu du jour neuf la réveille à son tour. Le vent naissant bruit dans ta haute ramure. Il y place une source, et j'écoute l'air vif. Mais c'est Toi que j'entends. Ô langage confus, langage qui t'agites, je veux fondre toutes tes voix ! Cent mille feuilles mues font ce que le rêveur murmure aux puissances du songe. Je te réponds, mon Arbre, je te parle et te dis mes secrètes pensées. Tout de ma vérité, tout de mes vœux rustiques : tu connais tout de moi et les tourments naïfs de la plus simple vie, la plus proche de toi. Je regarde alentour si nous sommes bien seuls, et je te confie ce que je suis. Tantôt, je me confesse haïssant Galatée ; tantôt, un souvenir me faisant délirer, je te tiens pour son être, et deviens un transport qui veut follement feindre, et joindre et prendre et mordre autre chose qu'un songe : une chose qui vit... Mais, d'autres fois, je te fais dieu. Idole que tu es, ô Hêtre, je te prie. Pourquoi non ? Il y a tant de dieux dans nos campagnes. Il en est de si vils. Mais toi, quand s'apaise le vent, et que la majesté du Soleil calme, écrase, illumine tout ce qui est dans l'étendue, toi, tu portes sur tes membres divergents, sur tes feuilles innombrables, le poids ardent du mystère de midi ; et le temps tout dormant en toi ne dure que par l'irritante rumeur du peuple des insectes... Alors, tu me parais une sorte de temple, et il ne m'est de peine ni de joie que je ne dédie à ta sublime simplicité.

LUCRÈCE

Ô virtuosité ! Tu frémis à merveille. Je t'écoute et t'admire...

TITYRE

Non. Tu ne le saurais. Tu souris de mon Arbre et tu songes au tien. Ma flûte n'est pour toi qu'un jouet de la brise, quand la brise s'emprunte aux lèvres d'un mortel : elle ride l'instant, elle amuse l'ouïe. Mais pour l'âme puissante et profonde, qu'est-elle ? Elle est à peine plus qu'un parfum soupçonné. Ma voix ne suit qu'une ombre de pensée. Mais pour toi, grand Lucrèce, et ta secrète soif, qu'est-ce que la parole, une fois qu'elle chante ? Elle y perd le pouvoir de poursuivre le vrai... Oui, je sais ce que vaut ce que m'enseigne l'Arbre. Il me dit ce qu'il veut que je veuille sentir. Je change ce que j'aime en délices secondes, et j'abandonne à l'air ce qui me vient des Cieux. Rien de plus, rien de moins...

Va, je n'espère pas que mon plaisir épuise autre chose que moi, simple comme je suis. Mais toi, le front chargé des ombres que tu formes, dans l'espoir d'un éclair qui frapperait les dieux, tu te fais tout esprit, et clos à la lumière, tes yeux cherchent en toi l'être de ce qui est. Ce qui paraît au jour n'est rien pour ta raison, et ce qu'au vent léger notre arbre balbutie, le doux frémissement de la cime effleurée, l'ample hésitation de toute la ramure, et tout son peuple ailé pépiançant sans souci, que t'importe ? Tu veux la nature des choses...

LUCRÈCE

Ce grand Arbre pour toi n'est que ta fantaisie. Tu crois l'aimer, Tityre, et ne fais que d'y voir ton caprice charmant que tu revêts de feuilles. Tu n'aimes que ton hymne et tu me plais ainsi. Au Hêtre solennel, tu prends de quoi chanter, les remous de sa forme et ses oiseaux sonores, son ombre qui t'accueille au cœur brûlant du jour, et tout favorisé des Muses, tu célèbres sur ton frêle roseau, les charmes du géant.

TITYRE

Eh bien, chante toi-même et dicte à la nature, à la terre, aux taureaux, aux roches, à la mer ; donne des lois à l'onde et des formes aux fleurs ! Pense pour l'univers, monstre privé de tête, qui se cherche dans l'homme un songe de raison ; mais ne dédaigne pas le simple qui t'écoute. Ouvre-lui les trésors des ténèbres du vrai. Que sais-tu de ce hêtre, un peu plus que nous autres ?

LUCRÈCE

Regarde bien d'abord ces forces brutes, le bois puissant de ces membres tendus : la vie a fait cette matière pleine, de quoi porter le poids d'un aiglon et tenir ferme au passage des trombes ; l'eau de la terre épaisse et maternelle, pendant des ans profondément puisée, produit au jour cette substance dure...

TITYRE

Dure comme la pierre, et qu'on sculpte comme elle.

LUCRÈCE

Qui s'achève en rameaux qui s'achèvent en feuilles, et les faines enfin, fuyant de toutes parts, disperseront la vie...

TITYRE

Je vois ce que tu dis.

LUCRÈCE

Vois donc dans ce grand être une sorte de fleuve.

TITYRE

Un fleuve ?

LUCRÈCE

Un fleuve tout vivant de qui les sources plongent dans la masse obscure de la terre les chemins de leur soif mystérieuse. C'est une hydre, ô Tityre, aux prises avec la roche, et qui croît et se divise pour l'étreindre ; qui de plus en plus fine, mue par l'humide, s'échevèle pour boire la moindre présence de l'eau imprégnant la nuit massive où se dissolvent toutes choses qui vécurent. Il n'est bête hideuse de la mer plus avide et plus multiple que cette touffe de racines, aveuglément certaines de progrès vers la profondeur et les humeurs de la terre. Mais cet avancement procède, irrésistible, avec une lenteur qui le fait implacable comme le temps. Dans l'empire des morts, des taupes et des vers, l'œuvre de l'arbre insère les puissances d'une étrange volonté souterraine.

[...]

TITYRE

Écoute donc. Voici ce qui me vient :

AMOUR n'est rien qu'il ne croisse à l'extrême :

Croître est sa loi ; il meurt d'être le même,

Et meurt en qui ne meure point d'amour.

Vivant de soif toujours inassouvie,

*Arbre dans l'âme aux racines de chair
Qui vit de vivre au plus vif de la vie
Il vit de tout, du doux et de l'amer
Et du cruel, encor mieux que du tendre.
Grand Arbre Amour, qui ne cesses d'étendre
Dans ma faiblesse une étrange vigueur,
Mille moments que se garde le cœur
Te sont feuillage et flèches de lumière !
Mais cependant qu'au soleil du bonheur
Dans l'or du jour s'épanouit ta joie,
Ta même soif, qui gagne en profondeur,
Puisse dans l'ombre, à la source des pleurs...*

LUCRÈCE

Ce ne sont point des vers. Ceci tient de l'énigme.

TITYRE

J'improvisai. Ce n'est qu'un premier temps d'un poème futur.
Ce que tu dis naguère au sujet de cet Arbre m'a fait songer Amour.
L'Arbre et l'Amour, tous deux, peuvent dans nos esprits se joindre
en une idée. L'un et l'autre sont chose qui, d'un germe
imperceptible née, grandit et se fortifie, et se déploie et se ramifie ;
mais autant elle s'élève vers le ciel (ou vers le bonheur) autant
doit-elle descendre dans l'obscur substance de ce que nous
sommes sans le savoir.

[...]

TITYRE

Mais le feu n'est-il point la fin même de l'Arbre ? Quand son
être devient tout atroce douleur, il se tord ; mais se fait lumière et
cendre pure, plutôt que de pourrir, miné par l'eau croupie, rongé
par la vermine...

LUCRÈCE

Tityre, entre les maux, choisis, si tu le peux ! Mieux vaut n'y
point penser ; quoi de plus inutile ? Car ils sont, quand ils sont,
assez clairs par eux-mêmes... Mais si j'étais pour toi le compagnon
des nuits, invisibles tous deux dans l'ombre au pied de l'Arbre,
réduits à nos deux voix, réduits à un seul être qu'écrase même
le fardeau de tant d'astres, je te dirais, te chanterais ce que me

chante, et dit, et m'impose dans l'âme ma contemplation intérieure de l'Idée de la Plante.

TITYRE

Je t'écouterai religieusement dans la nuit ; je perdrais le sentiment de mon ignorance ; je ne comprendrais pas tout ce que tu dirais, mais je l'aimerais tellement, avec un si grand désir que *cela* soit la vérité, avec un si grand ravissement de l'esprit, que je ne puis concevoir bonheur plus sûr, moments plus incorruptibles...

LUCRÈCE

L'être qui s'émerveille est beau comme une fleur.

TITYRE

Excuse-moi : je n'ai pu me tenir de t'interrompre tandis que tu parlais de cette Idée de la Plante...

LUCRÈCE

Ne vois-tu pas que chaque plante est *œuvre*, et ne sais-tu pas qu'il n'y a point d'œuvre sans idée ?

TITYRE

Mais je ne vois d'auteur...

LUCRÈCE

L'auteur n'est qu'un détail à peu près inutile.

[...]

TITYRE

Mais toi, pourrais-tu faire ou refaire de l'Arbre ?

LUCRÈCE

Je t'ai dit que je sens naître et croître en moi-même une vertu de Plante, et je sais me confondre à la soif d'exister du germe qui s'efforce et qui procède vers un nombre infini d'autres germes à travers toute une vie de plante...

[...]

TITYRE

Tu es si riche !... Mais je reviens à mon propos, et par lui à notre ARBRE... Connais-tu la *Merveilleuse Histoire de l'Arbre infini* ?

LUCRÈCE

Non.

TITYRE

Et du cèdre chargé d'amour, tu ne sais rien ? Dans l'île
Xiphos ?...

LUCRÈCE

J'ignore tout du cèdre et ne sais rien de l'île.

TITYRE

Et la plus étonnante ?

LUCRÈCE

J'ignore aussi la plus étonnante.

TITYRE

La plus étonnante histoire d'Arbres est bien celle de ces
pommiers géants dont le fruit de l'un d'eux offrait à qui mordît sa
pulpe fabuleuse une éternelle vie, cependant que le fruit de l'autre
produisait à peine savouré, une étrange clarté dans l'esprit du
mangeur : il sentait l'envahir une honte attachée aux choses de
l'amour. Une rougeur subite enveloppait tout l'être et il ressentait
sa nudité comme un crime et une brûlure...

LUCRÈCE

Que de bizarres combinaisons sont à l'aise dans ta mémoire,
Tityre !

TITYRE

J'aime ce qui m'étonne et ne retiens que ce qui ne pourrait, dans
un esprit de sage, exciter que l'oubli.

LUCRÈCE

Et cet arbre infini ?

TITYRE

Il fut, aux temps premiers, quand la terre était vierge, et
l'homme encore à naître, et tous les animaux. La Plante était
maîtresse et revêtait toute la figure du sol. Elle eût pu demeurer la
seule et souveraine forme de vie, offrant à l'œil des dieux la
splendeur variée des couleurs de saisons. Immobile par nature de
chacun de ses individus, elle se déplaçait en tant qu'espèces,
gagnant de place en place l'étendue. C'est par le nombre de ses
germes (qu'elle prodiguait follement aux vents) qu'elle procédait et
s'élargissait à la manière d'un incendie qui dévore tout ce qu'il
trouve à dévorer ; et c'est là ce que feraient encore, sans l'homme
et ses travaux, les herbes et arbustes. Mais ce que nous voyons
n'est rien auprès de ce que fut cette puissance de conquête par

bonds de semences ailées, en cet âge héroïque de la vigueur du végétal. Or (écoute ceci, Lucrèce) il arriva que l'un de ces germes, soit à cause de l'excellence de la terre où il tomba, ou de la faveur du soleil sur lui, ou par toute autre circonstance, grandit comme nul autre, et d'herbe se fit arbre, et cet arbre, prodige ! Oui ! Il semble qu'en lui une sorte de pensée et de volonté se forma. Il était le plus grand et le plus bel être sous le ciel, quand, pressentant peut-être que sa vie d'arbre ne tenait qu'à sa croissance et qu'il ne vivait que de grandir, il lui vint une sorte de folie de démesure et d'arborescence...

LUCRÈCE

Par quoi cet arbre était une sorte d'esprit. Le plus haut de l'esprit ne vit que de croissance.

TITYRE

Comme un athlète aux jambes écartées fait effet contre les colonnes entre lesquelles il est placé et les pousse non moins énergiquement de ses bras gonflés de vouloir, cet arbre devint le foyer de la plus puissante poussée et la forme de la force la plus tendue que la vie eût jamais produite, force énorme, mais insensible à chaque instant, qui peut soulever peu à peu un rocher gros comme une colline ou renverser un mur de citadelle. On dit qu'au bout de mille siècles, il couvrait de son ombre toute l'immense Asie...

LUCRÈCE

Quel empire mortel dut exercer cette ombre !...

TITYRE

Oui, l'Arbre souverain faisait la nuit sous soi. Nul rayon du soleil ne perçait son feuillage, dans l'épaisseur duquel tous les vents s'égarèrent, et son front secouait les tempêtes adverses, comme les bœufs massifs font les vains mouchérons. Les fleuves n'étaient plus, tant il puisait de sève à même ciel et terre. Dans l'azur sec dressant sa solitude intense, il était l'Arbre Dieu...

LUCRÈCE

C'est une merveilleuse aventure, Tityre.

TITYRE

Pardonne-moi. J'ai mis ce conte innocemment en travers des discours plus profonds et plus sages que tu m'allais tenir touchant notre propos.

LUCRÈCE

Je ne sais si je puis mieux dire qu'une Fable... Je voulais te parler du sentiment que j'ai, parfois, d'être moi-même Plante, une Plante, qui pense, mais ne distingue pas ses puissances diverses, sa forme de ses forces, et son port de son lieu. Forces, formes, grandeur, et volume, et durée ne sont qu'un même fleuve d'existence, un flux dont la liqueur expire en solide très dur, tandis que le vouloir obscur de la croissance s'élève, éclate, et veut redevenir vouloir sous l'espèce innombrable et légère des graines. Et je me sens vivant l'entreprise inouïe du Type de la Plante, envahissant l'espace, improvisant un rêve de ramure, plongeant en pleine fange et s'enivrant des sels de la terre, tandis que dans l'air libre, elle ouvre par degrés aux largesses du ciel des milliers verts de lèvres... Autant elle s'enfonce, autant s'élève-t-elle : elle enchaîne l'informe, elle attaque le vide ; elle lutte pour tout changer en elle-même, et c'est là son Idée !... Ô Tityre, il me semble participer de tout mon être à cette méditation puissante, et agissante, et rigoureusement suivie dans son dessein, que m'ordonne la Plante...

TITYRE

Tu dis que la Plante médite ?

LUCRÈCE

Je dis que si quelqu'un médite au monde, c'est la Plante.

TITYRE

Médite ?... Peut-être de ce mot le sens m'est-il obscur ?

LUCRÈCE

Ne t'en inquiète point. Le manque d'un seul mot fait mieux vivre une phrase : elle s'ouvre plus vaste et propose à l'esprit d'être un peu plus esprit pour combler la lacune.

TITYRE

Je ne suis pas si fort... Je ne sais concevoir qu'une plante médite.

LUCRÈCE

Pâtre, ce que tu vois d'un arbuste ou d'un arbre, ce n'est que le dehors et que l'instant offerts à l'œil indifférent qui ne fait qu'effleurer la surface du monde. Mais la plante présente aux yeux spirituels non point un simple objet de vie humble et passive, mais un étrange vœu de trame universelle.

TITYRE

Je ne suis qu'un berger, Lucrèce, épargne-le !

LUCRÈCE

Méditer, n'est-ce point s'approfondir dans l'ordre ? Vois comme l'Arbre aveugle aux membres divergents s'accroît autour de soi selon la Symétrie. La vie en lui calcule, exhausse une structure, et rayonne son nombre par branches et leurs brins, et chaque brin sa feuille, aux points même marqués dans le naissant futur...

TITYRE

Hélas, comment te suivre ?

LUCRÈCE

Ne crains pas, mais écoute : lorsqu'il te vient dans l'âme une ombre de chanson, un désir de créer qui te prend à la gorge, ne sens-tu pas ta voix s'enfler vers le son pur ? Ne sens-tu pas se fondre et sa vie et ton vœu, vers le son désiré dont l'onde te soulève ? Ah ! Tityre, une plante est un chant dont le rythme déploie une forme certaine, et dans l'espace expose un mystère du temps. Chaque jour, elle dresse un peu plus haut la charge de ses charpentes torsos, et livre par milliers ses feuilles au soleil, chacune délirant à son poste dans l'air, selon ce qui lui vient de brise et qu'elle croit son inspiration singulière et divine...

TITYRE

Mais tu deviens toi-même un arbre de paroles...

LUCRÈCE

Oui... La méditation rayonnante m'enivre...

Paul Valéry, *Dialogue de l'arbre* 1943

Guillaume Apollinaire fait éprouver cette familiari-fraternité quasi enfantine avec l'arbre montagnard

LES SAPINS

Les sapins en bonnets pointus
De longues robes revêtus
Comme des astrologues
Saluent leurs frères abattus
Les bateaux qui sur le Rhin voguent

Dans les sept arts endoctrinés
Par les vieux sapins leurs aînés
Qui sont de grands poètes
Ils se savent prédestinés
A briller plus que des planètes

A briller doucement changés
En étoiles et enneigés
Aux Noël's bienheureuses
Fêtes des sapins ensongés
Aux longues branches langoureuses

Les sapins beaux musiciens
Chantent des Noël's anciens
Au vent des soirs d'automne
Ou bien graves magiciens
Incantent le ciel quand il tonne

Des rangées de blancs chérubins
Remplacent l'hiver les sapins
Et balancent leurs ailes
L'été ce sont de grands rabbins
Ou bien de vieilles demoiselles

Sapins médecins divagants
Ils vont offrant leurs bons onguents
Quand la montagne accouche
De temps en temps sous l'ouragan
Un vieux sapin geint et se couche

Guillaume APOLLINAIRE, *Alcools* (1913)

*... et à nouveau Paul Valéry qui écrivait vingt ans avant le
"Dialogue de l'arbre" :*

AU PLATANE

À André Fontainas.

Tu penches, grand Platane, et te proposes nu,
Blanc comme un jeune Scythe,
Mais ta candeur est prise, et ton pied retenu
Par la force du site.

Ombre retentissante en qui le même azur
Qui t'emporte, s'apaise,
La noire mère astreint ce pied natal et pur
À qui la fange pèse.

De ton front voyageur les vents ne veulent pas ;
La terre tendre et sombre,
O Platane, jamais ne laissera d'un pas
S'émerveiller ton ombre !

Ce front n'aura d'accès qu'aux degrés lumineux
Où la sève l'exalte ;
Tu peux grandir, candeur, mais non rompre les nœuds
De l'éternelle halte!

Pressens autour de toi d'autres vivants liés
Par l'hydre vénérable ;
Tes pareils sont nombreux, des pins aux peupliers,
De l'yeuse à l'érable,

Qui, par les morts saisis, les pieds échevelés
Dans la confuse cendre,
Sentent les fuir les fleurs, et leurs spermes ailés
Le cours léger descendre.

Le tremble pur, le charme, et ce hêtre formé

De quatre jeunes femmes,
Ne cessent point de battre un ciel toujours fermé,
Vêtus en vain de rames.

Ils vivent séparés, ils pleurent confondus
Dans une seule absence,
Et leurs membres d'argent sont vainement fendus
À leur douce naissance.

Quand l'âme lentement qu'ils expirent le soir
Vers l'Aphrodite monte,
La vierge doit dans l'ombre, en silence, s'asseoir,
Toute chaude de honte.

Elle se sent surprendre, et pâle, appartenir
À ce tendre présage
Qu'une présente chair tourne vers l'avenir
Par un jeune visage...

Mais toi, de bras plus purs que les bras animaux
Toi qui dans l'or les plonges,
Toi qui formes au jour le fantôme des maux
Que le sommeil fait songes,

Haute profusion de feuilles, trouble fier
Quand l'âpre tramontane
Sonne, au comble de l'or, l'azur du jeune hiver
Sur tes harpes, Platane,

Ose gémir !... Il faut, ô souple chair du bois,
Te tordre, te détordre,
Te plaindre sans te rompre, et rendre aux vents la voix
Qu'ils cherchent en désordre!

Flagelle-toi!... Parais l'impatient martyr
Qui soi-même s'écorche,
Et dispute à la flamme impuissante à partir

Ses retours vers la torche !

Afin que l'hymne monte aux oiseaux qui naîtront,
Et que le pur de l'âme
Fasse frémir d'espoir les feuillages d'un tronc
Qui rêve de la flamme,

je t'ai choisi, puissant personnage d'un parc,
Ivre de ton tangage,
Puisque le ciel t'exerce, et te presse, ô grand arc,
De lui rendre un langage !

O qu'amoureusement des Dryades rival,
Le seul poète puisse
Flatter ton corps poli comme il fait du Cheval
L'ambitieuse cuisse !...

- *Non, dit l'arbre. Il dit : Non ! par l'étincellement*
De sa tête superbe,
Que la tempête traite universellement
Comme elle fait une herbe !
Paul VALÉRY, *Charmes* (1922)

Les arbres, Francis Ponge les tutoie sans retenue avec un témoignage-hommage qui « donne la parole à un monde muet » et célèbre le platane comme un frère méditerranéen ombreux sans être ombrageux.

LE PLATANE

Tu borderas toujours notre avenue française pour ta simple membrure et ce tronc clair, qui se départit sèchement de la platitude des écorces,

Pour la trémulation virile de tes feuilles en haute lutte au ciel à mains plates plus larges d'autant que tu fus tronqué,

Pour ces pompons aussi, ô de très vieille race, que tu prépares à bout de branches pour le rapt du vent,

Tels qu'ils peuvent tomber sur la route poussiéreuse ou les tuiles d'une maison... Tranquille à ton devoir tu ne t'en émeus point :

Tu ne peux les guider mais en émetts assez pour qu'un seul succédant vaille au fier Languedoc

A perpétuité l'ombrage du platane.

Francis PONGE, *Pièces* (1942)

Mais il en fait l'objet d'une quête esthétique où se conjuguent, dans une expression jaillissante, métaphores hallucinées, appels à tous les sens et enthousiasme illuminé

« ... Peignes découragés par la beauté des poux d'or qui naissent de leurs dents ! Basse-cour haute-cour d'autruches enracinées, jaillissantes de poussins d'or ! Brève fortune, jeune millionnaire la robe épanouie, liée par le bas, agitée en bouquets ! Houppette neuve, faibles poussins de cygne, douce au contact et très fort parfumée ! Geyser de plumes poussinantes ! Panaches, de soleils soutenables constellés !... Et décorés à pois de soleils soutenables ! Orgueil souple et retombant avec déférence pour lui-même comme pour les spectateurs.

Toutes ces papilles turgescentes, toutes ces petites gloires ne sont pas encore éteintes, contractées, jaunissantes, mortes que le rameau entier présente des signes de découragement, de désespoir.

Disons mieux : au moment même de la gloire, dans le paroxysme de la floraison, le feuillage présente déjà des signes de désespoir, au moins des indices de nonchaloir aristocratique. On dirait que l'expression des feuilles dément celle des fleurs — et réciproquement.

L'on dit que ces feuillages ressemblent à des plumes, mais à quelles plumes ? Seulement à celles des autruches, à celles qui servent pour les chasse-mouches orientaux, à celles qui ont des retombées, qui semblent incapables de se soutenir, à plus forte raison de soutenir en l'air leur oiseau... »

Francis PONGE, *La Rage de l'expression*, le mimosa

Jules Supervielle y voit un résistant patient, observateur et indulgent

L'ARBRE

Il y avait autrefois de l'affection, de tendres sentiments,
C'est devenu du bois.
Il y avait une grande politesse de paroles,
C'est du bois maintenant, des ramilles, du feuillage.
Il y avait de jolis habits autour d'un cœur d'amoureuse
Ou d'amoureux, oui, quel était le sexe ?
C'est devenu du bois sans intentions apparentes
Et si l'on coupe une branche et qu'on regarde la fibre
Elle reste muette
Du moins pour les oreilles humaines,
Pas un seul mot n'en sort mais un silence sans nuances
Vient des fibrilles de toute sorte où passe une petite
fourmi.

Comme il se contorsionne l'arbre, comme il va dans tous
les sens,
Tout en restant immobile !
Et par là-dessus le vent essaie de le mettre en route,
Il voudrait en faire une espèce d'oiseau bien plus grand
que nature
Parmi les autres oiseaux
Mais lui ne fait pas attention,
Il faut savoir être un arbre durant les quatre saisons,
Et regarder, pour mieux se taire,
Écouter les paroles des hommes et ne jamais répondre,
Il faut savoir être tout entier dans une feuille
Et la voir qui s'envole.

Jules SUPERVIELLE, *Les Amis inconnus* (1934)

*Point de vue aérien qui s'inverse avec à nouveau Rainer Maria
Rilke*

Vues des Anges, les cimes...

Vues des Anges, les cimes des arbres peut-être
sont des racines, buvant les cieux ;
et dans le sol, les profondes racines d'un hêtre
leur semblent des fâtes silencieux.

Pour eux, la terre, n'est-elle point transparente
en face d'un ciel, plein comme un corps ?
Cette terre ardente, où se lamente
auprès des sources l'oubli des morts.

Rainer Maria RILKE

*La poétesse Colette Nys-Mazure lui confère aussi cette obstinée
persévérance de l'être*

Et moi, de l'arbre, je tiens l'ancrage
en terre ancienne, fanges, pierriers,
argiles, limons et craies,
strates d'humus odorant.

Mes racines forcent schistes et calcaires :
doigts puissants poussant loin leur prise
et leur appui, suçant la vie
à l'œuvre au noir du magma.

Fécondes ténèbres, obscur travail souterrain,
gestation.

Je dure, et je m'accrois.

Colette Nys-Mazure, *Le for intérieur*

*Nietzsche y profère un frère en évolution et un semblable en
devenir*

Le chemin sans chemin

Nous croissons comme les arbres ;
Nous croissons non pas à un seul endroit
Mais partout ;

Non pas dans une direction,
Mais tout autant vers le haut,
Vers le dehors que vers le dedans
Et vers le bas.

Notre force opère à la fois dans le tronc,
Dans les branches et dans les racines.

Il ne nous appartient plus
De faire quelque chose séparément,
Ni d'être quelque chose de séparé.
Nietzsche

*Des philosophes, tels Descartes, y ont vu davantage un
symbole :*

« Le paysage philosophique n'est guère arborisé. Et si ce dernier devait ressembler à quelque chose, s'il pouvait être l'objet d'une représentation, nous l'imaginerions plus volontiers citadin que rural, plus volontiers bâti que laissé en friches, plus riche en fortes bâtisses qu'en larges forêts, plus déboisé qu'arborisé. Aussi, dans le cheminement de l'apprenti philosophe, rares sont les Holzwege, les chemins de traverse en lesquels il peut, méditant, s'abandonner à la méditation. Pourtant, que la philosophie n'ait guère rencontré d'arbres, que l'arbre n'ait philosophiquement qu'une faible teneur conceptuelle, est en soi étonnant tant celui-ci depuis, sinon l'origine des temps, du moins la *Genèse*, est entré dans notre histoire culturelle, civilisationnelle, religieuse. La parole philosophique en a cependant rencontré quelques-uns ; ou disons que quelques arbres se sont implantés dans discours de la raison. Et dès lors, bien évidemment, la façon dont la philosophie a su, a pu en rendre compte en dit (presque toujours) plus sur elle-même que sur l'objet qu'elle considère. »

Philippe Grosos « L'arbre cartésien » Revue *Cadmos*

Dans nombre de civilisations, la dynamique de sa verticalité ascensionnelle est soulignée, comme le remarquait Marcel Granet dans la mythologie chinoise :

Au centre même de l'Univers — là où devrait être la Capitale parfaite, — s'élève un Arbre merveilleux : il réunit les Neuvièmes Sources aux Neuvièmes Cieux, les Bas-Fonds du Monde à son Faîte. On l'appelle le Bois Dressé (*Kien-mou*), et l'on dit qu'à midi rien de ce qui, auprès de lui, se tient parfaitement droit, ne peut donner d'ombre. Rien non plus n'y donne d'écho. Grâce à une synthèse (qui est parfaite, car elle résulte d'une hiérogamie), tous les contrastes et toutes les alternances, tous les attributs, tous les insignes se trouvent résorbés dans l'Unité centrale." Marcel Granet, *La pensée chinoise*, p.268

D'autres l'occasion de restaurer le lien nature-culture :

« Faire naître la philosophie de la rencontre entre Socrate et Platon, c'est la faire naître du dialogue, d'un dialogue strictement interhumain. Le thème de l'urbanité philosophique suppose que seuls les hommes parlent. Affirmer au contraire que « l'arbre parle » pourrait-il se concevoir comme le passage d'un platonisme urbain à un improbable platonisme rural ? Il suffirait de se souvenir que la philosophie n'est rien si elle ne naît de l'étonnement voire de l'émerveillement (cf. *Théétète*, 156 d) et ce serait bien le comble - de l'ironie ? socratico-platonicienne ? - à l'égard de l'arbre que celle qu'il nous accorde puisse en définitive lui faire de l'ombre. Présenté ainsi le débat reste sans doute trop aimablement académique (ou para-académique). Car, à travers la question posée, apparaissent aujourd'hui d'autres enjeux. Il est symptomatique qu'au milieu d'une page où - dès 1957 - il débattait avec Heidegger (sans le nommer), Emmanuel Levinas ait éprouvé le besoin d'écrire : " L'homme, après tout, n'est pas un arbre et l'humanité n'est pas une forêt." Serions-nous donc condamnés aujourd'hui à choisir entre, d'une part, une religiosité païenne et, d'autre part, un appel à la sainteté qui n'est en dernier lieu rien d'autre que la vérité de

l'humanisme... de l'autre homme et où tout se joue «entre nous»
(les humains) ?

Souvent, la question reste posée - dans les limites de la philosophie - sous forme d'alternative entre esthétique et éthique. Il est vrai qu'il y a de quoi s'alarmer quand on voit l'éthique se réduire à l'esthétisation de l'existence - chacun n'ayant pour tâche que de sculpter sa propre statue, montrant par là même de quel bois il était fait ! Mais l'esthétisme n'est pas l'esthétique et une poétique de l'arbre n'est pas fatalement menacée de sombrer dans l'idolâtrie. »

J-P. CHARCOSSET, « Parole d'arbre ».

Ce même Jean-Pierre Charcosset, qui, dans « Parole d'arbre », convoque une poétesse contemporaine

Novembre dénigré, aux pluies glaçantes il est vrai,
pourtant si criant – feu des hêtres et des ormes –
de vérité – la robe obscure et grave des conifères.

Rien ne ment sous le ciel terne ;
les arbres ne fuient plus dans leur ramage,
leur bruissement : murmures et bourrasques de feuilles,
mais, plus que jamais enracinés, ils endurent
leur dépouillement : branches nues, feuilles chues ;

il n'y a rien à dire,
une saison est donnée à nos deuils,
du temps nous est accordé - c'est à nos peines
pour que peut-être on s'en dessaisisse ;
on les aura, pesant, d'abord éprouvées.

L'oiseau même est à terre ; le rouge-gorge,
le pinson volètent, et manquent d'élan.

Judith Chavanne

Pour finir (?) revenons à Rilke qui en célèbre l'assomption :

« Là montait un arbre. O élévation pure !

Orphée chante. O arbre, haut sonnant dans mon oreille

Et tout se taisait mais dans ce faire silence même

s'avançait un nouveau commencement, un nouveau signe, une
nouvelle

métamorphose. »

Rilke, *Sonnets à Orphée*

Art et pathologie

Conférence prononcée à Louvain en mars 1970 par Henri MALDINEY

J. SCHOTTE :

Mesdames, Messieurs,

C'est un très grand plaisir et un très grand honneur pour moi de vous présenter ce soir Henri Maldiney. Plaisir et honneur plus singuliers que de coutume dans la mesure où, comme la plupart d'entre vous le savent, il m'arrive ce soir de vous présenter celui que je considère encore toujours comme le premier de mes maîtres. Dans ce sens, la plupart d'entre vous l'attendent depuis tout un temps et je suis content qu'il commence aujourd'hui la série de ses conférences louvanistes par un sujet qui, non seulement marque peut-être mieux qu'aucun autre notre communauté d'intérêt : de l'art à la psychopathologie, mais surtout qui va lui permettre de déployer tout son art précisément de l'exposé de ces problèmes.

En effet, tant l'art - dont il vient encore de me dire qu'il l'avait intrigué par une énigmatique (rencontre) déjà comme enfant - que la psychopathologie, à laquelle il s'est de plus en plus intéressé je crois, à mesure que les années progressaient, sont repris dans une conjonction toujours plus intime dans la pensée de Maldiney à partir d'une position philosophique située en deçà et à la fois au-delà de leur bifurcation. L'art y étant repris alors, pas dans le sens d'une esthétique esthétisante comme je l'appellerais volontiers, mais au contraire comme un problème à partir duquel précisément toute une philosophie peut et doit se constituer. Toute une pensée qui pour rendre justice au phénomène de l'art s'impose de se défaire d'une série de préjugés qui, trop souvent, s'infiltrèrent en elle - dans cette pensée philosophique - là où elle se contente d'autres thèmes. La psychopathologie de son côté étant, bien sûr, reprise à partir de cette même position centrale dans un sens qui la rend, plus au fond que toute psychologie dite normale, capitale pour la philosophie elle-même et, en particulier, pour toute entreprise anthropologique.

L'on pourrait, ce n'est pas le lieu de le faire ici, retracer, me semble-t-il, la progression dans la pensée de Maldiney de ces deux

thèmes l'un vers l'autre. La rencontre qu'il a faite, par exemple, avec telle notion empruntée au plus grand des psychopathologistes d'aujourd'hui : la notion de style où Binswanger retrouve les grands esthéticiens allemands dont s'était inspiré Malraux, la notion de forme qui est essentielle, aussi bien que celle de style, dans la pensée de Maldiney où se trouve repris, au passage, un auteur comme von Weizsäcker, et la notion - peut-être surtout pour le sujet de ce soir - qui, au fond, est à l'origine même des autres : la notion d'esthétique en tant qu'elle est ramenée à l'*aisthesis*, d'origine grecque, reprise magistralement de nos jours par Erwin Straus. Tout cela, vous pouvez le lire dans les quelques articles que, jusqu'ici, il nous a seulement donnés. La rareté même de ces publications fait que nous aurons d'autant plus de plaisir et mettrons d'autant plus de prix à l'écouter ce soir et les jours suivants en ces murs de notre ville de Louvain ... Et je lui passe la parole.

Henri MALDINEY

Je vous remercie Schotte, d'autant plus que vous avez placé cette rencontre non pas seulement sous le signe de l'honneur qui m'est fait de parler à l'Université de Louvain, mais sous celui de l'amitié et c'est de cette amitié que, malgré la différence d'âge, je voudrais essayer de ne pas démeriter en me tenant au niveau des questions qui surgissent dans leur renouvellement.

Vous savez que j'ai choisi pour sujet "Art et Pathologie". Qui est fou ? Qui est artiste ? La réponse appartient de droit, peut-être plus que de fait, à la psychopathologie et à l'esthétique. Vous savez que, de nos jours, il est d'assez bon ton de nier, au nom de la sociologie ou au nom de la philosophie, la différence entre l'homme normal et l'homme malade. Il n'y a pas de critères objectifs, dit-on, de cette différence. Parler de critères objectifs en un tel sujet a quelque chose d'aberrant, car il ne s'agit nullement d'objets, il s'agit d'existants. Mais si je prends l'un des deux, celui du raisonnable, je m'aperçois tout de suite que le critère condamné, celui de la raison, repose sur une idée assez débile de la raison. Je veux dire qu'on envisage alors la raison comme une simple promotion de l'entendement : on est sous le règne de l'*Aufklärung*.

Mais si l'on entend la raison comme elle est, à savoir comme le pouvoir de tenir ensemble et de lier ensemble les contraires, alors on s'aperçoit qu'un malade comme un schizophrène est, depuis Bleuler, signifié par la notion de *Spaltung*. C'est-à-dire qu'en présence de deux contraires, il ne réussit qu'un colmatage, sauf parfois dans le moment productif de son délire où, bien au-delà d'un simple colmatage, il réalise une défense qui marque que son être tel qu'il se présente, son être-malade, est encore animé de quelque chose qu'il nous faut appeler un pouvoir-être.

Mais le problème a déjà été posé par l'auteur du seul grand livre sur la production graphique et plastique des malades mentaux, Hans Prinzhorn, lequel écrit : "*ni l'opposition sain - malade, ni l'opposition art-non art n'est justiciable d'une autre distinction que dialectique*". Cette dialectique toutefois, si elle est nécessaire, est singulièrement embarrassée là où réellement la question se pose, c'est-à-dire aux états limites, dans ce no man's land où le pathologique et l'artistique paraissent en recouvrement, en coïncidence et d'une manière qui reste obscure. Celui qui regarde *le jardin de Daubigny* de Van Gogh, ou celui qui regarde la production d'un malade mental auquel je pense en ce moment : un catatonique auteur de soixante et onze pastels représentant la femme assassinée par lui, sous des espèces à la fois masculines et féminines et culminant dans le plus grand d'entre eux -où un corps féminin efflorescent d'un phallus absolument intègre-, non pas seulement organique, mais esthétiquement à l'ensemble de l'œuvre... Devant ces deux œuvres, la question se pose : *le jardin de Daubigny*, une des toutes dernières œuvres de Van Gogh, est-elle l'œuvre d'un artiste fou, et ces soixante et onze pastels dont je parle sont-ils l'œuvre d'un fou devenu artiste?

Il n'y a qu'une façon de répondre qui commence à notre rencontre avec l'œuvre. Ces œuvres sont saisissantes. Ce qui veut dire qu'elles nous saisissent, qu'elles nous prennent, mais qu'elles nous prennent par la surprise. Et qu'est-ce qu'elles surprennent en nous, qu'elles prennent en sus ? Et bien cette question, je la traduis par une autre : dans le moment apparitionnel de ces œuvres, dans quel sens sommes-nous nous-mêmes, transformés, situés au-delà de notre forme d'existence ? Est-ce que nous sommes voués à la

possibilité de notre déchéance, c'est-à-dire à la possibilité que notre présence, notre être-là ne soit plus qu'un être-ici échoué sans naufrage, sans origine et sans fin ? ou est-ce qu'au contraire, nous sommes ouverts à la possibilité nouvelle d'être notre propre possibilité ? Dans le premier cas, nous avons un indice du caractère efficace et pathologique de l'œuvre, dans le second du caractère efficace et artistique de l'œuvre. Je donnerais un exemple : les derniers poèmes de Hölderlin qu'il signe Scarvanelli et qu'il antedate ou qu'il postdate d'un ou deux siècles. Que sont ces poèmes de la folie par rapport à un poème comme Patmos dans lequel "dans le temps même ... - je cite Hölderlin, c'est un fragment de Patmos : *"dans le temps même que l'homme tend à l'abîme, il tend aux célestes qui sont sans vouloir le don de l'âme"*. Après comme avant la folie, avant la folie comme pendant la folie, Hölderlin peut répéter sa question : *" Pourquoi des poètes en un temps de détresse ?"*; la réponse reste la même : *"mais ils sont, distu, des prêtres de Bacchus errant dans la nuit sacrée"*.

Le problème de l'art et de la pathologie, le problème du (rapport qui les différencie) et qui les unit est un problème qui se pose, par conséquent, dans l'un de ces états limites dont je viens de parler. Et il se pose sous deux formes : Incidence de la situation pathologique sur la dimension esthétique, aussi bien chez un artiste devenu malade que chez un malade qui commence à dessiner ou à peindre et dont on se demande si réellement il est devenu artiste. Incidence de la dimension esthétique sur la situation pathologique aussi bien au point de vue de l'activité productrice ou créatrice, que du point de vue de la réceptivité. Et je puis dire que, quelle que soit la relation du pathologique et de l'esthétique artistique, cette relation est en tout cas forte. Et la preuve, je l'ai obtenue à l'aide d'un certain nombre... disons d'épreuves, que j'ai commencées d'ailleurs avec le Docteur Schotte à l'Asile de Muesterlingen auprès d'un malade de Kuhn où nous avons commencé de présenter des reproductions de peinture à des psychotiques, notamment à des schizophrènes. Ayant repris l'expérience à Lyon, à l'Hospice départemental du Vinatier, j'ai obtenu quelques réponses qui vont suffire à vous introduire à cette question et à vous faire sentir la liaison extrêmement forte qu'il y a entre l'ouverture à la dimension

esthétique et la situation pathologique. Il s'agit de deux schizophrènes. Voici ce que devant *La chasse aux lions* de Delacroix a dit le premier. Pour ceux qui ne connaissent pas *La Chasse aux Lions*, je marque que c'est un Rubens à la nième puissance, où disons les formes sont beaucoup moins veloutées que dans les tableaux parallèles de Rubens et où le flux et l'ensemble des flux noient, on peut dire, toutes les apparitions figuratives dans un seul mouvement de destruction. Voici ce qu'a dit le premier : « là, c'est des lions. Un fumier. C'est un traquenard ! c'est un récif de corail. Il y a des blettes, dessous des choux, des raves, des bœufs, des veaux, des moutons et puis c'est tout ! ils mangent la soupe. C'est une photo imaginaire. Elle broie le sang. L'ivresse d'amour, d'amour, d'amour ! La mort des crustacés. C'est une virgule, c'est un martyr, ça m'en laissera choir, ça ! C'est un œil photographié dans le microscope, dans le sale, la saleté, la merde, le traquenard ». Le second dit : « ça, c'est le chaos, c'est tout ! C'est chaotique quoi ! J'y mettrais un trident dedans » (il fait le geste avec la main droite, puis en se levant il refait le geste). Cela nous renseigne à la fois sur la peinture de Delacroix et sur les deux malades. Sur la peinture de Delacroix, cela nous montre d'abord qu'il y a un mouvement et une incertitude, que précisément nous avons affaire à quelque chose de fluant d'où les formes surgissent dans le mouvement à partir d'une sorte de chaos. Ce qui correspond tout à fait à cette "*Chasse aux lions*". Du point de vue du malade, qu'est-ce que cela veut dire ? Quand on lit ici dans ce texte cette énumération : « blettes, choux, raves, bœufs, veaux, moutons, etc. ... et puis c'est tout ! ils mangent la soupe puis le chaos », il y a là une énumération en éléments qui sont en quelque sorte dissociés et qui ont en même temps certains rapports. Le plus important n'est pas la dissociation. La dissociation est capitale dans la schizophrénie et je n'ai pas besoin ici de citer le nom de Gisela Pankow pour marquer que c'est le phénomène pourrait-on dire réellement typique et topique, de la dissociation formelle et la dissociation matérielle tant de l'image du corps que corrélativement de l'image du monde. Mais il y a ici quelque chose d'encore plus profond et qui nous fait apparaître la dissociation comme une défense et si je peux le comprendre c'est parce que j'ai vu une autre

malade qui brode et dont les broderies représentent les organes de son corps juxtaposés, comme quelque fois sa parole même où lorsqu'elle dit : « *quand je fais ma toilette, je pose mon soutien-gorge et mon cœur à côté* » et le reste à l'avenant. Et bien cette même malade qui tient à peu près, mais en l'amplifiant, le langage de ces deux ne cesse de répéter que son corps est plein de pus, de merde, d'une pâte excrémentielle. C'est-à-dire qu'elle n'est plus qu'un seul élément pâteux, qu'elle éprouve à l'intérieur de son corps la même indétermination à base de pourrissement que dans l'espace, l'indétermination de l'espace propre et de l'espace étranger bien connue depuis Bleuler. Or, c'est une chose quasi invivable, insupportable pour quelqu'un de se sentir réduit à cette homogénéité que je ne peux même pas dire monolithique puisqu'elle n'a pas la résistance de la pierre, puisqu'elle n'a pas non plus la fluidité d'un élément liquide : il s'agit essentiellement de ce qui est pâteux. Sa seule défense c'est précisément de dissocier son corps pour mettre à distance ce corps dans la juxtaposition à distance, c'est-à-dire qu'elle prend un recul et qu'à ce moment-là elle n'est plus sous le coup de cette sensation primaire, profonde où elle devient elle-même ce chaos dont parle ici le schizophrène. Cette sortie du chaos, elle ne peut la faire que dans la dissociation. Or, que révèle cela ? Ce schizophrène, le second, celui qui veut planter un trident, une demi-heure après la séance a eu un accès catatonique : corps raide, tête renversée, les yeux en strabisme convergent, seul mouvement pour les yeux. Il parle pendant cet accès : il dit que son corps est paralysé et qu'il éprouve un grand bien-être et il répète : « *c'est le paradis, le paradis, le paradis...* » Que s'est-il passé pour que dans ce chaos qu'il éprouve le besoin de fixer de l'agressivité d'un coup de trident devienne, pour lui, ce paradis ? Il y a là quelque chose d'assez mystérieux, d'assez secret qui nous ramène à une notion d'ambivalence profonde, la plus profonde de celle qu'on puisse trouver en lui et qui nous est révélée par une expérience artistique. Donc il s'agit de tirer au clair ce qui peut agir dans une expérience comme celle-ci, et pour cela, il faut nous placer en présence de l'art lui-même et notamment aussi bien de l'art des artistes que des productions artistiques ou non des malades mentaux.

Or, comme vous avez vu surgir une espèce de pression intérieure des paroles formulatrices et constitutives peut-être d'une situation - en allemand il s'agit d'une sorte de *dringen*, de *Drang* - eh bien, nous pouvons dire en tenant le langage de Prinzhorn, que l'art est d'abord ex-pression en ce sens qu'une pression interne se fait jour au-dehors. Elle se fait jour sous quelle forme ? Sous la forme de ce qu'il appelle « *Gestaltung* », c'est-à-dire ici configuration d'une forme, formation d'une forme ; le suffixe marquant ici l'activité. Ce terme de *Gestaltung* pour désigner l'essence même de l'art a été employé une première fois par un architecteappel à Gottfried Semper, le premier qui a écrit un ouvrage intitulé *Le style*, on peut dire contre toute l'esthétique antérieure à commencer par celle de Hegel qui ignore la notion de style. Par Prinzhorn donc, c'est-à-dire que là, par conséquent, nous sommes là devant un document psychopathologique et, par ailleurs, Prinzhorn a étudié Semper et il emploie lui-même le terme de *Gestaltung*. Enfin, par un artiste à peu près à la même époque vers les années 21-22, le livre de Prinzhorn étant de 23, à savoir Paul Klee. Que disent-ils ?

Voici quelques textes significatifs. Prinzhorn : « *Nous croyons que la perfection d'une œuvre ne peut s'exprimer autrement que comme le sommet de la vitalité dans la plénitude de la structuration. Tout autre jugement de valeur suppose des points de vue divers, accessoires qui ont rendu le concept d'art tellement incolore qu'il n'est plus utilisable dans les discussions fondamentales en raison de ses équivoques à prévalence affective* ». Pour comprendre la notion de *Gestaltung*, je pense que c'est à Paul Klee d'abord qu'il faut nous adresser et on peut dire que sa définition tient en trois mots : « *Werk ist Weg* », l'œuvre est voie. Une œuvre n'existe qu'à frayer sa propre voie, la voie vers elle-même. Et il dit, non pas « *l'œuvre qui est, mais l'œuvre en devenir* ». La structure par opposition à la forme - il emploie *Struktur* et *Form* dans le texte - signifie quelque chose de vivant, disons qu'elle serait une forme comportant des fonctions vitales. C'est pour ainsi dire une fonction de fonction. Le besoin d'expression est à son fondement. Or, le chapitre II de Prinzhorn est intitulé « Le besoin d'expression et le schématisme des

tendances inhérentes à l'activité formatrice de la forme ». Je traduis par activité formatrice de la forme, *Gestaltung* pour mettre l'accent à la fois sur l'activité et sur l'autogenèse de la forme. Le point de départ de Prinzhorn, c'est d'étudier les productions graphiques des malades mentaux essentiellement à travers cet acte configurateur de la forme. « L'art, dit-il, ne réside pas dans une imitation de la nature, ni dans une illusion, ni dans un embellissement de la vie sous lequel elle serait insupportable, ni dans une action éducative latérale. Toute position de but est étrangère à l'essence de la *Gestaltung*, de la structuration de la structure ou à la formation de la forme. Nous cherchons le sens de tout ce qui a forme précisément dans l'activité formatrice de la forme ». Ce qui marque que toute la partie thématique, figurative de l'art, pour importante qu'elle soit, lorsqu'elle est étudiée par l'iconographie ou l'iconologie, n'est pas pour Prinzhorn le plus révélateur. Et en écho Paul Klee : « la théorie de la *Gestaltung*, de la genèse formatrice, concerne les chemins qui mènent à la forme. C'est la doctrine de la forme avec l'accent mis sur la voie qui y mène. La force créatrice ne peut recevoir aucun nom : elle reste en fin de compte un secret, mais ce mystère nous révèle en même temps son caractère de fondation. En cherchant dans l'homme les sources psychiques du désir de structuration des formes (- et j'enchaîne sur Prinzhorn -) *« nous reconnaissons dans le besoin d'exprimer le centre d'impulsion de l'activité formatrice. Tout ce qui est élevé à la forme concerne les mouvements d'expression du créateur de la forme, mouvements qui sont immédiatement sensibles comme tels sans l'intervention d'un but ou d'une instance rationnelle quelconque »*.

Ici, j'attire votre attention sur les traits essentiels de cette activité formatrice de la forme, de cette constitution de la forme, de cette *Gestaltung*. Prinzhorn nous dit qu'elle n'a aucun but, ce qui l'oppose aux mouvements dirigés vers un but, ce qui l'apparente aux mouvements expressifs. Elle n'a pas de but et nous le voyons. En architecture par exemple : la fonction est subordonnée à un but et l'architecture fonctionnelle vise ce but. Qu'est-ce que la forme dans une architecture fonctionnelle, ce qui nous marque les rapports de l'architecte s'il est artiste et de l'ingénieur ? Nous pouvons dire que la forme configure la fonction. Voilà, si vous

voulez, l'enveloppe esthétique du fonctionnel. Or, si elle n'a pas de but cette configuration, c'est qu'elle n'a pas de voie préétablie, pas de départ déterminé, pas de fin déterminée où elle se rendrait depuis son départ. Voyez, c'est toute la différence entre les formes mathématiques et les formes esthétiques. Les formes mathématiques sont équilibrées en elles-mêmes parce que ce sont des formes parfaites. Husserl, dans "L'origine de la géométrie", marque le passage de l'art de l'arpentage ou des activités techniques du polissage, à la genèse, au moment créateur des mathématiques par ce qu'il appelle une idéalisation. C'est-à-dire que toutes ces formes imparfaites deviennent des sortes d'exemples conduisant vers la perfection. La perfection étant celle de la forme exacte. Or l'art est la perfection des formes inexactes. Les chinois avaient autrefois une formule taoïste où ils disaient : « *la plus grande perfection doit être imparfaite, alors elle sera d'un effet infini* ». S'il n'y a pas, en effet, à la base cet échec, il n'y aura jamais à l'arrivée cet outrepassement, cette transcendance. Le cercle en art n'est pas la perfection du rond. Le rond peut être parfait, parce que il n'est pas un signe, parce que il est une forme, parce qu'il n'existe que par sa motricité propre qui le rend unique. Tel cercle, par exemple, d'un peintre comme Tal Coat, n'existe que dans cette quête de soi-même où il conquiert, il requiert pour son propre essor, pour sa propre affirmation un espace qui l'enveloppe. C'est-à-dire que la forme esthétique n'est jamais en équilibre que dans l'espace que, à devenir elle-même elle instaure. Et ici il ne faut pas confondre ce mouvement de la forme avec la simple fixation de ce qu'on a pris de plus en plus l'habitude d'appeler le geste. On voit photographier de temps en temps des peintres qui attaquent un tableau comme des escrimeurs, je ne veux ici nommer personne ! Mais ceci s'apparente très exactement aux fausses kinesthésies du test de Rorschach, c'est-à-dire que le corps se délace, se meut, mais que le monde pour autant n'est pas mis en mouvement, ce qui suppose une labilité motrice alors que la mise en mouvement du monde suppose une stabilité motrice. Or, dans l'œuvre d'art, dans l'œuvre plastique ou graphique, du fait qu'il existe un support, il ne s'agit pas d'une simple projection du geste, mais il s'agit on peut dire - d'un véritable cycle qui va du geste à la forme écrite, ou à la

forme dessinée ou à la forme peinte, mais ceci dans un mouvement tout à fait analogue au *Gestaltkreis*, au cycle de la structure de von Weizsäcker. Cela signifie que, à chaque fois, le geste est informé par son propre résultat -lequel se trouve ensuite modifié par le nouveau mouvement gestuel de telle manière que la véritable forme est toujours faite d'un ensemble de points critiques. Tandis que le geste qui se développe selon sa complaisance propre, selon son rythme d'habitude ne peut se traduire, lui aussi, que selon une forme complaisante. Nous touchons là à l'essence de la forme en opposition à celle du signe. Focillon a dit : « *le signe signifie, la forme se signifie* ». J'ajouterais que la forme en se signifiant signifie beaucoup plus qu'elle encore. Elle signifie un être au monde qui n'est pas d'ordre ontique, mais d'ordre pathique. C'est-à-dire que la forme exprime et constitue dans ce même moment un rapport aux choses, qui peut être déterminé par une couleur, comme lorsque Cézanne aperçoit au loin les bleus sous les pins, comme lorsque Van Gogh écrit à son frère pour lui parler de la « *haute note jaune* » qu'il a atteint en cet été 88. Il ne s'agit plus n'est-ce pas d'une couleur de la terre, ou de la couleur des tournesols, il s'agit d'une couleur introduisant au monde entier. Il s'agit en même temps que cette tonalité affective, du comportement qui se lève en elle, ainsi que Gelb et Goldstein l'ont étudié à propos d'expériences très simples faites chez les cérébelleux soumis à quelque trouble. Que s'ensuit-il du destin de la ligne ? C'est que la ligne devenant alors sa propre motricité n'est jamais prise en flagrant délit coïncidence avec elle-même. Elle n'est pas du tout un simple vecteur, comme l'a écrit une fois Jean-Paul Sartre. Elle possède une temporalité propre, mais il faut s'entendre, elle ne se déroule pas dans le temps, mais le temps est impliqué en elle. Il n'y a de ligne que dans sa genèse, dans son autogenèse rythmique. Seulement entre la ligne, que j'appellerai la ligne juste ou la ligne vraie, c'est-à-dire celle qui est capable de mobiliser une surface, un espace et n'importe quelle ligne fausse, toutes étant des prétendantes que la première a tuées sous elle, la différence est beaucoup plus faible qu'entre deux lignes fausses quelconques. Seulement, entre les lignes fausses quelconques, la différence est mesurable, tandis que la ligne vraie est à la démesure d'elle-même

puisqu'elle ne peut pas être mesurée suscitant, instaurant elle-même dans sa propre éclaircie l'ouverture de son propre espace. Je rejoins ici ce que Heidegger dit de l'origine de l'œuvre d'art quand on dit qu'elle installe ou instaure un monde duquel seule elle fait partie.

Seulement, une fois définis ces caractères généraux de la *Gestaltung*, de la structuration des formes, il nous faut pouvoir déceler d'une façon plus ou moins analytique, de façon à constituer un moyen de connaissance, des traits précis. C'est là que l'œuvre de Prinzhorn est particulièrement inspirante. Car comme je vous ai dit que la forme surgit d'une pression inconnue, qu'elle se fait jour, Prinzhorn fait appel à plusieurs *Drang*, plusieurs types de pressions auxquels correspondent des pulsions qu'il appelle, mot classique, *Trieb* et il tient un langage freudien, un langage pulsionnel. La configuration relève d'un certain nombre de pulsions. La première ressortit à l'activité de jeu : pulsion ludique. La seconde relève de la pulsion ornementale qu'il définit : « *enrichissement de l'Umwelt* ». La troisième étant la pulsion d'ordre, la quatrième la pulsion d'imitation et une cinquième pulsion symbolique. Je ne veux traiter que trois d'entre elles : la pulsion décorative, la pulsion d'ordre et la pulsion ludique.

La pulsion décorative : enrichissement de l'*Umwelt*. D'abord qu'est-ce que l'*Umwelt* ? Il a deux sens ici : il marque l'entourage et le "en vue de". C'est le monde en vue duquel nous sommes et le mot français en vue a aussi ces deux sens. Et de ce monde qui est en vue, il n'est donc pas un monde en face, un *Gegenwelt*, mais c'est un monde non seulement auquel j'ai affaire, mais c'est un monde avec lequel je suis et c'est dans la dimension de cet avec que nous pouvons comprendre cet enrichissement. Cet enrichissement peut prendre plusieurs formes. On peut, par exemple, distinguer un objet. Ainsi les plus grands artistes ornementaux de la planète, les Océaniens ont distingué tous leurs objets usuels : une spatule à chaux, un avant de pirogue, un plat, une hache de cérémonie. Prenez le malade mental : lorsqu'il distingue un objet en l'ornant, c'est un objet qui joue un grand rôle dans son affectivité. Le nombre évidemment de substituts phalliques dans ce genre d'art est assez élevé. Mais que veut dire,

de façon plus large, enrichir l'*Umwelt* ? C'est y mettre sa marque, y mettre sa marque comme une liaison dehors-dedans. Je me réfèrerais ici à la *Verneinung* de Freud. Voyez dans ce texte, Freud nous dit : « *Ce qui est au dehors, le mauvais, l'étranger, c'est d'abord la même chose* ». Or de ce qui se trouve ainsi rejeté au dehors, en général l'homme n'admet que quelques traits qui réapparaissent au jour de sa symbolique et ce qu'il a retranché définitivement ne réapparaîtra que sous forme hallucinatoire. Mais ici il s'est produit, dans le cas de l'art décoratif, quelque chose d'un peu différent. C'est qu'au fond cette prise de possession du dehors, du monde extérieur sous la forme d'un décor qui d'ailleurs commence à la décoration du corps humain, à tout l'ensemble des tatouages, cette récupération relève d'abord non pas de la *Verneinung*, mais tout à l'inverse de la *Vereinigung*, de l'union. En voulez-vous un indice au moins ? L'utilisation des amorces naturelles : par exemple, dans la grotte de Lascaux : -17.000 ans, au paléolithique supérieur, l'utilisation des rehauts de la roche ont servi à l'artiste pour créer la rivière où nagent les cerfs. Autre exemple, Prinzhorn parle de la roche usée par un filin qui tient les barques au bas d'un rapide lorsqu'on est obligé d'opérer un transbordement par terre, et à travers cette marque, ce goulet dans la pierre se sont développées tout une série de décorations. Les exemples sont encore plus nombreux puisqu'on peut dire que tous les grands arts ornementaux sont nés d'une incitation de la forme même du support. Ainsi l'art des grandes invasions, qui dans notre Occident, est avec Byzance, le plus grand art ornemental - et je ne réduis pas Byzance ni ces arts barbares à un art ornemental qui ne serait que décoratif : ce sont des arts existentiels. Eh bien, par exemple, le thème de l'animal s'est développé à partir de la forme de la fibule. Alors qu'autrefois – disons dans le haut empire romain – on faisait des animaux fantastiques qu'on peut qualifier d'animaux fabuleux, on peut dire qu'à partir du IV^e siècle en liaison directe d'ailleurs avec l'art des Scythes – les Goths l'ont utilisé, ont subordonné toutes leurs formes de la vie animale à la forme extérieure de la fibule, de telle manière qu'on a pu parler d'une

substitution de l'animal fabuleux à ¹ l'animal fibuleux. Cette expression marquant la subordination totale - qui s'est poursuivie et est classique d'ailleurs dans l'art roman - de la forme au support et l'utilisation des amorces esquissées à même la forme du support. En ergothérapie, la chose est bien connue. Vous ne donnerez jamais du fer à travailler à des schizophrènes, pour des multiples raisons, dont l'une est la dureté même du métal qui développe aussitôt leur agressivité, mais du bois, parce que les fibres du bois sont le point de départ de nouvelles formes qu'ils coulent pour ainsi dire à travers les anciennes et qui se présentent comme des efflorescences, mais libres souvent de la nature. D'où, par conséquent, il n'y a pas simplement, dans ce monde extérieur, un rejet, une extériorité du côté de l'étranger, mais il y a en même temps cet être-avec, et cet être-avec que l'art ornemental essaie d'intégrer. La double loi de l'ornement qui a été formulée par Gottfried Semper marque qu'elle énonce toujours quelque chose de son support et énonce toujours quelque chose qui excède son support. Enoncer quelque chose de son support, ne serait-ce que le *dal*, la fonction. Autre chose par exemple, les vases Pueblos qui ménagent dans le décor un vide qu'ils appellent la ligne de vie. Ou encore le thème du « zigzag » dans des vases de l'Amérique du Sud et qui sont des vases utilisés pour l'eau : le zigzag étant la marque soit des montagnes, soit de l'éclair, lié au dieu Tlaloc, dieu de la pluie et surtout à toute une civilisation du maïs et par conséquent pour qui l'eau est un élément absolument essentiel.

Donc maintenant du côté pathologique : l'ornement pathologique présente effectivement des caractères spécifiques. Le maniérisme des ornements schizophréniques est courant. Il se marque par la symétrie, par la complaisance aux formes chantournées s'enlaçant les unes aux autres par courbes et contre-courbes régulières avec un certain abandon, en même temps qu'une infatuation de la ligne. Ce qui marque, si vous voulez, la sécurité asilaire de l'homme qui est réfugié dans le geste de la forme et en même temps je parle d'infatuation parce qu'il y a cette espèce de vanité à épouser la largeur de la courbe dans son essor, mais

¹ « de » dans le texte.

surtout le caractère d'encombrement, le bourrage de la surface, l'horreur du vide, la peur du vide. Pourquoi ? Parce que du vide tout peut sortir et que ce qui peut sortir chez le schizophrène manque précisément du hasard, de l'imprévisible. C'est toujours la même chose à l'origine de la même peur : c'est que cette absence de hasard du monde fait qu'on soit bien, qu'on peut s'attendre à tout et il n'y a rien à attendre. C'est-à-dire qu'aucune imprévisibilité n'est là qui puisse sortir, sauf dans certains dessins, que nous verrons tout à l'heure, où il y a une tentative réussie de dépassement.

Je dirai peu de la pulsion d'ordre ; sinon que l'ordre peut être celui de la règle, ou peut être celui du rythme. Il n'y a rien de plus opposé. Cadence et rythme peuvent s'unir, mais en se contredisant et il faut que le rythme brise la cadence pour être, sur les décombres de sa régularité. Or l'ordre réglé, nous le trouvons dans une série d'arts sous la forme de ce qu'on appelle généralement la composition. Toute composition extrinsèque, extérieure aux formes, disons un mot : toute composition académique est vouée simplement à l'ordre de la règle, et une composition académique n'a absolument aucun rythme. Or, le contraire de la règle, c'est, pourrait-on dire, l'appel à la limite contre l'illimité, ou *peirar* contre l'*apeiron*. Tandis que le rythme c'est l'entrelacement perpétuel de la limite et de l'illimité, les deux précisément jouant de telle manière que l'un à travers l'autre se dépasse dans ce qui de soi n'est ni indéterminé, ni proprement déterminé, à savoir le rythme même. Or ici dans les dessins de malade, on peut observer soit un désordre, soit un sur-ordre. Le sur-ordre se marquant par le centrage, le cadrage, les compensations symétriques. Et ce sur-ordre, à partir duquel se trouvent déduits symétriquement les éléments, reproduit très exactement ce dont Bleuler a fait à *Oberbegriff*, à partir duquel toutes les pensées exprimées se trouvent en quelque sorte déduites. Le sur-concept est exactement la négation du projet. Quand nous sommes dans un projet, nous ne visons pas quelque chose qui est déjà là. En général on a tendance à confondre le projet et le plan, à commencer par les plans économiques quinquennaux, ou tout ce que vous voudrez ... qui précisément sont exactement le contraire du projet. Le projet, c'est la décision, et dans la décision, c'est le moment exact où après la

réversibilité de la délibération où toutes les raisons peuvent se remplacer les unes les autres indéfiniment dans un sens sans temps, c'est-à-dire tout simplement dans un sens sans signification, succède l'irréversibilité temporelle de l'action décidée et le projet c'est le moment de cette inversion. Or, il n'y a rien de plus contraire à ce projet qui vient -disons- de cet avenir, mais cet avenir n'est réellement que dans cet instant décisif que la notion même de "sur-concept" qui se tient là dans sa permanence, dans sa persévération - ce qui est encore un concept schizophrénique fondamental - et de telle manière qu'il contient tous les autres, comme le tableau contient des formes partielles, chacune en contenant d'autres - ce qui est exactement le sort de l'art, ce qui est le blocage intégral de formes qui sont prises chacune en elle-même, ce qui fait d'un tableau une constellation. J'emploie à dessein ce mot, tiré de la Gestaltpsychologie qu'on a souvent employé dans les traités d'esthétique pour l'étude artistique et qui ne convient qu'aux œuvres mortes. Il n'y a pas de constellation des formes, il y a une conspiration des formes : c'est la respiration commune, cet essor de chacune dans son espace et c'est par leurs horizons que les formes communiquent. Ce n'est pas du tout à travers leur rencontre locale. Pourquoi ? Et bien parce qu'elles sont temporelles. Qu'est-ce qui unit notre présent disons à celui qui viendra tout à l'heure, sinon l'horizon de postériorité du premier qui va être l'horizon d'antériorité du second. La continuité temporelle est une continuité d'horizon exactement comme la continuité spatiale, sinon il faudrait que j'invente le monde à chaque regard.

Or, maintenant la plus importante est sûrement la pulsion ludique. Mais il faut savoir ce que c'est qu'un jeu. Il y a des jeux d'enfants, il y a des jeux d'adultes. Mais l'adulte ne sait pas jouer parce que l'adulte « joue à ». L'enfant joue absolument, sauf quelques fois à imiter l'adulte. Je fais ici une distinction capitale dans la psychologie de l'enfant qui est celle de l'infantile et celle de l'enfantin. L'infantile, c'est l'enfant dans le foyer adulte en relation jusque triangulation œdipienne comprise. Mais l'enfantin c'est autre chose. C'est l'espace de l'enfant qui peut être au coin de la cour ou sous la table, là où tout le monde des adultes n'est plus en cause et où précisément l'enfant a un lieu et un instant. Il n'a ni temps ni

espace : il a un lieu, un instant, ou je ne dirai même pas une suite de lieux, une suite d'instants, car il ne s'entresuit pas selon la continuité qu'il ne découvrira qu'à l'adolescence. Et quand l'enfant joue de cette manière, dans l'instant - et l'instant est aussi vaste qu'il est monadique, aussi large que le jeu lui-même -, quel est le type du jeu ? Quand l'enfant se lance à courir et à se donner des ailes, lorsqu'il fait à la fois et identiquement l'apprentissage et l'exercice non pas du monde, non pas de lui, mais de son être-au-monde. La plus belle définition du jeu de l'enfant, je la trouve dans un texte de Francis Ponge : « Les hirondelles ». « *Randons ...* » - les randons qui sont, n'est-ce pas, ces tracés volants des hirondelles ressemblant tout à fait aux randons de l'enfant : « *Chaque hirondelle, inlassablement se précipite. Infailliblement elle s'exerce à la signature, selon son espèce, des cieux* ». Eh bien ici il n'est plus question d'opposition sujet-objet, il n'est plus question d'opposition moyen et fin, il n'est plus question d'opposition commencement et fin et comme dit Erwin Straus : « moi est le monde » et non pas moi en face du monde. Or cette activité ludique dans le dessin, vous pouvez la mettre vous-même en évidence d'abord dans votre expérience. Vous prenez quelqu'un qui est en train de téléphoner et qui se met à griffonner sur un bloc. Regardez ces lignes ! Ces lignes ne sont jamais des lignes quelconques, elles varient avec chacun. Mais ce sur quoi je voudrais attirer votre attention, c'est qu'il trace ces lignes dans l'état que j'appellerais de distraction attentive. Il est surtout attentif à ne pas. Quand est-ce qu'il dessine ? Lorsque son interlocuteur à l'autre bout du fil lui dit des choses avec lesquelles il n'est pas d'accord, mais de telle façon qu'il ne peut pas avouer directement le désaccord, et il y a cette fuite à l'égard de ce qu'il ne veut pas réellement entendre, mais qui va s'exprimer dans ce qu'il est en train de dessiner. Corrélativement voici cette autre expérience. Prenez une feuille de papier et essayer de laisser courir votre main avec un seul dessein celui de remplir toute la feuille et de varier les pressions de la plume ou du crayon, et puis ensuite l'esquisse de figurations. Vous verrez que cette figuration que vous obtenez est infiniment plus vivante et plus puissante que celle que vous pouviez obtenir par un dessin direct. C'est-à-dire qu'elle possède une énergie interne liée à votre pulsion

ludique. En d'autres termes, en anticipant, je dirais que l'être de vos figures, l'état d'être de vos figures est porteur de quelque chose qui les excède et qui était ce pouvoir-être que vous veniez d'exprimer ici dans cet état de distraction attentive. Or cette pulsion ludique mérite d'être considérée de près car au fond elle est contemporaine, je pense, au premier emploi systématique de la notion de pulsion qui date des lettres sur l'éducation esthétique de Schiller. Schiller emploie le mot de *Trieb*, « pulsion », en soulignant d'ailleurs l'étymologie de *trieben* et justifiant son emploi. Il distingue dans l'homme deux pulsions qu'il appelle pulsion formelle, *Formtrieb*, pulsion de la forme et pulsion sensible. Voici ce qu'il en écrit : « La première de ces pulsions, que je nommerai pulsion sensible, a sa source dans l'existence vitale de l'homme : c'est l'être-là de sa *physis*. Son rôle est d'insérer l'homme dans les limites du temps et de la matérialiser. Matière ici ne veut dire que changement ou réalité qui remplit le temps. Donc ce qu'exige la pulsion sensible c'est que le temps ait un contenu. L'état qui n'est que du temps rempli s'appelle sensation. C'est par lui que se réalise l'existence physique au sens de *physis*, l'existence vitale. La seconde de ces pulsions qu'on peut appeler pulsion de la forme procède de l'existence absolue de l'homme ou de sa nature rationnelle et tend à situer l'homme en liberté, à introduire l'harmonie dans la diversité de son apparaître et à affirmer dans le changement la stabilité de sa personne. Comme celle-ci en tant qu'unité absolue indivisible ne peut être en contradiction avec elle-même étant donné que nous sommes nous pour l'éternité, la pulsion formelle veut que tout ce qui est réel soit nécessaire et éternel, que tout ce qui est éternel et nécessaire soit réel. Or, où conduit en somme chacune de ces pulsions ? La première de ces pulsions pourrait être appelée la pulsion du soi, la deuxième est liée à la multiplicité temporelle de nos états semblables. Chacune d'elles est opposée à l'autre si chacune d'elles se réalise unilatéralement, qui est pris de sa propre parenthèse est un des moyens de dépaysement obtenu ; il y en a d'autres qui sont involontaires dans un grand nombre d'œuvres ratées. La forme organique elle a sa déchéance dans la labilité, dans la dissolution, dans la dissociation. Au fond elles ne sont efficaces que liées. Par conséquent, supposez que l'une se réalise

unilatéralement vous aurez alors affaire d'une part à une pulsion sensible qui sera la pure déperdition où le soi à jamais nous échappera, ou bien le soi se réalisera mais sera une sorte de soi inerte, de soi personnage, sans vie : exactement ce soi idéal du schizophrène qui est placé en face de lui et qui n'est que la contrepartie - peut-on dire également défaillante de son moi réel. A l'unilatéralité de chacune des deux pulsions correspond une mutilation.

Or ces deux pulsions ont eu un destin dans l'esthétique, par exemple le livre de Worringer *Abstraktion und Einfühlung*, « abstraction et empathie ». Eh bien opposition : d'un côté la forme abstraite, de l'autre côté la forme organique vivante. Le type de la forme abstraite est la forme égyptienne. Si la forme abstraite se trouve absolument bloquée, frappée d'inertie dans les œuvres dont on peut avoir certains équivalents ailleurs -dans certaines formes surréalistes, où cet isolement et ce soi absolu injustifié qui est pris dans sa propre parenthèse est un des moyens de dépaysement obtenu. Par exemple, le contour de la forme égyptienne possède une motricité : c'est dans son mouvement qu'il est capable d'envelopper toutes sortes d'attitudes différentes et sa légitimité et ce légitime se fonde lui-même dans son mouvement de parcours, par le jeu des concavités et des convexités, les convexités étant liées à un assombrissement, les concavités au contraire. Et bien ici, voyez Schiller, que la pulsion ludique est l'union des deux. La pulsion sensible aspire à recevoir une détermination, à accueillir son objet. La pulsion formelle aspire à déterminer elle-même, à engendrer son objet. La pulsion de jeu ou pulsion ludique tend à être réceptive là où la pulsion formelle a engendré et à engendrer là où la sensibilité tend à recevoir. Voyez que pour l'appréciation par conséquent, tant de l'art en général, que l'art pathologique, la pulsion ludique est la plus importante de toutes. En dehors d'elle nous avons affaire à deux types de déchéance. Il y a beaucoup de dessins de malades qui sont des dessins, si vous voulez, labiles; où chaque trait semble séparé de tous les autres. Il n'y a pas de nécessité interne, mais évanescence totale sans qu'il n'y ait jamais unité d'œuvre. Ce n'est pas sur celui-là que je vais insister

aujourd'hui. C'est sur le second : l'émancipation de la pulsion formelle.

Lorsque la forme devient, disons, prise elle-même dans une sorte de splendide isolément où elle s'abandonne en quelque sorte à soi : où on voit le dessin tendre au cercle, à l'ellipse, aux lignes mathématiques, la ligne n'a alors plus de lointain, il n'y a plus que des distances. Il faudrait souligner ici l'opposition ferme entre l'éloignement, le rapport proche-lointain qui est tensionnel, et la distance qui est seulement mesurable. Or dans ce qui est mesurable, dans ce qui est pure forme, nous pouvons dire qu'au cours de la forme, il n'y a plus de relation ici-horizon, il n'y a plus d'ici de la forme, il n'y a plus d'horizon de la forme. Le ici de la forme ne peut être que chaque point critique, chaque point d'éclatement de la forme elle-même et l'horizon est la limite en quelque sorte cursive, la limite changeante qui marque l'essor même de ce point d'éclatement. Or ce qui ici se manifeste par conséquent, c'est que la dimension fondamentale des formes c'est leur transcendance, leur capacité de dépassement et que cette transcendance de la forme s'oppose à ce jeu de la forme, enlacée en elle-même, dans le maniérisme schizophrénique par exemple qui est toujours à base d'ambivalence. Or qu'est-ce que la schizophrénie ? Je crois que c'est fondamentalement - j'emploie le terme dans le sens de Bleuler -, la déchéance de la transcendance en ambivalence. Là où le même est acteur et personnage, acteur de son propre personnage, personnage de lui-même comme acteur, enlaçant ainsi de telle manière commencement et fin, moi et soi, que plus rien n'est à l'origine et qu'il n'y a pas d'origine. Il n'y a plus ici de surgissement, d'origine. Qu'est-ce qu'on peut appeler l'origine ? Au commencement il y a quoi ? Rien ! Mais ce rien n'est révélé que dans l'arrachement du premier acte, du premier saut. Ce rien, Paul Klee l'appelle chaos. Il dit : « *Le chaos n'est pas du tout le contraire du cosmos. Il ne peut pas figurer dans le plateau d'une balance. C'est un non-concept, concept inconcevable, il est le néant-étant ou l'étant-néant, et son image plastique c'est le point gris* ». Mais à partir de quel moment sort-on du chaos ? Où est ainsi le fond même de l'œuvre ? A partir du moment où on fixe un point dans le chaos. « La fixation d'un point dans le chaos, dit Paul

Klee, est le moment cosmogénétique », le moment de naissance du monde, le moment de naissance de l'œuvre. Et le saut de ce point au-delà de lui-même - c'est une expression de Paul Klee - le point passant au-delà de lui-même irradie dans toutes les directions et ce saut révèle le chaos comme son fond en suscitant l'ouvert comme ce en quoi il a lieu et qui est effectivement son seuil. Donc c'est là, autour de ce problème de l'origine, autour de ce problème du lieu, autour de ce problème de l'instant de la forme, que se situe le rapport de l'art et de la pathologie.

Rapidement, je distinguerai deux grandes formes d'art : l'un lié au disparaître, l'autre lié à l'apparaître. Lié au disparaître : le grand art chinois. Non seulement l'art des Sung mais même l'art antérieur. Celui dont Sico énonçait les principes au V^e siècle, principes dont je ne vous nomme que les deux premiers : « Refléter le souffle vital, c'est-à-dire créer le mouvement ». Deuxièmement : « Rechercher l'ossature, c'est-à-dire savoir utiliser son pinceau ». Refléter le souffle vital, c'est-à-dire créer le mouvement. Le souffle vital, c'est exprimer en bien les lieux de cette peinture, je vous cite pour exemple ici un texte de Kouï qui est du XI^e siècle, il dit : *« Avant de se mettre à peindre l'artiste doit appeler l'inspiration. Il faut s'imprégner de l'atmosphère nuageuse du printemps, contempler les formes des fleurs et des oiseaux, se promener en récitant des poèmes, en brûlant de l'encens ou en buvant du thé. Aussitôt que vient l'inspiration, sa main d'instinct sera poussée à peindre. Il peut alors déployer son papier et préparer son pinceau pour donner une expression à cette impulsion. Quand l'inspiration disparaît, que le pinceau s'arrête et ne reprenne sa tâche que lors de son retour. Le résultat sera alors d'une excellence sans égal et tout imprégné du rythme vital »*. Le rythme vital ne s'obtient que par le trait du pinceau, mais voyez combien ce trait du pinceau, comme la calligraphie de l'écriture chinoise comme caractère est fondamentalement articulé, ce qui veut dire constitué de points critiques dans l'éclatement duquel naît l'horizon sur lequel un autre point, à son tour, éclate. Et c'est de cette imprévisibilité de genèses successives et réversibles que naît la totalité de l'œuvre dont l'unique nécessité ne peut être qu'un espace absolument inédit, né de ces éclatements mêmes, c'est-à-dire un espace dont l'essence est

rythmique. Or ce qu'il y a de remarquable, caractérisé, disons grossièrement comme le vide. Disons plus exactement qu'il est une des formes du Tao et que le point de départ c'est, je ne peux pas dire l'objet, je ne peux pas dire l'action car le peintre quand il parlera du rocher de la montagne, ils ne sont liés que l'un à l'autre : ce sont aussi bien des procès que des substrats. La langue chinoise ignore les parties du discours et notre transformation tout à fait secondaire entre nom et verbe et entre substrat et action sur laquelle je l'exerce, ce qui est évidemment déjà une construction qui est à l'origine de toutes nos métaphysiques des contraires. Mais là [...] à l'origine artisanale ou paysanne de la rencontre où il est dans une situation où ce n'est qu'après coup qu'il pourra distinguer lui de la chose et son acte de ce sur quoi il l'exerce. La notion de situation est ici première. Et que fait-il en présence de cette singularité ? Il l'universalise, mais il l'universalise dans le vide, dans le Tao, c'est-à-dire dans la respiration de cette singularité qui rejoint toutes les autres, puis passage de nouveau à la singularité dans la calligraphie ; le caractère, dans la peinture : eh bien le tableau lui-même, le monochrome. Or, voyez que le vide, l'animation du vide, l'articulation du vide est la chose fondamentale de cette peinture. Ce vide, que craint tant un malade comme le schizophrène. A l'inverse : la palette ; je prendrai l'exemple de Cézanne. Cézanne dit, dans ses entretiens avec Gasquet, que sa peinture comporte toujours trois phases. La première est un moment d'errance et de perdition. Il dit : « *Je suis là au milieu de ces grands arc-en-ciel cosmiques, cette aube de nous-même au-dessus du néant. Ensemble nous germinons, nous sommes en chaos irisé* ». Ce premier moment c'est le fond. Le deuxième moment est celui du dessin. Les assises géologiques lui apparaissent. La tête géométrie, mesure de la terre. C'est le moment de la concentration où, dit-il, « *Les terres rouges, les terres du Tholonet, sortent de l'abîme* », de ce même fond ou sans fond où tout à l'heure il germinait. Et le troisième moment est celui de l'invasion des couleurs. Le monde du dessin, de la tête géométrie, une catastrophe l'a emporté et voilà, dit-il « *la troisième phase, la vraie, celle de l'exaltation du monde, plus exactement de la gloire* ». C'est le monde dans son passage de l'abîme à la gloire, de la peinture de

Cézanne ; et le fond, c'est-à-dire ce que Heidegger appellera la terre en reprenant d'ailleurs une expression du *Bruno* de Schelling. La terre qui, disons, est à la fois ce qui n'existe pas encore et ce sans quoi rien n'existe. Et c'est là je crois la plus grande différence qui puisse être en art. Il y a des peintures qui peuvent donner l'illusion d'exister pendant la surprise, pendant un premier moment apparemment apparitionnel et qui sont nulles. On s'aperçoit qu'elles n'existent qu'en filigrane, qu'elles n'étaient qu'illustratives : c'est le fonds ! Ici il n'y avait pas de fonds : je veux dire que les formes n'étaient pas l'émergence du fonds. Alors j'appellerai ça la peinture idéaliste. La peinture réaliste qui ne serait que réaliste et qui ne présenterait n'est-ce pas que le fonds massif, ne serait pas non plus un art. Mais nous sommes encore là en présence de ces contraires qui ont dévoré la pensée d'Occident, non pas en vain, mais tout de même pas de manière ni originelle, ni définitive. Alors ce surgir joue un rôle capital dans le dessin. Par exemple je connais quelques schizophrènes qui lorsqu'ils viennent de peindre - ils ont fait un dessin - immanquablement recouvrent tout avec la couleur pour effacer ce qui était venu au jour de la forme et retrouver ce fond. C'est-à-dire cette espèce d'expression d'eux-mêmes qu'ils avaient un instant tirée, ils éprouvent le besoin à nouveau de la rendre à ce chaos, à ce non savoir en quelque sorte fondamental. Je pense que là il serait intéressant de comparer ces réactions avec disons des moments de négativisme. Mais il y en a un autre plus extraordinaire, plus révélateur : quand il peint, il peint le fond de sa feuille de papier, mais il y réserve des ronds. Puis il s'en va à la fenêtre fumer une cigarette, malade ? Il est bien évident qu'il faut parler en chaque cas. Où seraient les différences ? Peut-on formuler les concepts généraux ? Et bien il y aurait d'abord la notion d'œuvre, d'unité d'une œuvre.

Malraux définit le style en disant : prenons un certain nombre d'œuvres du même, mettons-les ensemble et cela constitue un style. Cela peut ne constituer qu'une manière qui n'est pas encore un style. Et cela ne peut constituer qu'un état de chose, ce qui ne suffit pas à définir un style. Il n'y a pas nécessairement des passages. Or

il y a toutefois², quand on pose la question : « Y a-t-il un art enfantin ? », « Y a-t-il un art des malades ? » Pour ce qui est de l'enfant, on peut dire que les œuvres successives n'arrivent jamais à composer un ensemble. Au contraire pourrait-on dire pour les malades, elles se présentent généralement comme des œuvres dont aucune n'a supprimé les autres qui prétendaient à la même signification : la monotonie en quelque sorte de ces œuvres, par exemple ces 71 pastels, est évidemment beaucoup plus frappante que celles de la lignée des Saintes Victoires de Cézanne. Alors il y a un problème. Je pense qu'un problème important est celui de l'historicité. Vous savez la grande importance qu'a dans le test de Rorschach le coefficient de résonance intime : le rapport kinesthésies aux interprétations couleur. Kuhn l'interprète de cette manière : les interprétations couleur sont les témoignages de la sensibilité périphérique et les interprétations mouvement qui marquent une stabilité sont des marques ... de la seule stabilité en somme dont un homme soit capable dans le temps. Il n'y a de stabilité dans le temps que pour celui qui a une histoire, c'est-à-dire qui intègre successivement tous ses moments temporels sous la forme de son histoire même. Tandis que la sensibilité à la couleur, elle, est instantanée. Regardez chez les enfants. On parle du mouvement des dessins de l'enfant. C'est souvent bien mal regarder ! En réalité, ce qu'on prend pour mouvement repose généralement intégralement sur la couleur : la vivacité colorée nous fait dire : « c'est animé ». Mais ce n'est pas encore du mouvement. Une exception : j'ai rencontré des enfants qui avaient subi des épreuves, par exemple des enfants dont les parents avaient été déportés, des enfants espagnols après l'exode d'Espagne en France, après la guerre d'Espagne, et ces enfants, chose surprenante, j'avais remarqué, ne les connaissant pas, qu'il y avait un mouvement. Mais quoi ? Eh bien ces enfants justement avaient une histoire. Et si vous voulez.... « *pathei mathos* », l'épreuve enseigne, elle forme, elle donne une histoire : ils étaient capables de mouvement.

² Manifestement, il manque un mot ou un syntagme pour compléter la phrase.

Or précisément la grande différence, ce qui fait l'unité d'une œuvre, c'est d'une part cette continuité historique disons d'un tableau à l'autre si je parle de peinture. Mais je dois aussitôt dire exactement le contraire : que l'unicité de l'œuvre est non moins essentielle. Que chaque œuvre soit véritablement irremplaçable, unique, n'ait jamais d'équivalent est aussi essentiel et semble par conséquent contredire à cette série d'œuvres constituant une histoire. Mais ce que je vous ai dit de l'articulation des formes composées de moments critiques tels qu'en chacun d'eux, la forme crée son présent à tout moment donné, cette forme qui est le lieu de rencontre de l'organisme et du milieu comme dit Weierstrass, ou de l'espace propre et de l'espace étranger, ou du moi et du monde lorsqu'il s'agit ici de peinture. Cette forme précisément n'existe qu'à partir de ces points singuliers, et ce qui est vrai d'une forme et d'une œuvre est vrai de la totalité de la création d'un artiste où chaque œuvre est, elle aussi, un moment critique, un point singulier éclatant non sous la forme d'un avènement, mais non pas d'une histoire qui aurait la forme d'un projet, mais sous la forme d'une histoire qui au lieu de s'ouvrir à partir d'un avenir, s'ouvre à chaque fois à partir d'un présent. Et c'est l'imprévisibilité de cette histoire qui constitue ce qu'on peut appeler l'état normal de la création artistique. A quoi s'oppose d'une façon qu'on peut dire générale l'ensemble de l'œuvre de nos malades mentaux. Mais ce qu'il faut voir à chaque fois c'est que - si chaque présent est fondateur de temps, du temps en tant qu'il n'est non pas présent limite³, mais présent origine-, ceci doit être appliqué très exactement à chaque œuvre par rapport à l'ensemble de la production, à chaque moment par rapport à une seule forme ou à chaque forme par rapport à une œuvre déterminée. Et c'est là que se trouve précisément ce que j'appelais tout à l'heure ce pouvoir-être. Et ce pouvoir-être comme vous le voyez est toujours lié à cet avènement, à cet apparaître de la forme qui ne fait qu'un avec sa puissance de signifier et qui ne fait qu'un avec son autogenèse. Apparaître, se produire et signifier : ceci est tout un, sans aucune intentionnalité, uniquement selon des directions de sens spatio-temporelle de la présence et à chaque fois

³ Lire : « en tant qu'il est, non pas présent limite... »

nous avons affaire à quoi, artiste, spectateur ou auditeur ? - A l'étonnement ! Et précisément la capacité d'étonnement me paraît être la définition la plus profonde qui soit de l'être authentique de l'homme. Et partout où se manifeste un étonnement, se manifeste une ouverture par où le pathologique offre à tout le moins une première éclaircie. Et je laisse aux thérapeutes le soin d'entrer sur elle leurs techniques de guérison ou tout au moins leurs techniques d'aide. En tout cas cela marque que la différence entre le normal et le pathologique, telle qu'elle fonctionne dans l'art, est une différence d'homme à homme et non pas toute une différence qui puisse évidemment séparer un homme de ce qui ne serait plus un homme, car partout la dimension de l'existence est irréductible à celle de l'objectivité.

Parole ou discours¹

Pourquoi cette question aujourd'hui ? Parce que l'inflation contemporaine de la notion de discours pervertit le sens et l'essence de la parole.

Et d'où le prenez-vous ? Tout ce qui dans le langage n'est pas le système même de la langue, mais sa mise en fonctionnement dans une parole actuelle, constitue justement le discours. Tous les linguistes en sont d'accord. Le discours n'est autre que la parole en son état de rigueur. Pourquoi rompre leur équivalence au bénéfice d'une opposition fallacieuse ?

A cette question, je répondrai par une question : Quand vous traduisez le début du prologue de l'Evangile de Jean, il importe peu que vous lisiez : « Au commencement était le Verbe » ou « Au commencement était la Parole », mais oseriez-vous traduire : « Au commencement était le discours » ? Vous ne le pouvez pas, parce que justement le discours ne peut pas être au commencement. Et pourtant, chaque fois que vous prenez la parole, votre parole est vaine si elle n'est pas une parole effectuant dans laquelle se tiennent les choses qu'elle suscite, et si vous n'êtes pas en elle au commencement, libres pour l'existence.

Aujourd'hui, il n'est partout question que du discours. Tout est, non pas seulement matière à discours, mais matière du discours, comme serait matière de l'architecture (sans avoir d'autre lieu d'être) le granit de la montagne. Le discours est le lien et le lieu universel. D'où ces expressions qui aujourd'hui font loi : le discours de la guerre, le discours de l'Etat, le discours de la religion, le discours de la philosophie, avec ses variations : le discours de Platon, le discours de Hegel, le discours de Nietzsche ou celui de Heidegger.

¹ Conférence donnée par Henri Maldiney le 28 février 1975 au Centre protestant d'études de Genève. Le texte a été établi à partir des notes et d'enregistrements partiels de Bernard Rordorf et publié une première fois, avec l'accord de Henri Maldiney, dans la revue *Exister*, No 7, automne 1977 (mais avec de très nombreuses coquilles).

Invulnérable à toute atteinte du dehors qui n'est que bruit et rumeur où l'on peut indifféremment tout entendre, le discours vit et s'engendre lui-même par la seule métamorphose de ses signifiants. La reprise d'un signifiant dans un autre registre aboutit à l'émergence d'une signification inédite. Le discours se ressource par métaphore.

A l'être de la parole qui est existence, donc exposé au péril des rencontres, se substitue la cohérence d'une chaîne symbolique qui identifie la raison des choses à sa propre consistance. A mesure que le discours se modifie, le monde se mondifie. « C'est le monde des mots qui crée le monde des choses, d'abord confondues dans l'*hic et nunc* du tout en devenir, en donnant son être concret à leur essence »². C'est du discours que les choses tiennent leur signification et leur distribution. Il ne s'agit pas de nier que le langage soit le grand plasmateur du monde humain, mais de savoir comment il l'est. Il est certain qu'avant nous et en nous, comme dit Heidegger, *la langue parle*. Mais son rapport avec la parole reste encore indécié.

Pour la doctrine actuellement régnante du discours, son rapport à la langue est clair : le discours est la langue mise en fonctionnement, et c'est elle qui tisse le monde de l'homme, le seul où il soit homme, *reliant* tout ce qui se passe dans la *religion* d'un réseau symbolique qui transcende le principe de réalité.

De quand date cette humanisation ? Ici se fait jour une alliance essentielle - la nouvelle alliance - où s'unissent les deux maîtres-mots de notre époque : le discours et le désir. La naissance de l'homme à soi date du moment, reconnu par Hegel, où il n'est plus absorbé dans l'objet jusqu'à s'y oublier, mais où au contraire il l'absorbe, l'assimile, l'introjecte et où le moi devient conscient de soi dans le désir. « L'objet du désir immédiat » est cet être autre que vise la conscience mais qui, réfléchi en soi-même, lui résiste et la nie; il est « *quelque chose de vivant* »³, dont l'indépendance est

² Jacques Lacan, *Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse*, in : *Ecrits*, Paris 1966, p. 276.

³ Hegel, *La phénoménologie de l'esprit*, traduction de Jean Hyppolite, Paris 1947, p. 148.

opposée au moi comme son négatif et doit être par lui supprimée. «La conscience de soi est certaine de soi-même seulement par la suppression de cet autre qui se présente à elle comme vie indépendante ; elle est désir. Certaine de la nullité de cet autre (parce que justement elle le dévore, le consomme), elle pose pour soi cette nullité comme sa vérité à elle, anéantit l'objet indépendant et se donne par là la certitude de soi-même comme certitude vraie »⁴.

Qu'on remarque bien ici ce qui précisément y est en oubli : la transcendance de l'autre, l'impossessibilité de son visage, que mon regard, comme dit E. Levinas, ne saurait capter. L'autre, en son opacité irréductible à toute transparence, à toutes mes tentatives de transparaissance, l'autre que je ne peux pas traverser m'apparaît comme la réfutation de mon pouvoir, il m'aliène de mon pouvoir de pouvoir. Aussi est-il le seul que je puisse vouloir tuer. La vanité de ce meurtre éclate dans la dialectique du désir. Le désir meurt d'être satisfait. Or le désir est désir de lui-même. Il veut sa perpétuité, comme la volonté de puissance selon Nietzsche. D'où la nécessité où le moi se trouve de ressusciter l'autre pour pouvoir sans cesse, dérechef, l'anéantir et se rendre certain de sa nullité, et par là gagner sa conscience de soi.

Ici se manifeste l'essence du désir. Le désir est un *manque à être*. Mais qui, dans l'acte de sa satisfaction, s'interprète lui-même - ce qui est d'une conséquence infinie - comme *manque à avoir*⁵. Or, ce manque à être du désir a son corrélat dans le manque à être du

⁴ Ibid. p.152.

⁵ L'identification, au sein du manque, de l'être à l'avoir situe bien la déchéance d'un désir qui assimile l'autre à un objet. L'équivoque est favorisée par l'usage courant de la langue. Le français traduit en effet par le même mot : *désir*, deux mots allemands de sens très différents : *Wunsch* et *Begierde*, l'un propre au vocabulaire de Freud et l'autre à celui de Hegel. Tandis que *Wunsch* (avec son sens optatif de souhait), exprime une ouverture à l'altérité et comporte un appel à l'autre dont on attend qu'il réponde (même à ce qu'on n'attendait pas), *Begierde* se rapporte à un objet visé qu'un sujet tend à assimiler : l'être de l'autre désiré y est prédéterminé dans la forme de l'objectivité. La dialectique du sadisme, par exemple, s'entretient de l'équivoque entre *Begierde* et *Wunsch* qu'elle échoue, dès l'origine, à faire tenir ensemble.

langage. Qui possède le mot n'a pas la chose. Les deux manques sont unis par la même antithèse de la présence et de l'absence. Quand le mot est là, la chose n'est pas là. En disant *la fleur*, je nomme, comme dit Mallarmé, *l'absente de tout bouquet*. Les grammairiens arabes appellent ce que nous nommons la troisième personne, celui dont nous parlons ou cela dont nous parlons, *l'absent*.

Mais il y a plus. Le discours - son nom l'indique - est un cours, un écoulement dans lequel les termes sont séparés (dis, *dia*), chacun ne se présente que lorsqu'un autre s'absente, et il s'absente à son tour. Ils occupent, à chaque fois, chacun, la place. Aussi Lacan parle-t-il de *l'être évanouissant* du mot, qui se rapporte par conséquent à l'être évanouissant de l'objet du désir dans le moment qu'il est anéanti (consommé). Mais Lacan ajoute (après Hegel) que dans cet évanouissement du mot disparaît aussi son *hic et nunc*, son maintenant, le maintenant de sa singularité, et que dans cette disparition de sa singularité ponctuelle le symbole (le mot) trouve la permanence du concept.

« Par ce qui ne prend corps que d'être la trace d'un néant et dont le support, dès lors, ne peut s'altérer (puisque le néant est inaltérable), leconcept, sauvant la durée de ce qui passe, engendre la chose »⁶. Le néant ne peut s'altérer et s'il ne peut s'altérer, c'est qu'il reste dans sa *déterminité*. Mais s'il possède une *déterminité*, c'est que, d'une certaine façon, il est : c'est là un des sophismes du style lacanien dont l'origine se trouve dans les sophismes de l'être et du non-être, réfutés par Platon dans la seconde partie du Parménide. De même, loin de sauver la durée, le sens est réversible, alors quela durée (le temps) est irréversible, et cette irréversibilité du temps n'est jamais conservée dans le discours. Or, c'est par là que, selon les théoriciens du discours, le discours sauve le désir. Bien plus, il le sauve à sa naissance : c'est lui-même qui le met au jour. Comment ?

Le désir n'est pas le besoin. Il y a entre eux toute la distance, toute la dénivellation de la culture à la nature. Ce qu'on appelle improprement la création de nouveaux besoins, dans nos sociétés

⁶ J. Lacan, *ibid*, p. 276.

de consommation, est en réalité une création de nouveaux désirs dont le manque à être, ou plutôt, ici, le manque à avoir, caractéristique du désir est suscité par de nouvelles valeurs sociales de consommation. Et l'on sait assez le rôle décisif qu'y joue justement le langage, dans sa forme publicitaire. Or l'offre n'y est efficace qu'à parler le même langage que la demande. Car c'est la demande, comme l'appellent les psychanalystes, qui transforme le besoin en désir, et même qui accorde au désir sa permanence.

Car, de soi, le désir naissant est imaginaire ; parce qu'il tente de se satisfaire immédiatement, il suscite l'objet imaginaire de sa satisfaction. Paul Valéry dit, dans *L'Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* : « Une grande soif, sans doute s'illustre elle-même de ruisselantes visions, elle éclaire ce qu'elle attend, elle diamante des cruches, elle se peint l'opalescence de carafes. »⁷ ... Elle s' imagine des buées déposées sur du cristal. En d'autres termes, elle s'hallucine, pas tout à fait puisqu'elle suscite des représentations imaginaires.

Mais le langage opère le passage de l'imaginaire au symbolique. « Il suffit de pouvoir dire « j'ai faim » pour que le besoin naturel se transforme en désir capable de se proposer toujours de nouveaux objets, par le simple jeu de substitutions symboliques autorisées par le langage. Le désir est le fait d'un sujet qui s'affecte lui-même des jeux du signifiant et des permutations symboliques »⁸. La demande (formulée) est traversée de part en part par des formes de discours qui sont immanentes à la langue d'un milieu déterminé, par exemple, en ce qui concerne la formation des premiers désirs et des premiers interdits de l'enfant, par la langue qu'il entend parler et qu'il apprend à parler au sein de sa famille.

Un des moments cruciaux de la formation du désir est constitué par la phase œdipienne, où s'opère justement le passage de l'imaginaire au symbolique. La découverte du phallus par l'enfant, ou plutôt sa constitution comme foyer d'une nouvelle image du corps, est celle d'une puissance pour ainsi dire vide, sans objet, que

⁷ *Œuvres*, collection La Pléiade, tome 1, p. 1204.

⁸ Edmond Ortigues, *Œdipe africain*, Paris 1966, p. 68. Ainsi : j'ai faim de pain, j'ai faim de caviar, j'ai faim de toi...

l'enfant éprouve à l'issue de son union dualiste avec la mère, comme besoin possessif et comme besoin d'être par la mère désiré. Mais cette puissance vide, éprouvée à travers le désir maternel, débouche dans l'imaginaire. Le moment décisif où s'inaugure, avec la rupture de l'union dualiste, la relation à trois de la triangulation œdipienne est constitué par l'entrée en jeu du Nom du Père, tel que l'enfant peut l'entendre sans le comprendre (sans le comprendre intégralement) dans le discours de la mère. « C'est dans le *nom du père* qu'il nous faut reconnaître le support de la fonction symbolique qui, depuis l'orée des temps historiques, identifie sa personne à la figure de la loi⁹. »

Le Nom du Père est un des symboles majeurs où s'exprime une triple puissance éthique, pragmatique, érotique, c'est-à-dire la transcendance de la loi, la maîtrise sur les choses, sur le monde extérieur vers lequel le père s'en va et duquel il revient, et la puissance de l'époux qu'il exerce auprès de la mère dont il évince l'enfant. On voit que, si l'inconscient connote la présence de l'Autre en nous (de cet autre de nous-mêmes), son opacité se structure selon les directions symboliques qu'exprime le Nom du Père comme signifiant majeur du discours familial. Nom qui n'est jamais aussi puissant qu'en l'absence du père : si le père est mort et si la mère en parle, le père y prend une grandeur légale plus grande encore que lorsqu'il est là.

D'où la conception - aujourd'hui classique dans toute une partie de la psychanalyse et qui s'étend vers les milieux philosophico-littéraires - de l'inconscient comme discours, qui s'applique aussi bien au discours de la famille qu'au discours de l'Etat, qu'au discours de la religion, qu'au discours de la philosophie. Ainsi que l'exprime J. Lacan, « l'inconscient est cette partie du discours concret en tant que transindividuel, qui fait défaut à la disposition du sujet pour rétablir la continuité de son discours conscient »¹⁰. Le discours conscient présente des failles que peut seule colmater cette partie du discours transindividuel où l'analyste tente de diriger le moi de son patient.

⁹ J. Lacan, *ibid.* p. 278.

¹⁰ *Ibid.* p. 258.

A l'inconscient, c'est-à-dire à tout ce qui en nous est distinct de nous, comme *l'Autre* que nous ne sommes pas, et sans lequel nous ne sommes pas, s'appliquent les deux formules de Nietzsche et de Heidegger : « *Es denkt*, ça pense », « *die Sprache spricht*, la langue parle ». Et la langue qui parle s'appelle justement la langue du *ça*. Ainsi le discours de l'autre se pense et se parle en nous; par lui nous sommes parlés et pensés. Le moi est une illusion.

Il faut voir maintenant ce qu'implique de présuppositions, notamment négatives, c'est-à-dire d'oubli, ce schème général qui se donne pour la loi de la condition humaine. Tout se joue entre le *ça*, lieu géométrique des pulsions, et le discours, lien, lieu et source du sens, dans l'intervalle desquels le moi est moins en abîme qu'en otage (otage qu'on ne tardera pas à exécuter).

Pulsion n'est certes pas désir. Il lui manque pour l'être d'être présence à soi à partir de l'étranger. Il n'y a pas, c'est certain, de moi sans désir, mais parce qu'il n'y a pas de désir sans moi. Pour désirer une chose, un vivant, un existant, il faut qu'ils appartiennent à un monde auquel je suis présent et dans lequel, sur le fond de cette présence, je peux les rencontrer. Le désir est déjà un mode de l'être au monde ; il est la première forme inchoative du souci (au sens de la *Sorge* selon Heidegger). Les pulsions, selon Freud, ne savent rien de quelque chose comme un monde, ce qui fait qu'elles risquent de se briser sur lui. Aussi dit-il que le moi est le délégué du *ça* dans le monde. Mais cette délégation ne peut être le fait du *ça* ou d'une partie simplement détachée de lui, car elle suppose que ce détachement est l'œuvre d'une puissance irréductible au pulsionnel. C'est le moi qui met les pulsions au monde et rend par là possible le désir.

Quant au discours, seconde aile du dyptique, il est tout et il n'est rien. Un des traits les plus constants de la linguistique binaire moderne est de voir l'essentiel de la langue et du langage dans la polarité signifiant/ signifié et par là d'esquiver le problème du référent (ce à quoi je me réfère), c'est-à-dire de la chose dont on parle. En général, on lui substitue comme on dit le *contexte*, qui a l'avantage de se donner comme un texte, comme un texte marginal déjà apparenté à l'écriture. Le monde est d'avance écrit. Ce qui est

éludé, c'est la résistance des choses, leur opacité taciturne, leur altérité par rapport au langage.

L'exaltation hyperbolique du rapport signifiant/ signifié a pour effet de mettre hors circuit non seulement le référent, duquel on parle, mais le référerant, celui qui parle. Cette économie ruineuse fait du sujet en question un sujet sans moi et sans monde. Ce qui veut dire que dans ce discours trans-individuel n'est jamais pris en charge quelque chose comme une rencontre. Or la rencontre est le moment dimensionnel de la réalité. Elle commence au *sentir*. Le sentir, dit Erwin Straus, est communication symbiotique avec les choses ; dans le sentir, il y a moi *et* le monde, moi *avec* le monde. Le sentir est l'acte de cet *avec*. Le sentir est indissociable de l'apparaître. Dans la parution de ce qui est *là*- ce miracle d'étonnement - il y a et *j'y* suis, et ce « y » est l'ouverture unique de la présence et de la réalité, de la présence à la réalité. Le moment constitutif du réel est de communication, ce qui ne supprime pas le taciturne. Aucune logologie ne peut suppléer à cette ontologie aussi radicale que surprenante et surprise.

Nul ne l'a ressenti et exprimé d'aussi près que Hugo von Hoffmannsthal dans la lettre fictive de Lord Chandos à Bacon. Le jeune poète écrit au chancelier d'Angleterre qu'il est désormais incapable d'écrire parce que les mots n'ont plus de sens pour lui. Cela a commencé par les mots les plus généraux, les plus abstraits (comme les mots de l'éthique, bon et mauvais) et, par la suite, tous les mots sont dévalorisés par une impuissance à dire le singulier dans le moment même où s'accroît la proximité des choses. Ainsi d'une herse abandonnée dans un champ, d'un vieillard assis sur un banc, d'un chien dans le soleil, de l'agonie des rats empoisonnés dans la cave de la laiterie... de cela il n'y a pas de mots pour le dire, pour dire chacun de ces foyers de l'être au monde engagé à l'infini, c'est-à-dire de toute sa liberté exposée à un moment pathique unique. Le singulier ne peut être dit. Hegel en avait fait un argument contre le singulier, mais en réalité la faute n'en est pas à l'existence, elle en est au discours.

Quel langage est capable d'assumer l'existence ? Lorsque se déroule le discours transindividuel et lorsque tout est discours, la

réponse ne peut être que : « cause toujours, ça n'empêche pas d'exister », malheureusement ou heureusement.

La dramatique de l'existant, sa situation agonique, est faite d'états critiques où son être est en jeu dans cet être même. Il ne peut passer d'une finitude instable à la stabilité d'une finitude authentiquement sienne qu'à s'originer lui-même. Contraint à l'impossible, il n'a d'autre issue que sa propre *transpossibilité*. Or, la forme la plus aiguë de cette contrainte est celle de la rencontre avec l'autre, car elle l'oblige à exister à partir de lui. Or, c'est là ce qui définit rigoureusement la *situation parlante* - je dis bien situation, parce que généralement les théoriciens du langage la dénaturent en l'objectivant en position, et ce faisant ils effacent la dimension même de la parole.

Roman Jakobson, le plus souple d'entre eux, pour rendre compte du discours ou de la parole qu'il ne distingue guère du premier, établit un schème de décomposition de la situation parlante : un destinataire adresse un message à un destinataire. Outre le message, il y a le contexte, il y a un contact et il y a le code, c'est-à-dire la référence au système de la langue. Or, ce schème ne vaut que pour les discours du *on*, dans lesquels *on* est parlé, mais *je* ne parle pas. Il faut bien distinguer ce discours du *on* de la parole des masses parlantes qui s'est déposée dans une langue. Car les masses parlantes inventent le langage dans la proximité d'un événement qu'elles sont contraintes à dire parce qu'elles doivent s'expliquer avec lui. Bien entendu, nos langues modernes, dans leur évolution, ont perdu un tel contact, elles sont pour ainsi dire des langues télé-parlées et, à parler ces langues, on est parlé, parlé par un système, télécommandé par lui. Autrement dit, le discours en tant que tel a partie liée avec l'idéologie. Ce schème ne vaut donc que dans la mesure où l'on est parlé, véhiculé par les chaînes signifiantes et où le moi est réduit, pour indiquer le sens du courant, à la condition du bonhomme d'Ampère.

Mais dès qu'un homme parle vraiment, il fait tout autre chose qu'échanger avec un interlocuteur des sens que chacun d'eux détiendrait par devers soi, tout faits. Il se risque, il est en jeu dans sa parole parce que, de l'autre, quelque chose qui est de lui, lui reviendra transformé et le désétablira de ce qu'il croyait être soi.

Cela veut dire que la parole ne met pas en communication téléphonique un destinataire et un destinataire en vue d'une information. La théorie de l'information laisse échapper l'être même de la parole.

L'essentiel, l'existential de la situation parlante est que j'y prends la parole à partir, non de moi, mais à partir de l'autre - que l'autre soit celui ou cela dont je parle ou qu'il soit celui à qui je parle, ce dernier pouvant être mon propre double, comme fait le poète qui attend de ce double opaque à lui-même d'être le répondant de sa propre voix. Il ne s'agit justement pas de s'exprimer, à la manière de ce moi ineffable et imbécile, selon Lacan, qui lutte pour la revendication de sa statue, et qui veut s'exprimer devant l'autre pour paraître à lui-même ce que précisément il est incapable d'être. On ne peut s'exprimer qu'à exister, et seule compte la parole de celui qui s'exprimant y engage une existence encore à être.

La parole est l'acte commun d'un *je* et d'un *tu*. Et comme les grammairiens arabes désignent la troisième personne du nom *d'absent*, nous pouvons désigner du nom de *présents* le *je* et le *tu*, qui constituent une présence en première et deuxième personne (une co-présence). *Je* lance un appel à *toi* qui es mon *répondant*. Mais qu'est-ce qu'un répondant ? Celui qui s'adresse à un autre n'attend pas de lui, si son appel est vraiment un appel, que sa réponse le confirme dans ce qu'en parlant il pense être. Tout au contraire, il court le risque, il court au devant du risque que la réponse de l'autre lui révèle en lui-même sa propre altérité, l'oblige à prendre conscience de l'autre de lui-même. Autrui n'est pas un miroir, c'est un écran, un écran opaque et concave. Sa réalité exige son opacité. Adressez-vous à quelqu'un d'entièrement transparent, vous passez à travers comme la lumière à travers une vitre ; imaginez un amour dont le partenaire n'a plus de secret pour vous, il est impossible d'aimer ce à travers quoi on passe, le regard s'ouvrant ailleurs, derrière lui. Parler avec ceux qui sont d'avance convaincus n'est qu'un monologue qui ne remet pas en question mon ipséité.

Quand Hegel évoque la lutte pour la reconnaissance, la lutte des maîtres, chaque maître est pour soi (au sens de moi = moi). Mais il a besoin de la garantie d'un autre pour que cette tautologie

subjective s'objective dans le regard de l'autre, pour que ce pour-soi soit également en-soi. Or, les maîtres échouent : ou bien l'autre est tué et avec lui le sujet même de la reconnaissance, ou bien il est tué lui-même et au moment même où s'affirme son pour soi, il disparaît. La vérité, c'est que les maîtres hégéliens ne parlent pas. Car s'ils parlaient, ils ne chercheraient pas à se faire reconnaître pour ce qu'ils sont, mais au contraire à se faire reconnaître pour ce qu'ils ne sont pas, et que pourtant, au plus profond d'eux-mêmes, ils sont. C'est-à-dire qu'ils solliciteraient de l'autre, fut-ce dans le combat, le témoignage de leur propre altérité. S'ils parlaient réellement, jusqu'à se découvrir, ils risqueraient leur maîtrise, l'équation moi = moi, un autre apparaîtrait en eux, celui que, par delà toute auto-suffisance, ils *ont à être*¹¹.

La mort fait éclater - aux deux sens du mot - la maîtrise. Ainsi dans *Les cahiers de Malte Laurids Brigge*, la mort du chambellan Christophe Detlev. Le chambellan découvre que son être n'est pas un pur pour-soi, il abrite en lui un autre que pendant ces trois semaines d'agonie, il est obligé de reconnaître. Cet autre, c'est, comme dit Hegel, le maître absolu, la mort. « Il restait autre chose, il restait une voix, cette voix que sept semaines auparavant, personne ne connaissait encore ; car ce n'était pas la voix du chambellan. Ce n'était pas à Christophe Detlev qu'appartenait cette voix, mais à la mort de Christophe Detlev... Elle était venue pour dix semaines et elle resta les dix semaines bien comptées. Et pendant ce temps-là, elle était la maîtresse, plus que Christophe Detlev n'avait jamais été le maître. Elle était pareille à une reine qu'on appelle la Terrible, plus tard et pour toujours »¹².

La parole parle de quelque chose. Elle implique un référent, que certains assimilent à son contexte, assimilation qui a au moins

¹¹ Le maître qui cherche à se faire reconnaître tel qu'il est pour soi, même s'il réussissait, ne serait confirmé que dans sa propre tautologie; et d'être pour un autre n'y change rien.

¹² *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, in R.M. Rilke, *Œuvres*, Prose, édition établie par Paul de Man, traduction française, Grasset 1937, Le Seuil, 1966, traduit par Maurice Betz, pp. 539 et 541 de l'édition du Seuil.

l'avantage de maintenir une référence diffuse même dans le cas où l'on parle pour ne rien dire... de cela qui précisément est en cause. Qu'est-ce que le contexte d'une parole ? C'est le marginal d'une situation. Il est appréhendé par les interlocuteurs comme le fond de la situation dans lequel la parole est ancrée et dont elle est l'actualisation focale. Il est à la limite le fond de monde auquel, tous deux, ils existent. Et c'est en lui et par lui d'abord qu'ils communiquent. Ainsi font les amoureux. Ils ne communiquent pas en se regardant, mais toujours par le marginal : l'accord se fait dans l'appréhension (au sens husserlien du *mit-präsentiert*) de choses qui paraissent d'abord ne pas les concerner, par exemple regarder à la vitrine ou apercevoir quelque chose du plus lointain, ne fut-ce que la lumière du dehors, non pas du tout en face, mais en résonnance de tout leur être. De même, un ami ne peut être présent à un ami angoissé par une décision à prendre que sur le fond d'une situation totale, d'une climatique qui engage la présence au monde entier.

Même si la situation n'est pas tragique, la parole s'inscrit sous l'horizon du monde entier, y compris sous l'horizon de cet univers sémantique qui enveloppe comme un halo de potentialités inactuelles mais imminentes le sens de chaque mot prononcé. Tous les mots de la langue sont présents de façon plus ou moins lointaine chaque fois que j'en prononce un. Il focalise la langue entière. Voilà pourquoi un mot actualisé peut avoir des résonnances sur tous les autres pour l'interlocuteur, et comme dit la sentence populaire : « On ne parle pas de corde dans la maison d'un pendu. »

Or toute phrase en est là. Walter Bröcker et Johannes Lohmann écrivent dans leur article en quelque sorte inaugural de *Lexis* : « Le sujet dans le sens propre du mot - c'est-à-dire la chose dont il est parlé dans la phrase - est déterminé dans l'esprit de celui qui parle avant qu'il prononce la phrase (cette phrase, il l'a déjà en sa puissance articulatoire). Ce sujet consiste de tout cela, au milieu duquel, nous qui parlons l'un à l'autre, nous nous trouvons, et auquel nous appartenons nous-mêmes. Ce sujet originel ainsi constitué par ce dont il est parlé, pris dans sa totalité, est limité au

cours de la parole, de telle manière que chaque mot apparaissant comme *prédicat* par rapport au sujet primitif de la phrase devient *sujet* par rapport aux autres mots de la phrase, et inversement ceux-ci par rapport à lui. Ainsi par exemple dans la phrase « le père vient », d'après le point de vue, *le père* est le sujet, et *vient* est le prédicat. Mais la phrase veut dire aussi bien : « celui qui vient (sujet) est le père (prédicat) »¹³.

Ainsi, quand les enfants, le soir, entendent un pas, ils disent : « Le père vient », ou « Voici le père ». Cela veut aussi bien dire : « J'entends marcher le père », et « Voilà le père, il arrive ». L'accent est mis successivement sur les deux mots qui sont tour à tour sujets l'un pour l'autre. Par conséquent, selon Bröcker et Lohmann, « le sujet primitif de la parole, le *prôton hupokeimenon* de la phrase est la totalité de ce qui est, limitée et restreinte par une situation déterminée. Ce sujet primitif est aussi le sujet grammatical dans les phrases dites impersonnelles (comme il pleut). Par rapport au sujet primitif, tous les mots apparaissent comme prédicats. Mais le dernier et suprême prédicat de la phrase consiste dans un acte de décision. Nous appelons ainsi l'acte par lequel les prédicats contenus dans les mots de la phrase sont attribués au sujet primitif de la phrase »¹⁴.

Le sujet primitif est donc l'étant dans son ensemble, focalisé dans la situation actuelle et qui reçoit comme prédicat le mot, nom ou verbe, que je suis en train de prononcer. Et ce mot qui est prédicat de tout l'étant devient, à mesure que ma phrase se déroule, successivement sujet de tous les autres prédicats, qui à leur tour deviennent mutuellement sujets les uns des autres. La parole est en ce sens un déplacement d'horizon, si l'on entend par horizon l'ensemble environnant la situation déterminée. Mais la situation n'est pas seulement définie par cet environnement, par *le monde* en vue duquel nous sommes, par tous les possibles de la langue ; elle outrepassa le donné. La situation parlante est anticipation, parce

¹³ « Comment définir la phrase ? », in : *Lexis, Studien zur Sprachphilosophie, Sprachgeschichte und Begriffsforschung*, volume 1, 1948, p. 34.

¹⁴ Ibid. p. 35.

que toute présence au monde est fondamentalement *pouvoir-être*, anticipation de soi-même, projet. Dans le projet, je suis toujours en avant de moi et je dévoile le monde à une profondeur à chaque fois inédite.

Cela, parce que l'essence de la parole - ce qui fait que la phrase est un prédicat - est d'être *décision*. Une phrase ne dit quelque chose du monde sur le fond d'une situation qu'à décider du sens de cette situation. Cela commence dès la phrase la plus simple, la phrase sans doute primitive, la phrase impersonnelle : *il pleut, ça va mal...* le monde entier est convoqué dans l'atmosphère du moment. Si l'on se souvient du poème de Verlaine : « Il pleure dans mon cœur comme il pleut sur la ville », c'est le monde entier qui est devenu dans cet instant pluvieux, et qui se dévoile dans une même atmosphère interne et externe. Plus nettement encore en témoigne le fragment 8 de Parménide : « La décision est : il y a ou il n'y a pas » (vers 15). Or le fragment 6 dit : « Il y a qu'il y a, et rien il n'y a pas » (vers 1 et 2). C'est l'étant dans son ensemble qui est affirmé contre toutes les négations et qui se trouve convoqué comme situation par une parole qui en décide.

Quelles sont dès lors les positions antagonistes du discours et de la parole?

Le discours est un ensemble d'énoncés qui forment une ou plusieurs chaînes signifiantes. Or l'énoncé n'est pas le moment primitif de la parole. Tant s'en faut. La parole est articulation. Elle a cela de commun avec la main, comme elle articulée-articulante, où se manifeste l'unité corporelle et spirituelle de la présence humaine : présence manuelle, présence parlante. C'est au moment où l'activité manuelle qui culmine dans l'agriculture et l'artisanat se trouve remplacée par le semi-mécanisme, par les machines semi-automatiques par exemple, où le geste n'articule plus mais déclenche, que précisément la parole devient discours et ne se meut plus que dans le symbolique. Au moment où nous n'avons plus affaire aux choses à articuler, tout devient pur symbole. La parole est articulation de la significabilité du monde qui s'ouvre sur le fond d'une situation dans laquelle celui qui parle *se trouve* exposé au monde et mis en demeure de s'expliquer avec ce « hors de soi »

qui fait précisément qu'il *ex-iste*. L'énoncé, c'est tout autre chose : *nachträglich*, après-coup. Entre l'articulation de la parole et la structure de l'énoncé intervient un acte spécifique : *l'explicitation*.

Voici brusquement, au détour d'un sentier, dans un lointain infiniment proche, inéloignable autant qu'inapprochable, un surgissement qui nous transforme et transforme le monde, et auquel répond la brusque surrection de notre corps. Et tout cela s'articule dans une mêlée balbutiante d'exclamations, d'où sortira un mot : *Horn*, ou *Berg*, montagne. Avec ce mot apparaît l'explicitation sur le mode du « en tant que ». La forme que je vois là est une forme qui s'inscrit dans l'univers de la langue: en tant que montagne, elle participe à toute une hiérarchie de sens parmi lesquels elle a sa place. L'explicitation est l'effectuation objectivante d'un sens qui jusqu'ici demeurait directionnel, sensible-significatif et qui, sur le mode du *en tant que*, devient simplement signitif. Ce mot peut alors entrer dans un énoncé parce qu'il fait partie d'un lexique. Il a sa place dans le système sémantique, il est un des prédicats possibles qui sont dans la langue constituée à la disposition du discours. Le dit des choses est d'avance préfiguré dans un système symbolique, dans un réseau de catégories matérielles ou formelles qui m'imposent leur légalité. Avoir un sens pour tout réel que je dénomme, c'est être inscrit sous l'horizon d'un possible prédéterminé par la langue à l'état construit. Les choses dont il question dans les énoncés du discours ont le statut ontologique de l'objectité. Mais par là, le moment de l'énoncé ne correspond plus à une décision portant sur le dévoilement de l'étant, du « il y a », de la révélation sensible du réel, mais à sa *constitution en objet*. Or l'existence ne peut jamais être constituée en objet, sous peine de s'anéantir.

La parole actuelle, la parole en acte, si elle utilise les ressources de la langue, ne les utilise qu'en les ressourçant. L'instance de parole est polarisée entre *je* et *tu*. Or *je* et *tu*, de même qu'*ici* et *là*, de même qu'*hier* et *demain*, de même que *maintenant*, n'ont aucune signification lexicale. Il est impossible de les définir lexicalement. La langue, pour les définir, ne peut que renvoyer à l'acte de parole : *je* est le sujet de la présente instance de parole qui dit *je*. Comme l'écrit Emile Benveniste, « la forme *je* n'a d'existence linguistique

que dans l'acte de parole qui la profère »¹⁵. Les pronoms personnels figurent dans la langue comme des cases vides et ce vide marque l'hypothèque que la parole a sur la langue. Mais si la parole fait plus que mobiliser la langue, si, comme un comportement en avance sur la fonction, elle est créatrice de son organe en élevant le code linguistique au rang de corps animé, c'est parce que l'hypothèque que la parole a actuellement sur la langue est originellement contemporaine de la constitution même de la langue.

Il n'y a rien dans la parole qui n'ait été d'abord dans la langue, sauf la parole elle-même. Mais cette parole étant l'auteur de la langue, on peut dire aussi qu'il n'y a rien dans la parole qui n'ait été d'abord dans la langue, sauf la langue elle-même. Parole et langue précèdent toutes les deux la langue à l'état construit. Une langue est un système de systèmes ; elle est l'enveloppe de tous les systèmes particuliers qu'elle comporte et dont le plus large est le système du mot, au sens le plus large. Le champ libre du discours dépend de l'achèvement précoce ou tardif du mot, c'est à dire du niveau où s'opère la saisie lexicale. Qu'en est-il à cet égard des langues européennes modernes qui sont au sens strict des langues à mots, à saisie lexicale tardive et où la construction en langue s'étend jusqu'à la partie du discours ?

Nous constatons d'abord que tous les mots sont originellement des noms, en ce qu'ils nomment et dénomment. Il existe des langues sans morphèmes, comme le chinois, où il n'y a ni verbe, ni noms, où il n'y a aucune partie du discours : la phrase ne consiste pas dans la relation d'un sujet et d'un prédicat. On peut dire quelque chose de quelque chose sans recourir, comme dans les langues indo-européennes, à la liaison sujet-prédicat. Le chinois est une langue de la détermination pure : deux mots qu'on joint, par le rapprochement et leur ordre, signifient quelque chose qui n'était, pris isolément, dans aucun d'eux. Ils constituent un binôme qui élève de concert les deux mots à un nouveau degré non pas de précision mais de plénitude. Tandis que nous, lorsque nous joignons un adjectif à un nom, l'adjectif a pour but de préciser le

¹⁵ *Problèmes de linguistique générale*, Paris, 1966, p. 252.

nom ou, lorsque nous joignons un verbe à un nom, le verbe, étant le prédicat, réduit les possibilités du nom en actualisant son action ou son état. Le chinois ne précise pas, son objet est de différencier des degrés de plénitude (opposition du plein et du vide, comme celle du oui et du non). Par exemple, le mot qui signifie en chinois le paysage, c'est-à-dire la plus haute forme de peinture chinoise, est formé par le binôme montagne-eau ; mais il ne résulte pas de l'addition montagne+ eau, ni même d'une multiplication logique. Le mot « paysage » a un tout autre sens que chaque constituant pris séparément. Les mots non seulement nomment, mais par leur rencontre sont créateurs d'un sens, d'un degré de plénitude où le sens n'est pas séparé du réel. Le mot chinois ne fait pas de distinction entre l'être-quoi et l'être-là, entre le radical et la flexion, entre le sémantème et le morphème.

Or, c'est justement à cela que tend la poésie. Les poètes tentent de remonter la diachronie des aires linguistiques. La poésie n'explique pas, elle fuit la syntaxe, la subordination, et cela signifie qu'elle retourne au principe de détermination, qu'elle tend toujours à éluder la relation au profit de la détermination. Hölderlin commence ainsi l'hymne *Patmos* : « Nah ist / und schwer zu fassen der Gott ». Ces mots ne sont pas liés par l'intentionnalité globale et préalable d'une phrase à faire. La traduction française : « Il est proche et difficile à saisir, le dieu » n'en respecte pas l'imprévisible et incoercible cheminement. « Nah ist » : les deux monosyllabes qui constituent le premier vers s'équilibrent comme deux hémistiches de part et d'autre d'une césure, et chacun se prolonge en lui-même dans une sorte de durée scalaire. Ils ont tout deux d'abord le statut primitif du nom. *Nah* (près) en tête ouvre une proximité absolue qu'il nomme et *ist*, lui aussi, nomme l'acte d'être avant toute prédication. De par leur stabilité, ils évoquent déjà cette incurvation lourde qui est dans le *schwer* (lourd, difficile). *Fassen* exprime une prise par enveloppement. Jusqu'ici tout est difficile à saisir, jusqu'à ce que résonne *der Gott* (le dieu) ; mais ce *der Gott* est élevé à une plénitude tout autre par ce qui le précède et inversement, rétroactivement, il modifie tous les autres mots.

Dans une note sur l'exposition et la langue, Hölderlin souligne que chaque poème naît de l'invention de sa propre langue. Or il naît

comme sont nées toutes les langues. Dans les langues sémitiques, par exemple, qui sont des langues à racines, une racine ne désigne pas seulement un champ sémantique, mais une situation, un comportement global. La racine *ktb*, imprononçable, désigne tout ce qui a rapport à l'écriture, dans un espace de sens et de réalité diffusif, et dans lequel les voyelles vont introduire une spécification : l'adjonction de ces voyelles, par intercalation et non par apposition suffixale, réduit cet espace diffusif en le concentrant. Or, ce qui est remarquable dans ces langues, c'est le rôle de la gorge, lieu même de la profération.

Mais en quoi l'homme est-il créateur des langues ? Pour inventer une langue, il faut commencer par parler. Or nous n'en sommes, avant l'invention des signes, qu'à l'articulation tendue, surprise, encore balbutiante, en ce moment où, comme le dit Gustave Guillaume, l'homme se trouve dans cet état de lucidité puissancielles, lucidité de puissance, non de savoir, où encore incapable de constituer les signes il est pourtant déjà capable d'emprise sur les choses, en les articulant. L'homo sapiens commence à l'homo faber et l'homo faber est un homme qui articule, qui pense en formes lorsqu'il frappe sur son nucleus de silex sous une inclinaison déterminée avec une force déterminée : il anticipe, il pense, même s'il ne parle pas. Cette articulation pensante est l'état le plus primitif de la parole.

Voilà pourquoi, non seulement dans les langues sémitiques, mais dans nos langues indo-européennes, nos racines primitives correspondent ou bien à des êtres ou à des choses avec lesquels l'homme est en contact quotidien, ou bien à des parties de son corps qui valent équivalamment pour des parties du monde, ou bien à des actes. Il suffit d'évoquer les actes les plus primitifs : *aller, jeter, sauter*, et la manière dont par exemple Heidegger les utilise : *jeter, werfen*, est présent dans *Entwurf* (projet) et *Geworfenheit* (être jeté) ; *sauter, springen*, dans *Ursprung* (origine, saut originaire)... Pour prendre un autre exemple, la racine *sta* (*se tenir debout*) est présente dans le grec *ἵσταναι*, l'allemand *stehen* et dont procèdent *ἐπίστασθαι* (*savoir*), *verstehen* (comprendre en allemand) et *understand* (en anglais), qui définissent la

connaissance chaque fois par une manière de se tenir dans la proximité des choses. Dans ces mots primitifs, ce qui est en cause, ce sont des formes d'existence et la parole est précisément une profération de l'existence.

L'articulation suppose une prise qui ne ramène pas à soi. Quand je prends, ma main et mon bras sont en extension et mes doigts en flexion ; cela veut dire que déjà dans le geste d'aller est esquissé le geste de retour, de saisir et de ramener à soi ; je saisis là et je ramène ici et ce qui est ramené ici est aussitôt oublié parce que confondu avec mon schème corporel. Mais si je reste là-bas, j'éprouve avec les doigts auprès de la chose même qui est là ses puissances et ses résistances, en liaison contradictoire ou complice avec mes puissances et mes résistances. Il en résulte tout un réseau qui vient de ce que ma main articulée est articulante. Et dans ce premier moment, l'homme qui est un verbo-moteur comme il est un manuel, de la même manière commence par le cri qui est la première forme d'expression dans l'étonnement. La première attitude de l'homme est l'attitude exclamative : il est là debout au milieu des choses, ouvert à elles et les affrontant. Mais il est aussi pour ainsi dire assiégé et il ne peut commencer à se reconnaître qu'en faisant dans son attitude même le geste de l'interrogation qui est le geste en même temps de la main qui recueille. Ainsi, c'est toute la corporéité animée de l'homme qui porte le sens de la parole.

La parole est l'acte par lequel un être, l'homme, engagé dans le fond n'arrive à lui-même qu'en émergeant du fond. Du fond (*Grund*), que plus tard on appellera le *Es*, ce qui est parler d'une façon beaucoup moins rigoureuse, il est impossible de dire ni qu'il est ni qu'il n'est pas. Comme l'appelle Paul Klee dans une de ses leçons au Bauhaus, il est le chaos : *nichtiges Etwas, etwaiges Nichts*, un étant néant, un néant étant. Mais la fixation d'un point dans le chaos constitue le moment cosmo-génétique, le moment de la naissance du monde. Or il faut pour cela une existence qui *existe le fond* : elle n'est rien sans le fond, mais il n'existe pas sans elle. Le fondement n'est pas le fond. Et l'existence, comme la parole en elle, est fondement de ce fond sans lequel elle n'est pas. Voilà le vrai mystère de la parole, qui est celui

de l'existence, et voilà pourquoi la parole est toujours dévoilement, quand je m'adresse à l'autre, de l'autre de moi-même tout autant que du sien. La parole essentielle est celle dont la voix donne à entendre sous le « *bien entendu* » du discours qui nous identifie, l'inouï de notre altérité.

Philosophie et Mélancolie

Henri Maldiney

Le « et » de ce titre est à double sens. Il coordonne deux termes dont chacun peut être tour à tour, le déterminant et le déterminé. Il est possible, dit le philosophe, d'éclairer certains aspects de la dépression mélancolique à la lumière de concepts élaborés par la pensée philosophique. Il est possible, répond le psychiatre, de reconnaître, dans certains modes de pensée philosophique, un comportement mélancolique.

A l'offre d'une philosophie de la misère, le psychiatre répond par la misère de la philosophie. En fait, il s'agit peut-être d'une double et unique misère: celle de l'existence psychotique et celle de la pensée philosophique pour autant qu'ayant à penser, le philosophe a à être. Mais, par-delà le débat du psychiatre et du philosophe, nous entendons laisser se confronter, loin de ces rôles de répertoire, l'existence psychotique et l'existence philosophique, c'est-à-dire confronter deux formes de présence, inverses et pourtant communicantes. Aux époques de maigre positivité comme dit Kafka, elles sont en effet, les ultimes terrains de vérité de l'existence où celle-ci est en jeu dans son propre jeu. Jeu auquel elle est, dans la mélancolie, forcée et auquel, dans la philosophie, elle s'efforce. L'existence psychotique et l'existence philosophique sont dimensionnellement constituées ici par le dilemme, là par l'alternative de la justification et de l'injustification. Elles ont à faire, en elles-mêmes et comme à elles-mêmes, avec la question du fondement.

Dans ce qu'on appelle le tableau clinique de la dépression (je l'entends en son sens le plus général), Roland Kuhn¹ retient deux symptômes spécifiques constants : premièrement le sentiment de

¹ Cf. « Les structures de l'expérience dépressive à partir du Test de Rorschach ». Conférence faite à Lyon en mai 1965.

fatigue ; deuxièmement le sentiment de lourdeur, aussi bien physique que psychique. Le sentiment, dit-il, d'une oppression, d'un manque d'espace intérieur, d'un ralentissement de la pensée et des mouvements, de difficultés à penser, à décider, à travailler ; la perte de la possibilité de se réjouir ou de prendre intérêt - ces symptômes, dit-il, étant plus accentués le matin que le soir. De cette image un trait capital est à retenir selon lui : l'activité manque dans la dépression. Cependant, des symptômes dépressifs ne suffisent pas à spécifier la dépression mélancolique. Il ne suffit pas davantage de leur en adjoindre d'autres, pourtant fréquents dans la mélancolie, comme le groupe bien nommé des idées noires : idées culpabilité, idées perte, idées hypocondriaques.

La psychose mélancolique est une reprise en sous-œuvre de tous ces symptômes, reprise telle que les perturbations du contact et de la « *Stimmung* » expriment une radicale difficulté d'être et même une impossibilité d'être du moi. Sous l'asthénie et sous l'apathie caractéristiques de toute dépression, le mélancolique est, comme disait déjà Esquirol, la proie d'une passion triste et oppressive, où la difficulté à se mouvoir et à s'émouvoir, est celle d'une présence vouée à l'enlissement, à un enfoncement sur place, à un retrait sans lieu, qu'exprime dans son sens fort le mot allemand de « *Schwermut* ». « *Mut* », qu'on traduit en français tantôt par « âme », tantôt par « cœur », a pour racine « *Me* » ou « *Mo* » qui connote toute une série d'aspirations puissantes. Son sens enveloppe à la fois la violence du désir telle que l'exprime le mot grec « *Mainomai* » ou « *Maimaō* » (désirer ardemment, bondir de désir, c'est-à-dire, toutes les dimensions pulsionnelles signifiées par les anciens modes verbaux du désidératif, du volitif, de l'optatif), mais aussi est liée à cette violence de la force du sentir. Ces instances activement exercées et ouvertes au dehors sont rassemblées dans le "Gemüt". Alors que dans le « *Schwermut* », le mot « *Müt* » ou « *Mut* » étant exactement le même, elle retombe sur elle-même et que le cœur sans issue va au fond, opprimé par son propre poids. Paradoxalement en même temps qu'elle vit cette pesanteur, l'existence mélancolique s'éprouve comme vide.

Quant aux idées noires, le plus remarquable dans la dépression mélancolique est qu'elles sont précisément des idées, purement thématiques, sans origine, sans horizon et dont le sens est toujours déjà explicité. Le mélancolique ne peut pas arrêter de penser et de penser à lui, sans pouvoir faire autrement que d'assister au déroulement de ses propres pensées. « Je pense probablement trop... », dit une malade de Kuhn, « ...la réflexion est horrible... ». Le mélancolique est forcé, dans sa pensée même, par la circulation de ses propres pensées, dans le cercle duquel il est exclu de toute appréhension, de toute potentialité. Il n'a pas de marges, pas d'espace de jeu. « Je me trouve au milieu d'un véritable carrousel de pensées... », dit la même malade.

Réfléchissons sur le vide de la mélancolie, Tellenbach dit : « ... dans l'existence mélancolique la structure de la spatialité, qui peut aller jusqu'à empêcher complètement le mouvement de se déployer, est celle de l'éloignement de tout au large du lointain vide. Tandis que l'existence schizophrénique, c'est celle de la surproximité compacte ». Les dessins des dépressifs mélancoliques expriment bien ce recul de tout : un espace désertique occupe presque toute la feuille ; il est borné au fond par une barrière infranchissable, par exemple une montagne, qui unilatérale est sans au-delà, donc sans ce dépassement qui serait nécessaire pour la recueillir : allez donc prendre un mur ! Tellenbach précise que cet éloignement est un recul et du monde et du moi.

Le mélancolique qui s'exténue en vain à rejoindre le monde, est aussi bien exilé de soi. Être présent c'est être au monde... Incapable de cette présence, il est incapable de soi. En ce cas, comment cette absence à soi est-elle compatible avec cette pesanteur qu'il ressent ici ? La présence mélancolique est sans proximité parce qu'elle est incapable d'éloignement. Songez à ce texte de Heidegger (*Sein und Zeit*, chapitre 23) : « Eloigner exprime l'acte de faire disparaître la 'distance', C'est-à-dire, de faire disparaître l'éloignement (au sens courant), l'éloignement de quelque chose, autrement dit, éloigner c'est rapprocher. L'être-là est essentiellement éloignement, il est l'étant qui, en tant que tel, permet de rencontrer l'étant dans la proximité. L'éloignement découvre, met à découvert l'être-éloigné. Celui-ci est, comme la distance, une détermination catégorielle de

l'étant qui n'est pas un être-là, qui n'est pas un Dasein² ». On ne peut le comprendre que par une scission entre ici et là-bas. Le moi est séparé de soi.

Et il s'appelle à travers le vide où sa parole sans appui retombe. Il ne s'agit pas d'une image : le dépressif qui sans cesse dit « moi, moi » ne peut rejoindre le soi qu'il appelle. Celui-ci n'a pas lieu et ne peut pas avoir lieu parce qu'il le convoque dans une simple représentation, où précisément rien n'a lieu d'être. D'où ces paroles : « je ne vois partout que des cotés négatifs et je pense que je les ai aussi. Les pensées négatives tournent en rond. Je ne vois pas d'autre issue que de ne rien faire ». L'être-là mélancolique n'a pas de là, au sens d'être-à, au sens d'y être. Son là n'est qu'un ici échoué et délaissé ; l'essence de la mélancolie est cette dérélition, cette *Geworfenheit*.

Interrogeons-nous sur le sens de ce vide. La psychanalyse explique à la fois ce vide et cet abandon, ce délaissement par la perte de l'objet primordial. Je ne vous répéterai pas la doctrine de Freud dans "Deuil et Mélancolie", je suppose que vous la connaissez. Quel objet primordial ? Il n'est pas nécessairement la mère. Il peut être le père. Une jeune fille mélancolique me disait que jamais de sa vie elle n'avait ri ; qu'elle se souvenait d'avoir, à l'âge de deux ans et demi, creusé sa tombe et que toutes ses tentatives de suicide visaient à retrouver son père qu'elle n'avait jamais connu. Sa mère lui reprochait, dès sa prime enfance, de l'avoir, par les circonstances de sa naissance, empêchée de voir son mari qui dans cet intervalle mourait. Toute sa vie et son suicide final (malheureusement réussi) ont été orientés par la quête du père. Ainsi se vérifie l'affirmation de Szondi que, dans la classe pulsionnelle des dépressifs, la dépression est une réaction à la recherche éternelle ; mais aussi que derrière le danger pulsionnel de cette classe, on trouve non seulement le besoin de chercher (d +), mais un accroissement de la fonction idéalisatrice-possessive (k). Je ne répète pas l'analyse szondienne du profil mélancolique,

² Cf. traduction française par R. Boehm et A. de Waehlens, Gallimard, 1967, p. 133

mais je pose la réciprocité de la perte et de la quête et je demande si cette perte est bien rigoureusement celle d'un objet. Pour cela j'interrogerai cette activité fondamentale et unique de la mélancolie qu'est la plainte.

La plainte mélancolique ne cesse d'évoquer le vidé, le négatif, le rien ; elle remplace toute autre activité par un ressassement, une répétition monotone. Elle ne cesse de faire des hypothèses, contredisant ce qui a eu lieu effectivement. Elle est un système clos de protension dans le passé, c'est-à-dire, de protension vide. Le mélancolique tente de s'y ménager un espace entre soi et soi : entre son état présent et un état antiprésent qui n'est jamais à venir. La plainte mélancolique est Jeu. Le Jeu à l'état pur, celui de l'enfant, est contemporain du sentir. En lui, sentir et se mouvoir s'articulent dans un complexe indivis d'exercice et d'apprentissage où l'être-au-monde se découvre au niveau de l'être-avec et où le monde est non seulement « *Um-welt* » mais « *Mit-welt* », où le Dasein et un « *Mit-sein* ». Le Jeu est anté-objectif.

Vous connaissez tous l'exemple cité par Freud de l'enfant à la bobine dans le texte « Au-delà du principe du plaisir ». Je vous en rappelle seulement quelques lignes :

« Un jour je fis une observation qui confirma ma manière de voir. L'enfant avait une bobinette de bois, entourée d'une ficelle. Pas une seule fois l'idée ne lui était venue de traîner cette bobine derrière lui, c'est-à-dire de jouer avec elle à la voiture; mais tout en maintenant le fil, il lançait la bobine avec beaucoup d'adresse par-dessus le bord de son lit entouré d'un rideau, où elle disparaissait. Il prononçait alors son invariable o-o-o-o, retirait la bobine du lit et la saluait cette fois par un joyeux « *Da !* » (« *Voilà !* »). Tel était le jeu complet, comportant une disparition et une réapparition, mais dont on ne voyait généralement que le premier acte, lequel était répété inlassablement, bien qu'il fût évident que c'est le deuxième acte qui procurait à l'enfant le plus de plaisir³ ».

Ce jeu est joué à l'occasion des absences de sa mère. L'enfant se dédommageait, pour ainsi dire, du départ de sa mère et de cette

³ Cf. traduction française in *Essais de Psychanalyse*, Payot, 1966, pp. 16-17.

absence en reproduisant, avec les objets qu'il avait sous la main, la scène de la disparition et de la réapparition. Pourquoi ? Parce que, alors que devant l'absence de sa mère il se trouvait dans une attitude passive qu'il subissait, maintenant, dans son jeu, il assume - dit Freud -, un rôle actif en le reproduisant sous une forme ludique, malgré son caractère désagréable. On pourrait dire que l'enfant cherchait ainsi à satisfaire un penchant à la domination qui aurait tendu à s'affirmer indépendamment du caractère agréable ou désagréable du souvenir.

Quelle que soit la valeur de l'interprétation freudienne, je vous en propose une autre. Contre la perte de l'objet -la mère-, l'enfant lutte en supprimant l'objet, en réalisant à un niveau de présence antérieure à toute objectivation. Autrement dit, j'emploierai ici le vocabulaire de Francis Ponge, à l'objet il substitue l'ob-jeu. Il s'établit en deçà de la pulsion objectivante du vecteur S ou en deçà, plus encore, de la pulsion paroxystique et se situe au carrefour du vecteur contact et du groupe S-P, dans une situation limite entretenue. La suppression du rapport objectal dans le rapport ludique supprime la possibilité même de la perte objective. Il ne fait pas simplement disparaître sa mère avec la bobine. Il fait disparaître l'état même d'objectité. Sa présence tend à revenir du « *Gegenwelt* » et du « *Gegenstand* » à l'« *Umwelt* » et au « *Mitwelt* ». Il en va de même d'autres jeux : l'enfant qui court dans le vent ou se fait balancer dans les branches d'un arbre traverse une série d'états alternatifs. Il peut éprouver un enthousiasme extatique à participer pleinement, sans aucune prise de position, au mouvement du monde qui l'enveloppe et auquel il se confie ; puis brusquement il éprouve le besoin d'étreindre et de posséder, disons de devenir tout puissant dans cette phase du monde. Et son moi est alors un moi sur-tendu ou il est les deux à la fois. Et cette situation d'extrême tension, du reste, exceptionnelle, peut ne pas durer et l'enfant peut redevenir le mouvement des branches sans cesser pourtant d'être lui-même, à ceci près qu'il est ce mouvement. Comme J. Jacques Rousseau, couché sur la rive du lac de Bienne, perçoit le mouvement de ses pensées dans le flux et le reflux de l'eau. Quel que soit l'état de présence du moi, la pulsion du jeu, en jeu, est celle du contact, de la communication directe avec les

choses avant qu'elles ne soient des objets, car il n'y a pas d'objet dans l'espace de l'arbre et du vent qui est tout entier espace du paysage, enveloppant et où l'enfant tour à tour cherche à se prendre ou à prendre.

Nous voilà loin, direz-vous, de la mélancolie. Pas si loin puisque le mélancolique, comme l'enfant dans certaines phases de son jeu, projette et introjecte⁴ l'esprit de vengeance que détermine la perte de ce à quoi, bien que détaché, il est encore attaché, et dont la présence impossible et inéloignable le condamne à la recherche. Voilà pourquoi la plainte est un jeu, mais un jeu qui échoue. Elle tend à retrouver le niveau du contact dont le mélancolique souffre la perte. « Quand je vois les autres, dit une mélancolique, je pense qu'ils sont indépendants et qu'ils font quelque chose alors que moi, je ne sais quoi vous dire et je ne fais rien ». Elle n'a plus de « *Mitwelt* », elle est incapable de communiquer. Elle n'a plus d'« *Umwelt* », tout ce qui est de l'ordre du « *Zuhanden* » lui fait défaut. D'où son incapacité : « Je ne peux ni utiliser ni appliquer ce que je appris ; tout me semble si compliqué, c'est pour cela que je n'ose rien faire ».

L'épreuve du rien, du rien faire, du rien être, du rien vouloir, domine l'expérience dépressive sous le signe du négatif tel que, sans fin, l'exprime sa plainte. « Tout ce que je vois de négatif chez les autres, je trouve que je le suis », dit la même malade de Kuhn. Le « carrousel de pensées » qui tourne autour d'elle est un cercle de pensées négatives. Négatives en ses deux sens intrinsèquement liés : que le monde est irréel et qu'elle-même n'est rien : « Je ne vis pas dans un monde réel, c'est comme si j'étais morte et que je m'observe. Je ne peux rien, je ne suis rien ». Tous ces traits ont été remarquablement décrits déjà par Griesinger, qui parle de la disposition négative qui fait le fond de la mélancolie : « L'humeur, dit-il, prend un caractère tout à fait négatif dans lequel le monde réel s'est complètement évanoui, a disparu, est mort ».

Et le malade, rompant avec sa participation d'autrefois qui se transforme progressivement en indifférence et en répugnance

⁴ (t) « Introjecte » dans le texte dactylographié.

profonde, est obligé de tout nier. De sorte que son isolement et sa fonction d'exception fait qu'il rapporte tout à lui-même et se concentre en soi. Une malade d'Esquirol l'exprime en une phrase : « l'esprit de la vie s'est retiré de moi ». Or cette situation met en jeu trois thèmes : la conscience de soi, la vie, le négatif. Elle pose le problème de leur articulation.

Or - et c'est ici l'un des ponts de la mélancolie et de la philosophie -, la conscience semble faire, dans la phénoménologie de Hegel, l'expérience cruciale d'un pareil moment. Lorsque se noue en elle, à travers le mouvement de la négativité, le rapport de la vie et de la conscience de soi. En ce moment, la puissance prodigieuse du négatif se déploie sous les deux formes du désir et du refus. Or le mélancolique est sans désir. Il l'est parce que le moment du désir ne peut émerger en lui que de la sphère vitale du contact. Que la première épreuve de la phénoménalité du monde soit un éveil à la vie universelle et à la force vitale, en témoigne d'abord la langue. Le temps impliqué dans les choses ou plutôt leur tension et leur dé-tension de durée qui constitue, dans le verbe, la première dimension, celle de l'aspect -et qui est le premier moment de toute chronogenèse-, s'appelle en grec: « *aiōn* » (radical « *ain*⁵ » qui, en indo-européen, signifie « *force vitale* »). Telle est elle aussi la temporalité du sentir tel que E. Straus l'énonce : « je deviens en tant que quelque chose m'arrive et quelque chose ne m'arrive qu'en tant que je deviens ». Encore je traduis « *werden* » par devenir, alors qu'il s'agit ici d'un avènement à l'être. La difficulté, inhérente à la mélancolie, de participer à l'« *Umwelt* » comme à un « *Mitwelt* », c'est-à-dire d'entrer en communication avec le fond de monde, est une impuissance à accompagner le mouvement vivant faute de mobilité vitale.

⁵ (nt) La racine s'écrit plutôt **H₂-ej-w-* (*H₂* =laryngale correspondant à /a/). « Force vitale et durée » dit Chantraine. J'inclinerais à traduire la notion par « élan vital », qui rend mieux compte de l'interprétation que Maldiney en donne. Il est probable que, comme l'a montré Benveniste, l'idée de « jeunesse » (**jw-n*) est issue de la même racine, en tant qu'elle se caractérise, mieux que par l'idée de force, par celle de l'intensité de l'élan vital dont elle est le siège.

Ce manque apparaît par contraste dans les courtes phases où un dépressif mélancolique est mobilisé. Par exemple, ce mélancolique dont parle Kuhn qui, devant le ravin de Van Gogh, saisit brusquement le mouvement des choses, le mouvement intérieur du monde, y participe et, pendant quelques instants, n'est plus un dépressif mélancolique. Il s'exprime de cette manière : « Tout à fait frappante cette façon qu'a la rivière de transmettre son caractère propre au rocher, au paysage du fond, aux versants de la montagne et éventuellement, s'il y en a du moins, à quelques maisons. Ils ne sont plus établis dans leur mode propre, on n'a pas le sentiment du rocher émergeant de l'eau : mais le flux de l'eau, de la rivière, son bouillonnement de vagues, elle les partage avec la paroi, comme dans les odes de Hölderlin « à Heidelberg » ou « Le Rhin ». Les forêts courent à la poursuite de la rivière. Remarquables aussi les buissons qui sont comme des torches. On n'a pas l'impression qu'ils sont enracinés, ils sont intégrés au même mouvement que les roches et l'eau. On n'a pas l'impression que les deux femmes se sentent chez elles au milieu de tout cela ; elles ne sont pas en sécurité, elles ne peuvent pas se sentir en sécurité là-dedans". Court-circuitée de cette base phénoménale, de cette base en tension-durée, de cette base possédant une vie intrinsèque, la présence mélancolique ne peut émerger au désir, ne peut émerger à la conscience des désirs, d'où, dans le profil P-.

Or, l'objet du désir immédiat - dit Hegel -, est toujours quelque chose de vivant. Et l'un des moments décisifs de la mélancolie se noue à ce seuil où Hegel montre comment l'homme percevant, rappelé à la vie par le désir, est mis en demeure d'accéder ou de renoncer à la conscience de soi. Le désir vise à la consommation de la vie. Que cette opération soit appelée incorporation, assimilation, introjection, « *Einbeziehung* », importe peu ici. Tous ces mots ont trait à la satisfaction en acte du désir. Or le désir comporte, dit Hegel, une contradiction qui lui est essentielle. D'une part, il exige satisfaction et l'objet formel de cette satisfaction est la suppression de l'objet du désir, de cet autre qui se présente à lui comme vie indépendante. D'autre part, pour que cette suppression soit, cet autre doit aussi être. Le désir le pose dans le moment même de sa suppression pour que sa satisfaction ne soit pas vaine.

L'anéantissement de l'autre serait la mort du désir et si celui-ci ne le reproduisait comme il se reproduit lui-même - d'où la dialectique du désir. Il ne se maintient que par la dissolution et la renaissance sans fin de son objet vivant. Or la vie accomplit en elle ce que le désir exige de son objet. Elle est l'acte de poser et de supprimer, elle ne se maintient que par la création et la destruction de ses figures, les vivants. La vie n'est ni permanence stable, ni perte pure. Elle ne se réduit pas à l'ensemble des vivants posés les uns en dehors des autres, comme autant de figures autonomes, subsistant dans la singularité de leur différence. Pas davantage, elle n'est le processus vital simple, le flux universel subsistant en soi, à part des vivants eux-mêmes, comme leur essence commune. Et pourtant elle est à la fois ceci et cela.

« La substance simple de la vie, dit Hegel, est la scission d'elle-même en figures distinctes, subsistant dans l'indépendance de leur « en soi » comme dans un milieu calme. Elle est en même temps la dissolution de ces différences subsistantes dans l'unité continue du processus vital ».

Aussi peut-il dire : « Elle est le tout se développant, dissolvant et résolvant son développement et se conservant simple dans tout ce mouvement ». Ainsi la vie, selon Hegel, préfigure rigoureusement la volonté de puissance de Nietzsche.

Or, l'esprit naît d'abord au niveau du désir. Léonard De Vinci dit : « l'esprit est désir qui toujours attend le nouveau printemps, le nouvel été et ce même désir est la quintessence de la nature ». Que l'esprit soit désir signifie pour Hegel que la recherche de l'objet nouveau est, en son fond, une recherche de soi-même. La conscience de soi se cherche elle-même objectivement dans l'autre et d'abord dans la vie. Mais elle ne peut accéder à soi dans ce premier moment qui est celui du désir, parce que l'existence est plus que la vie. La conscience de soi ne peut avoir lieu dans l'élément de l'être naturel. L'homme, en effet, est dans une relation double avec la vie. Un individu n'est pas seulement une figure singulière vivante, il est conscient de sa singularité, il est pour soi et comme tel il n'a pas son sens et son essence dans la vie, mais en soi-même. L'homme soutient avec la vie le même rapport contradictoire que la vie avec les vivants. En vivant il affirme la

vie, en existant il la nie. Dans les deux cas il consomme la vie, comme elle fait, elle, des vivants. Mais consommer la vie a un double sens. D'un côté, l'individu vit, c'est-à-dire, qu'il participe de la vie en participant à elle. La vie est en lui et lui en elle. Elle est le milieu de sa subsistance et telle il la choisit. C'est la position de l'esclave qui a choisi de conserver la vie en renonçant au combat et qui s'est identifié à son être immédiat. Mais l'individu peut consommer sa vie d'un seul coup ; il peut la consumer. Ainsi fit le maître en l'exposant. En exposant à la mort l'intégralité de sa vie, il a refusé de se reconnaître comme simple vivant. Il s'est déterminé, à partir de lui-même, comme moi libre, indépendant de la vie, libre de la vie, libre pour la mort, libre pour soi. C'est l'autre côté du rapport à la vie : la nier pour ne tenir son essence que de cette négation même qui ne procède pas de la vie. Le maître s'affirme et se constitue comme être distinct. Il émerge à soi en s'abstrayant de la vie universelle, il refuse toute continuité avec elle, il ne s'y résout pas et, par-là, ne se résout pas en elle. Pour lui la vie est l'autre. Il existe pour soi, maître de son essence de par cet acte de négativité qui rejette la vie comme inessentielle.

« *Ich bin ich* », moi égale moi, telle est l'équation du maître : une identité et c'est, dit Hegel, aussi La proposition fondamentale de l'idéalisme de Fichte.

Maître et esclave sont donc des moments antagonistes présents en tout homme. A ce niveau, l'homme est scindé en deux. D'une part, il est un vivant pris, entraîné dans le flux vital ; d'autre part, certain de soi, il est constitué par cette certitude même. Mais, sous ce dernier rapport, son être pour soi s'épuise dans son propre témoignage, sans pouvoir se fonder en vérité objective, sans pouvoir indiquer une effectivité qui lui corresponde. Son essence, limitée à son pour soi, à sa conscience de soi, ne peut pas en quelque sorte s'incarner dans l'effectif. Il aurait besoin, pour cela, d'un regard qui le reconnaisse. Or, il est réduit à une tautologie sans mouvement. Nous avons donc affaire à une double impuissance. Impuissance de l'esclave à être pour soi, impuissance du maître à être en soi.

Pour ceux qui verraient dans la dialectique du maître et de l'esclave un mythe artificiel, je ferais remarquer qu'elle a son

équivalent dans la « *Verneinung* » de Freud. Celle-ci comme celle-là fonctionnent à deux niveaux : l'un réel, l'autre idéal. Réel, il est lié au désir, au principe de plaisir.

Idéal, il est lié au jugement. Or, le jugement suppose, dit Freud, la création du symbole de la négation qui permet un premier degré d'indépendance par rapport à la contrainte du principe de plaisir * qui est ici, en fait, le principe de réalité. Ce symbole, en effet, permet de thématiser l'acte négateur et, en cela, rend possible le redoublement de la négation à l'égard d'elle-même, qui est une opération négative du second degré. Laquelle est à la fois le principe de la négation hégélienne et le principe du jugement affirmatif dans Freud.

Premier Niveau : l'esclave affirme la vie mais sans sortir d'elle, sans franchir aucun intervalle entre lui et elle ; son oui ne présuppose aucun non. Pour utiliser le langage de Freud, nous dirons que cette « *Bejahung* » est un substitut, un ersatz de son union avec la vie (« *Eros* », « *Vereinigung* »). Le maître, lui, a rejeté, expulsé (« *Verwerfung* », « *Ausstossung* ») la vie, en ne tenant son essence et son « pour soi » que de ce retranchement de la vie. Il a effectué la première distinction du soi et de l'étranger. Le mauvais, l'étranger au moi, ce qui se trouve au dehors, c'est pour lui, en premier lieu, la même chose. Or tout cela c'est la rumeur et le flux de la vie qui l'enveloppe et le traverse tout aussi bien que l'esclave. Si ces moments sont présents ensemble dans le même homme, la situation est intenable. Comment l'homme normal se situe-t-il donc par rapport à cette maîtrise et à cette servitude ? Pour Hegel, et de même pour Freud, elle se concilie dans la « *Aufhebung* » d'une double négation.

Au deuxième niveau le maître vit, il ne détruit pas sa vie, mais l'irréalise. La vie n'est pas moi, mon essence n'est pas de vivre, la vie est l'inessentiel. Déniant à la vie d'être l'essence de l'homme, il dénie à l'esclave d'être un homme, d'être un soi. Parallèlement dans le texte de Freud, le moi refuse d'être et nie être cet autre que l'analyse lui propose en exprimant le refoulé. Mais la certitude du « *ich bin ich* », du moi égale moi, n'est pas fondée en vérité. Elle n'a pas d'effectivité. La seule issue pour être reconnu serait, pour le maître, de se faire reconnaître par l'esclave. Mais cela suppose qu'il

le traite en conscience de soi, qu'il le traite comme quelqu'un qui, lui aussi, serait pour soi. Mais le maître ne peut le faire sans nier sa condition même de maître. Et c'est ainsi que le maître d'Epictète, l'esclave, cherche la confirmation effective de son « *Je suis moi* » dans le regard d'Epictète conscient de soi, dans le même moment qu'il cherche, en lui cassant la jambe, à le réduire à un cri, à l'aveu sans aveu d'une animalité servile. Là où le maître s'est réalisé complètement, il trouve tout autre chose devant lui qu'une conscience indépendante. Elle ne peut pas être reconnue. Freud éclaire cet échec : la double négation du maître équivaut à une affirmation intellectuelle qui est impuissante à supprimer le refoulement. Et, de fait, pour Hegel également, le maître ne peut pas, de lui-même, arriver à l'affirmation de soi.

Voici donc l'homme : maître-esclave dans la tension de son unité duelle. Que telle soit la situation du mélancolique, la plainte nous l'enseigne. Elle est une tentative orale pour conjurer la distance entre soi et soi, en même temps qu'elle prend acte de cette distance comme d'un destin insurmontable. Comme il apparaît dans tous les exemples de plaintes, le moi est à la fois le sujet et l'objet de la plainte. C'est précisément cette dichotomie sujet-objet que la plainte, à la fois, dénonce et annonce comme un hiatus infranchissable entre deux moments de conscience, entre deux moments d'existence. Ainsi, nous entendons, dans la plainte de l'une d'elles, exprimée cette impossibilité de conjoindre ces deux moments, à savoir qu'elle exprime son incapacité à se rassembler, ou encore lorsqu'elle constate que les autres, à la différence d'elle-même, sont indépendants. Elle reprend le même mot (« *Selbständig* ») que Hegel emploie deux fois, l'un à propos du maître indépendant, l'autre à propos de l'esclave : à savoir qu'il possède l'indépendance de la vie dans l'extériorité. Mais il ne suffit pas de juxtaposer l'intériorité du maître et l'extériorité de l'esclave pour exister. Il faut que la vérité de l'un, quel qu'il soit, assure la certitude de l'autre. Or, le maître représente pour l'esclave la seule forme qu'il connaisse de la conscience de soi. Et en même temps, elle lui est inaccessible. Aussi ne peut-il devenir lui-même cette conscience de soi que dans la négation de sa propre vie, c'est-à-dire dans la peur, le travail et la culture qui sont les moments où son

existence elle-même se dissout et où il aperçoit brusquement, dans l'effectivité, cette conscience de soi que, jusqu'alors, il plaçait dans le maître.

Donc nous voyons qu'il y a une correspondance entre les structures hégéliennes de la conscience et celles de la conscience dépressive. Nous voyons que la disposition négative, qui fait le fond de la dépression, apparaît comme un mode déficient de la négativité authentique qui détermine le procès de la conscience de soi. Cet appel à soi (qui est aussi bien l'appel du maître dans son « *moi égale moi* » que l'appel de l'esclave au maître comme à la seule conscience de soi qu'il connaisse), puis à cette anticipation de la conscience de soi-même qui, chez l'esclave, est réussie, sont les formes hégéliennes de cette conscience dépressive partagée.

Cependant cette image de la dépression n'est qu'une image et, comme telle, elle fait problème. Elle résulte d'une projection de l'existence dépressive dans le plan de la conscience. Or, existence et conscience ne sont pas des termes identiques, ils ne s'identifient précisément que dans la dépression. Et si les structures hégéliennes de la conscience s'accordent d'aussi près avec celles de la dépression, la raison en est qu'elles procèdent d'une réduction semblable : la pensée de Hegel est de style dépressif. Le principe de la « *Aufhebung* » (supprimer et conserver*) est conforme au schème général de l'existence dépressive, à la fois encore accrochée et déjà détachée et à la recherche de cet objet nouveau qui doit équivaloir à l'ancien et qui n'est cependant que l'ancien que perpétuellement elle recherche - cette fidélité à l'objet ancien expliquant la persévérance même de sa recherche. Or, voyez que cette fidélité malheureuse à l'objet est déterminant de tout le mouvement hégélien et notamment de ce qui est l'essentiel : de cette dialectique entre le savoir et l'objet où tantôt le savoir se modifie pour équivaloir à l'objet, puis aussitôt après, l'objet se modifie pour équivaloir au savoir. Ainsi, nous rencontrons ce jeu de l'apparition-disparition, tant de l'objet cherché que du savoir de cet objet, que nous constatons déjà dans l'ob-jeu de l'enfant à la bobine.

Et Hegel s'en est expliqué, parce qu'il a signalé quel était le sens de l'objet perdu à la quête duquel il se trouve engagé d'une façon

perpétuelle, à travers toutes les médiations de la dialectique. Il l'a exprimé dans la figure d'Abraham qui est au centre ou plutôt qui constitue le départ de l'esprit du Christianisme et son destin. Que dit-il en effet ? Abraham est la première figure de la conscience hégélienne. En rejetant l'immédiat, en refusant d'accompagner le mouvement de la vie, son premier acte, dit Hegel, est une scission qui déchire le tout tissé de ses beaux rapports de jeunesse dans lesquels il avait vécu jusque-là avec les hommes et la nature. Depuis, il errait avec ses troupeaux sur une terre sans limite dont il n'aurait pas embelli la moindre parcelle de façon à se sentir plus proche d'elle, à se prendre d'affection pour elle, à l'adopter pour son monde. Il était un étranger sur la terre, aussi bien à l'égard des hommes et il le resta toujours. Sa loi n'était pas la loi d'un vivant. C'est seulement grâce au Dieu qu'il entra en rapport médiateur avec le monde, seul avec un Dieu, seul mode de liaison entre le monde et lui. Son idéal lui soumettait le monde, lui offrait ce dont il avait besoin, il lui était seulement impossible d'aimer. La rupture avec le contact, la rupture du contact avec le monde phénoménal est ici clairement exprimée. Et que ce soit une figure non seulement de la pensée hégélienne, la première figure de la phénoménologie, et que ce soit aussi une figure de la mélancolie, il suffit de lire le texte de Hegel pour voir que le sacrifice d'Abraham, tel qu'il le décrit, constitue un véritable « raptus » mélancolique. Le seul amour qu'il eût : son fils, joint à l'espérance d'une postérité, put lui peser, importuner son âme qui s'isolait de tout et la plonger, un jour, dans une inquiétude telle qu'il voulut aussi détruire son seul amour et ne fut apaisé que par la certitude que la force de cet amour n'allait pas jusqu'à le rendre incapable d'immoler son fils de sa main. Sa loi n'était pas la loi d'un vivant. Détachée désormais de la vie naturelle, la conscience, avec Abraham, n'a plus d'appui ni de certitude en dehors d'elle dans l'élément de l'être immédiat, mais seulement dans son être idéal.

Or, que ce soit là non pas simplement une attitude passagère mais le fondement même de la philosophie hégélienne est attesté dès le premier chapitre de la « Phénoménologie ».

Dès le premier chapitre de la Phénoménologie*, Hegel repousse l'immédiat et lui substitue l'acte négateur de toute singularité par

quoi il suscite, dans la parole négatrice elle-même, la première venue de l'universel qui est pour lui le premier moment de l'être. Ainsi considérant ceci, ici, maintenant et s'interrogeant sur le maintenant, sur le maintenant de telle heure et le notant, s'apercevant, le lendemain à midi, qu'il dit toujours « maintenant » mais qu'il ne s'agit plus du même maintenant, il constate que le maintenant est la négation de tous les mainteneurs singuliers, de toutes les heures particulières qui n'en sont que des expressions disparaissantes, et qu'il naît de la négation de chacune d'elles. Hegel nie, par conséquent, ce qu'il considère comme l'expérience immédiate.

En réalité, cette expérience immédiate est elle-même un produit. Car dans l'expérience directe ce n'est pas l'immédiat qui est premier, c'est le proche. Quand je dis « maintenant », quand je dis "ici", je ne dis pas ici ou ceci se trouve être une table ou se trouve être un livre ou se trouve être l'arbre ou la maison, comme dit Hegel. Parce que, en fait, le "ceci", bien qu'il soit employé dans le même sens dans tous ces cas, est d'abord en chacun d'eux employé en liaison directe avec ma situation dans le monde, dans un espace orienté. Donc je suis un pôle et ce sur quoi mon attention se dirige, ou plutôt ce que j'accueille est l'autre pôle. Et il ne s'agit pas ici d'un espace objectif d'univers sur lequel je prélève ponctuellement des "ceci", des "ici", des "maintenant " ; car réfléchissez un peu à ce qu'est le présent. Que veut dire "à tout instant" ? A tout instant, c'est effectivement l'instant en général ; mais l'instant en général appartient au sens, il n'appartient pas au temps. Le temps est toujours fondé dans l'instant de la présence effectivement présente. Il est fondateur du temps, origine du temps avant que d'en être la limite obtenue par division. Poser l'instant, le maintenant comme un moment ponctuel, c'est procéder à la division d'une donnée préjudicielle qui est déjà l'espace, le temps, l'univers, le tout dans l'objectivité. Et ce que Hegel nie, c'est l'objectif. Mais ce qu'il a nié, en l'oubliant et sans s'en apercevoir, c'est le niveau de la pure phénoménalité du contact, c'est le moment du sentir auquel il a fait correspondre un sentant, un senti, une sensation déjà objectivés. Et vous voyez qu'il a procédé exactement comme la présence mélancolique détachée de la sphère du contact et de la vie.

Seulement, le jeu hégélien est un jeu réussi : à savoir que, par la série de négations constituées en un réseau, il parvient à récupérer, ou moins idéalement, la conjonction de ce qu'il appelé le sujet et la substance, mais qui ne sont aussi que des significations données dans un sens, comme dit Freud, au terme d'une double négation. Et si le refoulement, dit Freud, par-là n'est pas encore levé, à plus forte raison n'est pas levée cette véritable expulsion qui a consisté dans l'oubli de la première dimension du sentir, qui est celle de la rencontre. Car la rencontre est la dimension même de réalité. Il n'y a pas d'autres manières de définir la réalité que de la définir comme donnée* dans une rencontre. Or, ayant perdu la rencontre et la réalité, Hegel est évidemment, je dirais, forcé de la retrouver et de la retrouver au terme d'un long parcours, à l'issue duquel il ne peut pas retrouver la proximité perdue, ayant désormais constitué tout le mouvement de sa pensée, c'est-à-dire toute sa dialectique, sur le rapport immédiat/médiation et non pas sur le rapport proximité/éloignement tel qu'il se trouvait au départ. Et ni la proximité ni l'éloignement ne retrouvent leur justification dans toute la suite de la dialectique hégélienne. Et par conséquent, nous pouvons bien conclure ici que la pensée de Hegel est une quête dépressive en vue de retrouver l'existence perdue.

Or, l'existence perdue s'exprime sous la forme d'un appel : le dépressif s'appelle mais en s'appelant il répond à un appel. Et qui appelle ? Le maître ! Le maître car le maître est nécessairement dépressif. Il n'y a pas de maîtrise sans mélancolie. Il suffit que le maître vive pour entrer dans les conditions de l'expérience mélancolique. Comment peut-il ne pas vivre ? Le pur rapport de soi à soi ne peut en effet se maintenir que par une négation perpétuelle, que si l'homme sans cesse consume sa propre vie. Or une telle position représente une intenable limite : on ne peut pas vivre, on peut seulement mourir en maître, comme l'écrivait Kojève dans son commentaire de Hegel. On peut seulement mourir en maître comme le Chambellan Christoph Detlev dans les *Cahiers de Malte Laurids Brigge* : « C'était une mort terrible et impériale, que le Chambellan avait portée en lui, et nourrie de lui, toute sa vie durant ». Mais la mort de Christoph Detlev « était la maîtresse,

plus que Christoph Detlev n'avait jamais été le maître⁶ ». La mort, le maître absolu, dit Hegel. Absolu, délié de tout et plus précisément de la vie, le maître ne l'est pas parce qu'il lui faut vivre pour nourrir sa vie et que vivre appartient à l'autre côté de l'homme, celui qu'il nie et qui aura sa revanche dans sa négation même.

Alors, cet appel ? Heidegger, dans les quelques chapitres qu'il a consacrés à l'appel (« *Ruf* ») et à la faute (« *Schuld* ») dit que l'appel est adressé par le soi au soi détenu dans le « on ». Or, dans le cas de la dépression mélancolique, ce n'est pas le « on » qui détient le soi. Ce qui détient le soi c'est le moment de la dérélition, le moment du délaissement.

Et vous pouvez le prendre dans tous les sens du mot. Vous pouvez le prendre au sens sociologique comme au sens psychologique, comme au sens métaphysique. La dérélition est le destin de tous les marginaux, de tous ceux qui sont laissés sur le bord, alors que continue, en dehors d'eux, le mouvement du monde qui les abandonne sur place. Et voilà pourquoi la mélancolie est certainement aujourd'hui on peut dire la maladie de l'époque. Bien plus encore que la schizophrénie qui est, évidemment pour d'autres raisons, disons la maladie « distinguée » pour ceux qui ne soupçonnent pas, naturellement, le pouvoir de souffrance qui se trouve dans un véritable schizophrène.

Or, un philosophe a pensé la philosophie comme une réponse et comme un appel adressé à l'être perdu, à l'être perdu de la présence elle-même, perdue parce qu'elle n'a rien à quoi être présente. Schelling, dans les leçons privées de Stuttgart, montre (comme Hegel utilisait l'histoire d'Abraham) dans le mythe de Déméter l'état de la conscience qui est à la recherche de l'existence perdue. Déméter, vous le savez, après le rapt de Perséphone par Hadès, s'en va errante sur la terre et n'oubliez pas qu'elle est elle-même la terre-mère c'est-à-dire qu'elle est, à ce moment, de part en part la figure du deuil. Qui est Déméter ? demande Schelling. La conscience qui se tient au milieu et en proie au doute, entre le dieu réel et le dieu

⁶ Cf. traduction française par M. Betz, in « Œuvres I. Prose, Seuil, 1972, p. 557.

libérateur, accrochée aux deux. Mais à la fin elle doit rompre son lien avec le dieu réel. La part de son être qui lui est attachée doit suivre le dieu réel dans l'occultation. Mais alors commence le deuil de la déesse, elle est la conscience qui reste pour ainsi dire vide et sans rien pour la remplir. Elle cherche sa fille car elle cherche le dieu qui fût d'abord l'unique, l'exclusif, remplissant toute sa conscience. A sa place lui apparaît cette multiplicité de divinités qui ne font que la blesser, car elle ne voit en elles que les débris du dieu perdu, qu'elle aimerait rassembler et réunir à nouveau en vue de l'unité. Même le dieu libérateur, le second Dionysos ne peut pas la guérir car il est précisément la cause de la division, de son regard partagé entre beaucoup. C'est pourquoi, dans son deuil, elle espère toujours encore le retour de sa fille, image du dieu, et se refuse à la reconnaître comme épouse d'Hadès et qu'en même temps elle garde rancune à Zeus et à tous les Olympiens. Elle ne peut pas cesser d'être ce qui pose dieu, car il est l'indestructible en elle. Et même, c'est seulement une fois que l'élément fortuit, simplement attaché à son être est séparé d'elle, qu'elle apparaît comme ce dont l'essence est de poser dieu. Mais elle ne peut reconnaître aucun dieu, ni Hadès ni le dieu libérateur, avant qu'ils ne soient unis tous les deux dans un troisième, dans un troisième dont elle soit elle-même la puissance génératrice, c'est-à-dire la mère. Ce qu'elle est dans les mystères d'Eleusis où elle est la mère de l'enfant Iacchos, double de Dionysos. Or ce que veut exprimer ici Schelling à travers la figure mythologique, c'est qu'il s'agit moins d'un objet de la conscience que de l'autre de la présence à laquelle elle est liée parce que, sans cet autre, elle n'a rien à quoi être présent.

Déméter est une divinité Chthonienne, et Hadès est une autre divinité Chthonienne : il représente la puissance du fond. Il représente cette première puissance égoïstique dévoratrice de tous les êtres, où nous retrouvons, avant Nietzsche, la volonté de puissance, non pas du tout en tant qu'elle est faite d'apparition-disparition, mais en tant que le premier moment de toute création est le moment égoïstique du fondement de soi-même. Ce qui rejoint, disons, les plus vieilles positions qu'on puisse observer, par exemple dans les mythologies néolithiques comme dans la Vallée du Sepik, Les Mundugumors dont l'idéal est l'homme méchant.

C'est-à-dire celui, le seul qui possède la réelle puissance qui est cette puissance de contraction⁷, de négation de tout le reste, comme Chronos pouvait dévorer ses enfants. Et cette puissance première est celle, dit Schelling, du dieu réel. Et la conscience l'a perdu. Et lui apparaît seulement sous la forme du dieu mort : Dionysos, le second Dionysos, devenu le libérateur parce qu'il est le dieu spirituel mais qu'il est un dieu non étant. Il est le dieu spirituel inexistant, comme le premier était dieu existant sans spiritualité. Et à cette structure répondent les structures de l'esprit.

A la base de l'esprit, Schelling situe le « *Gemüt* », appelons-le le cœur. Le cœur ou le « *Gemüt* » est le principe obscur de l'esprit par quoi il est, du côté réel, en rapport avec la nature, du côté idéal, en rapport avec le monde supérieur, mais toujours dans un rapport obscur. Le plus obscur et par là le plus profond de la nature humaine est le désir. Et encore, c'est là la nostalgie (« *Sehnsucht* »), c'est-à-dire la pesanteur (« *Schwerkraft* »), la force du poids. La pesanteur interne du « *Gemüt* » est, dans sa manifestation la plus profonde, mélancolie (« *Schwermut* »). Le plus obscur de la nature humaine est le désir c'est-à-dire, dans sa manifestation la plus profonde, elle est mélancolie. C'est par lui en particulier qu'est ménagée la sympathie de l'homme avec la nature. Le plus profond de la nature est, lui aussi, mélancolie. Elle aussi⁸ est désir d'un bien perdu. Et à toute vie est accrochée ainsi une indestructible mélancolie parce qu'elle a, sous elle, quelque chose d'indépendant d'elle. Ce qui⁹ est au-dessus d'elle l'élève, ce qui est au-dessous d'elle la tire en bas. Elle va jusqu'à dire qu'il y a dans Dieu également la possibilité d'une mélancolie, parce qu'il a en lui quelque chose d'indépendant de lui et qu'il peut seulement disons surpasser, dominer par une seconde puissance, celle de la liberté, mais telle que, cependant, le fond en est indépendant. Et le désir

⁷ La transcription de la conférence est défailante. La syntaxe de la phrase est pour le moins boiteuse. Les Mundugumors est le nom d'un groupe humain de Papouasie, décrit par Margareth Mead (*Mœurs et sexualité en Océanie*, chapitre 10. Traduction française, 1953, publication 1935).

⁸ « Elle aussi » ... La nature ? ou La mélancolie ?

⁹ (t) Virgule après « ce qui » dans le texte dactylographié !

(qu'il appelle « *Sucht* » ou « *Begierde* » ou « *Lust* », « *Sucht* » avec cette passion, cette fureur, cette « *Gaña* », « *Mania* » même pourrait-on dire, caractère inextinguible) est alimenté par cette dépendance toujours irrésolue. Quant à la seconde puissance de l'esprit, qui est proprement ce qu'on appelle au sens restreint l'esprit, il a comme première base ce qu'il appelle le vouloir propre (« *Eigenwille* »). Et vous voyez que, entre cette nostalgie (qui est « *Schwermut* », appesantissement, enlèvement de toute créature vers son propre fond) et cette volonté de fondement égoïstique, individuel qu'est l'« *Eigenwille* », il y a une secrète complicité et une secrète opposition. Dans la mélancolie, la nostalgie du fond se manifeste par l'obsession du destin qui est situé à la source de la situation du mélancolique, comme nous le verrons dans la plainte, et une auto-accusation dirigée contre son acte propre. Et le propre de la mélancolie est de se faire, devant son acte propre, devant son acte propre dont actuellement il souffre, de se faire esprit disparu (c'est-à-dire pure négativité dans la singularité) au bénéfice précisément du destin (pure négativité dans l'universalité).

Alors, sur cette base, le problème schellingien de la mélancolie est le problème personnel de Hegel. Hegel a voulu, dans « *Les âges du monde* », traiter du passé, du présent et de l'avenir. Dans les trois rédactions successives des « *Weltalter* », il n'a jamais dépassé le passé. Lequel correspond justement à cette nostalgie du fond. Or, ce qui est en cause ici, c'est la relation de l'existence et du fond, c'est le problème du fondement. Le rien n'est¹⁰ sans le fond et le fond n'est pas soi. Le fond ne fait qu'exister, mais il faut qu'une existence soit là, laquelle ne serait pas sans le fond lui-même. Autrement dit, la question de l'existence se pose, dans la mélancolie, comme si l'on étendait à l'être-là que nous sommes ce que Schelling dit du simple être-là (*Dasein*, au sens d'existence ici) ; à savoir, dans le premier des aphorismes de la nature, que le simple être-là - sans autre caractéristique de mode ou de forme -, est un monstre d'étonnement qui désétablit l'esprit de lui-même et le remplit d'étonnement et d'effroi. Cela veut dire que le simple «

¹⁰ Manque « pas » ? « Le rien n'est pas sans le fond ? ... ou "rien" ? "Le rien n'est rien sans le fond" ?

être-là » est injustifiable dans sa présence même et que se pose, par conséquent, le problème ou la question inévitable : Pourquoi y a-t-il là de l'étant plutôt que rien ? Pourquoi y a-t-il du sens plutôt qu'absence de tout à tout ?

Et la mélancolie nous force, en quelque sorte, à accepter que ce problème ne soit pas un problème gratuit, mais à reconnaître en lui un problème inévitable qu'elle ne peut pas fuir parce qu'elle est cette question. Le mélancolique (privé de possible, comme dit Hegel, privé de pouvoir être sa propre possibilité) pose invinciblement le problème de sa justification et de son injustification.

Heidegger dit, dans le problème de l'angoisse : « Dans la nuit claire du néant de l'angoisse se montre enfin la manifestation originelle de l'étant comme tel, à savoir qu'il y ait de l'étant et non pas rien ». On peut dire que la mélancolie nous conduit à une situation plus radicale. S'il y a révélation dans la mélancolie et dans la déroba de tout, ce n'est pas la révélation de l'étant, c'est une révélation dans laquelle l'étant est absolument indistinct du néant, c'est véritablement la révélation du *rien* de Gorgias. Et de telle manière que la présence est aussi bien non-présence et la non-présence, présence – comme le marquera la plainte. Et par conséquent, on peut dire que le problème que Heidegger avait posé comme un des versants du problème ontologique, métaphysique (lorsqu'il avait parlé du « non » qui est entre l'être et l'étant), dans la mélancolie il y a bien un non mais ce n'est pas le non de la différence ontologique, c'est le non de l'indifférence ontologique. A savoir qu'il est entre, d'une part, ce que le *Parménide* de Platon appelle « l'un » et, d'autre part, l'étant et le néant, et l'étant ou le néant. C'est-à-dire entre la puissance et n'importe quelle position. C'est-à-dire que le non de l'indifférence ontologique sépare la puissance de toutes les positions sous lesquelles nous tentons de la comprendre. Autrement dit, comme Platon dit dans *Parménide*, de l'un on ne peut dire qu'il est ni qu'il n'est pas, ni qu'il est et qu'il n'est pas à la fois. Et ceci parce qu'il est en dehors même de cette question de l'être et du non être. Cette question nous est imposée par la dérélition mélancolique parce qu'elle est pur non-lieu. Même le néant n'y a pas de lieu, pas plus que le temps lui-même.

Et l'un dont il est question, c'est précisément cet un que la mythologie grecque a représenté de façon extraordinaire. Quand Hegel parle de la tragédie, il oppose la division des essences et des puissances, représentées par les deux antagonistes, à l'unité finale et initiale que célèbre le chœur et qu'il met sous le signe, disons de Zeus, et pour Hegel du concept. Il ne s'agit absolument pas ici du concept, il s'agit plutôt de ce que les Grecs ont représenté dans l'étrange figure de Dionysos. C'est-à-dire du dieu qui est toutes les contradictions, qui est bénéfique – maléfique, bienveillant – destructeur ; le dieu qui a toutes les possibilités infinies du masque qui est sa représentation la plus fidèle, et de telle façon que tout est possible. En d'autres termes, il est le rien duquel se lève la liberté d'indifférence. Du rien qui peut décider n'importe quoi parce que, avant même d'avoir à être quoi que ce soit, il est sa propre possibilité qui n'est que par le surgissement de l'acte dont il va décider ceci, cela, ou ni ceci ni cela. Or ici, c'est en ce sens que le philosophe et le psychotique ont partie liée dans la mesure où ils refusent ce que j'appelais la maigre positivité de toutes les philosophies qui se disent positives parce qu'elles traitent l'existant comme un étant, ce qui revient d'ailleurs aussi bien à le traiter du point de vue de l'existence comme un néant. Au-delà et en-deçà plutôt de toute cette position le mélancolique manifeste dans son existence même et dans la précarité, dans la menace même qui pèse sur son existence (lui qui dit toujours qu'il en est là, ce là n'étant au fond nulle part) le mélancolique nous oblige justement à poser la question où s'identifient le quelque chose et le rien, parce que le choix n'est pas au niveau de ce quelque chose ou de ce rien, mais au niveau de la puissance capable d'être ou de ne pas être où le mélancolique est mis en demeure (mais ne peut répondre à cette mise en demeure) qui consiste à être ou à ne pas être, à être ceci, à être cela, bref il pose le problème même de la liberté.

Louvain 1994

Suite – 4 – : pp. 66-84 du photocopié

LA PENSÉE AURORALE
LE LOGOS ET L'ÊTRE CHEZ LES ARCHAIQUES GRECS

Remarques sur la digitalisation du cours et la transcription du grec.

La note (t) indique un problème de lecture du photocopié. Il est rare qu'il n'existe pas de solution au problème.

La note (nt) est une « note du transcritteur ». Elle est motivée par le caractère problématique d'une explication ou, plus fréquemment, d'une interprétation et traduction du grec. La parole philosophique n'est pas oraculaire ; elle requiert elle aussi une écoute critique, non moins que les notes de la transcription, évidemment.

Pour le grec a été adoptée la règle suivante : lorsqu'un mot apparaît pour la première fois, il est donné en grec avec sa transcription entre parenthèses ; lorsqu'il réapparaît, il est systématiquement transcrit. La transcription ne note que la longueur des voyelles ; elle n'indique pas l'accent du mot.

Héraclite, frag 1 :

« Alors que ce *logos* est la chose commune, la foule vit comme si chacun possédait une sagesse à soi » (c'est-à-dire qu'ils ne comprennent pas).

Chez Héraclite, l'opposition « chose commune » - « sagesse à soi » est parallèle à celle des éveillés et des endormis : « ceux qui veillent ont un monde commun ; ceux qui dorment se détournent chacun vers un monde propre ».

D'où la conclusion : le *logos* éveille ; à quoi ? A ce que confère tout réveil : au réel.

« Ce *logos* avec lequel ils sont en continuel contact, ils s'en écartent et les choses qu'ils rencontrent tous les jours leur apparaissent étrangères ». (frag 72)

Aussi le réel est le contraire des choses étrangères. Et l'état vigile des uns qui vivent selon le *logos* a pour essence la proximité. Or, le réel est l'étant selon son être. Ainsi, défini par la proximité, il se montre déjà radicalement différent de ce que la tradition philosophique – même platonicienne – a conçu. Le climat *de la pensée d'Héraclite n'est pas présocratique*. Sa doctrine, là-même où elle s'exprime par les mêmes mots, n'a pas même sens que la pensée classique.

Or, nous avons vu, dans notre étude du *Sophiste*, la liaison insécable de la doctrine de l'être et de la doctrine du *logos*. Le sens de l'être et le sens de la parole, du dire, sont des corrélats. Aussi, pour une étude de la pensée aurorale dont Héraclite est un *héros* – au sens de Hegel – en ce sens qu'il est un de ceux qui *inaugurent la pensée* en tant que telle, il est nécessaire d'examiner la correspondance *Logos-Etre*, c'est-à-dire le rapport de la parole essentielle à ce qu'elle vise et montre dans son Dit, à ce qui advient dans ce Dit.

C'est cette question que nous avons laissée de côté en négligeant volontairement le début de la phrase de Platon(262-d) qui constitue la définition du *logos* :

Περὶ τῶν ὄντων ἢ γιγνομένων ἢ γεγονότων ἢ μελλόντων.

Περὶ signifie « porter sur ». Sur quoi le *logos* porte -t-il ? Sur les étants. Mais à porter sur eux, il ne les nomme pas simplement, il les rassemble. Le *logos* rassemble les verbes et les noms, mais ici il s'agit de ce sur quoi il porte au moyen des signifiants, verbes et noms.

Il y a un grave contresens dans la traduction de Diès On ne peut pas dire : « relative à *des* choses qui sont » à cause de l'article ouvrant l'universel. Il y a deux traductions légitimes possibles :

si l'article ne porte que sur étants : « le *logos* porte sur l'ensemble des étants, ou bien en train de devenir, ou bien devenu, ou bien à venir ».

Mais cela accouple l'être au devenir. Ce n'est pas *a priori* interdit puisque Platon dans la deuxième hypothèse du Parménide

(155-d) juxtapose être et devenir. « Ainsi donc l'un était et il est et il sera, et il est devenu et il devient et il deviendra ».

L'article peut être mis en facteur commun.

« Le *logos* concerne les choses qui sont ou deviennent ou sont venues ou à venir ».

Ce genre d'énumération se rencontre dans la *République*, dans les *Lois* ou dans le *Parménide*. La juxtaposition de l'*ousia* et de la *genesis* est classique.

Si le premier sens est le plus proche de la pensée de Platon, il apparaît comme un disciple d'Héraclite. L'étant n'est accessible que sur le mode de la *genesis*.

Le deuxième sens est une simple juxtaposition par addition des choses qui possèdent l'être, et d'autres qui sont en devenir. Cette juxtaposition est parallèle à celle des choses intelligibles et des choses sensibles. Ceci est en opposition radicale avec la pensée archaïque.

Ce flottement platonicien dans l'usage des termes montre que la question ontologique n'est plus essentiellement engagée dans les mots qui désignent l'être et le devenir, mais qu'elle se résout dans une philosophie de l'idée, qui cherche un fondement inébranlable dans la distinction du sensible et de l'intelligible. Or, la pensée grecque primitive, loin d'être une philosophie de l'Idée, a une toute autre orientation, l'ontologie qu'elle esquisse a son *logos*, son dit, non pas dans des *concepts*, mais dans des *mots*. Ce qui ne veut pas dire d'ailleurs qu'elle soit privée du concept au sens hégélien. Au contraire, la seule chose comparable au concept hégélien, c'est le *logos* héraclitéen. Le concept de Hegel est en rupture complète avec le concept au sens kantien : concept unilatéral, de l'entendement. Le concept pour Hegel, c'est le mouvement de la pensée qui médiatise un être immédiat pour arriver à l'identité de la substance et du sujet. C'est cette identité même qui constitue le concept. « Si la vérité est inconcevable, forgeons donc des concepts inconcevables ».

L'ontologie de la pensée grecque archaïque a son dit dans des mots et non dans des concepts. Ces mots doivent être pris au sérieux. Le *logos* n'est pas raison, mais sens, sens bien plus compréhensif que l'idée restrictive de raison. Le milieu de la vérité

n'est pas pour elle le rationnel, mais le signifiant. La téléologie de la raison est toujours liée à l'organisation d'une symbolique objective. La philosophie moderne, même Husserl, vit sur la confusion de l'objet et du réel, alors que l'objectivité n'est qu'un des modes de donation du réel.

Avec la pensée aurorale, nous touchons à la pensée la plus contemporaine ; nous l'y percevons à l'état naissant. Le milieu de cette pensée n'est pas le rationnel mais le signifiant, signifiant de présence et non d'objet¹ (ce qui n'est pas équivalent au signifiant des structuralistes).

C'est en examinant le dit d'Héraclite que nous comprendrons son rapport à l'être, son sens d'être.

Le *logos* nous établit dans la proximité de l'étant. Mais cette parole est encore pour nous une énigme, comme pour les contemporains d'Héraclite. Il faut rechercher ce qu'est dans la pensée aurorale le sens de l'étant et du *logos*.

NB- Le sens des mots majeurs, gardiens de cette pensée a été conceptualisé dans la philosophie de l'idée, soit chez Platon, soit chez Aristote, et les Stoïciens eux-mêmes quand ils s'opposent aux Socratiques s'y réfèrent encore. D'autre part, le sens de ces mots nous apparaît transformé par la traduction latine qui reflète une toute autre forme de pensée : *logos* devient *ratio*, c'est-à-dire compte : *phusis* devient *natura* et perd le sens de croissance et d'épanouissement, d'éclosion, ne gardant que celui de naissance ; *energeia* devient *actus* et *psuchē* devient *anima*.

Tenons-nous en au mot le plus simple et le plus difficile ὄν que nous avons traduit jusqu'ici tantôt par être, tantôt par étant, Nous le rencontrons dans le fragment cité du Sophiste (262-d)

Τὰ ὄντα	→	οὐσία
Γινόμενα	→	γένεσις

Dans la pensée classique οὐσία (*ousia*) et γένεσις (*genesis*) s'opposent comme essence et devenir.

Οὐσία (*ousia*) : traduction : essence, substance, être, existence, ne se rencontre pas dans ces acceptions avant Platon. Le mot

¹ (nt) : « l'objet » dans le texte ; correction personnelle.

signifiait antérieurement, par exemple chez Hérodoté, les biens, la richesse, la fortune, ce que nous appelons *l'Avoir*. En ce sens le *Res* latin convenait pour le traduire dans un pays de propriétaires terriens, où la richesse est constituée par un *fonds*, où ce *fonds* immuable (immeuble) est la *chose* par excellence, l'invariant dans toutes les transmissions (par ex. des contrats). Si bien que ce mot de cultivateurs et d'élèves est devenu la base du droit. Le *fonds* est devenu le *fond* de tous les rapports.

Pour dire les choses, les Grecs disaient *πράγματα* (*pragmata*) de *πράττω* (*prattō*), agir ; *pragmata*, les affaires et les difficultés, (civilisation d'échange, commerçants et navigateurs), alors que *οὐσία* dans le sens de « biens » signifiait la « substance » qui sert à subsister.

Phonétiquement, *οὐσία* dérive du participe de *εἶμι*, être : *ὄν*, génitif *όντος* ; féminin :

**οντια > *ονσια > ουσια*.

Le mot désigne la qualité fondamentale de l'étant. Mais un étant a deux dimensions principales : il est tel ou tel. Et ce caractère d'être (*οὐσία*) qui lui confère l'existence est ce qu'on appelle alors sa substantialité. D'où le double sens d'*οὐσία*, essence et substance. Mais pourquoi substance et substantialité ? Pour exprimer le fondement de l'étant dans l'être comme fond² précisément, sur lequel on peut faire fond : véritable stockage de l'être qui le traite comme un étant (inépuisable). Toute la question de l'être en est pervertie.

Mais c'est nous latins ou cartésiens qui traduisons substance. En fait, la double direction de l'*οὐσία* dénonce le double sens du participe *ὄν*. Les Grecs ont appelé participe (*μετέχον* : *metekhon*) un mode verbal qui n'a pas d'autonomie, mais qui *participe* à la fois du sens verbal et du sens nominal ; (cf. en français : passant par là et le passant). *ὄν* signifie donc :

étant c'est-à-dire déployant son être (cf. le vieux mot allemand *west*, même racine que *wesen*)

l'étant = le quelque chose qui est, donc

l'être de l'étant

² (t) Faudrait-il écrire « fonds » ? Probable.

cet étant lui-même.

Ce qu'on pourrait considérer hâtivement comme une subtilité grammaticale est en réalité (car la langue parle), comme dit Heidegger, « l'énigme de l'être ».

La langue grecque archaïque, celle d'Héraclite et de Parménide, emploie non la forme ὄν et son pluriel ὄντα, mais les formes thématiques ἐόν et ἐόντα. Il n'y a pas entre les deux, la relation d'un singulier au pluriel. Τά ἐόντα c'est l'étant dans son ensemble, ἐόν ne signifie pas *un étant*, mais l'étant anténumérique et simple, *l'un qui est*. Nous voici donc en présence de deux faits capitaux :

la double valeur du *participe* ὄν qui désigne tantôt *l'être de l'étant*, tantôt l'étant lui-même, valeur qui se retrouve dans notre vocabulaire actuel qui distingue ontologique et ontique. La dimension ontologique se réfère au *logos* de l'étant, qui fonde sa vérité d'étant en tant que tel, c'est-à-dire qui concerne *l'être de l'étant*. La dimension ontique correspond à une prise naïve et immédiate, le tel ou tel étant comme il se présente dans l'expérience non critique, sans attention à son sens d'être. En général, cette vue est hypocrite parce que l'être est d'ores et déjà présent (perception ontologico-ontique) et que nous nous détournons du sens de cette présence, comme s'il se réduisait à *l'immédiateté* de l'expérience. Nous sommes justiciables du fragment 72 d'Héraclite.

la double valeur ὄν (*on*) qui désigne tantôt l'un qui est et tantôt dans la pensée classique un exemplaire parmi les ὄντα (*onta*), parmi l'ensemble de l'étant.

En dépit de ces précisions, nous ne savons pas encore ce qu'est l'étant et l'être de l'étant. Nous ignorons leur mode de présentation originare. Toutefois, le fragment 72 d'Héraclite nous dit quelque chose : l'étant est là, quand nous sommes dans la *proximité* de l'étant. C'est cette proximité qu'il faut maintenant préciser.

PRESENCE ET PRESENT

Dans les *Holzwege*³, Heidegger commente un fragment d'Homère où la proximité de l'étant met en cause le sens même de la temporalité.

« De nouveau se leva

Calchas le Thestoride, le plus sage des augures

– qui connaissait ce qui est, ce qui sera et ce qui fut auparavant »

Ὅς ἤδη τὰ τ'έόντα, τὰ τ'έσσόμενα πρό τ'έόντα.

Qui avait vu

Qui savait qui savait pour avoir vu⁴

³ (nt) Traduction française, *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 282.

⁴ (nt) C'est là une explication conventionnelle (Chantraine, Benveniste) du sens du parfait grec ancien οἶδα, infinitif εἰδέναι, formés sur la racine *w(e)id-, qui ne signifie pas simplement « voir », mais « identifier par la vue *un arbre, un ami, un fuyard*, etc. ». Selon cette explication conventionnelle, le parfait a une valeur résultative. Elle est, en l'occurrence, déficiente pour la simple raison que *woida, weidenai* remontent à une formation indo-européenne et ne peuvent donc pas s'expliquer de la même façon que la formation récente du parfait à l'appui d'un thème et du redoublement (*k-* : *pe-paideu-k-a*). Quoi qu'il en soit, les indo-européanistes du 19^e siècle savaient que la valeur prégnante du parfait est celle de *l'intensité* (« je fais tout ce que je peux pour... »), dont le redoublement causatif (« je fais faire ») est une modalité. *Woida* signifie donc, parmi d'autres possibilités, « Je fais que j'identifie bien quelque-chose », soit que je cherche à le *bien voir*, soit que *j'en construis la représentation / l'idée*. Le vers d'Homère signifie le plus probablement : « Calchas, le plus sage des devins, qui *se représentait là, présent devant lui, ce qui était et ce qui serait* ». Il lit sous ce qu'il voit *ce qui sera* ; il lit, *dans les limites du problème à résoudre*, une épidémie, les indices de ce qui sera et le remède approprié. Il a bien une vue synthétique du présent en rétension et en *protension*, mais cette vue n'est pas donnée dans une *intuition transcendantale*, elle est donnée dans une *construction mentale* prenant appui sur des indices. Le corrélat de la noèse qui vise l'être de l'étant, il me semble qu'Y. Courtel l'a montré, ce n'est pas l'être, c'est « rien » (voir *Essai sur le rien*, 2013). Pour l'analyse du sens probable de la formule homérique, on pourra se reporter à un ouvrage qui sera publié en commun par André Sauge et Arnaud Villani, sous le titre *Défaire Heidegger*, à paraître chez Kimé, janvier 2018.

= qui savait d'une seule vue, quoi ? L'étant maintenant, l'étant à venir, l'étant autrefois.

Ἐόντα dit Heidegger signifie « arrivé sur le chemin de l'éclosion, présentement présent ».

Mais ce présentement présent n'est pas tout ce qui est présent au sens large, puisque passé et avenir sont présents à Calchas qui les sait. Présent au sens large ne doit jamais être pris comme le présentement présent. Cependant, *c'est à partir de notre présent que s'ouvre l'omniprésence* du présent (présentement) et de l'absent (c'est-à-dire passé et avenir).

Commentaire du texte de Heidegger (*Chemins*, p. 282).

Il y a 3 formes de présent dans le présent d'Ἐόντα, dans ce que⁵ sait d'une seule vue le voyant :

Maintenant

Autrefois

Avenir

Pour dire présent, l'allemand de Heidegger dispose de 3 mots :

Jetzt, jetzig, au sens de : en ce moment, qui s'écoule ;

Gegenwart, gegenwärtig, au sens de : en ce moment qui dure et qui est défini par l'en face des objets qui retiennent notre attention, dans l'attention desquels nous sommes maintenus ;

Anwesend, Anwesendes, au sens de présent ou présence qui déploie son être (*west*) dans la proximité du présent de ce qui est là, dans le voisinage, non pas en « face de », mais à quoi nous avons affaire dans un « il y va de », dans un *Umwelt* en vue duquel (*um*) tous nos actes ont leur projet⁶. « *Es geht mir um* » signifie « J'ai affaire à ». La particule « *um* » ayant le sens de « en vue de ».

⁵ (t) « qui »

⁶ Ce sens de « *anwesend* » est un sens entièrement fabriqué par Heidegger. Le mot allemand, qui a l'aspect d'un participe, est une expression figée, qui signifie : « présent = en son lieu et à sa place », dans le rang, pour un soldat, devant le pupitre pour un élève, dans la salle du tribunal pour le témoin, etc.

Le mot français « maintenant » a les deux premiers sens, il veut dire en effet :

A l'instant. Cette expression indique la fluence du temps, et l'indique tellement qu'« à l'instant » signifie tout aussi bien « en cet instant où je vous parle » que tout de suite avant ou tout de suite après. « Je vais le faire à l'instant ; il vient de le lui dire à l'instant ». Cette instantanéité du maintenant est quasi inséparable de sa protension ou de sa rétension.

Le deuxième sens de *maintenant* est *présentement*. Au sens d'aujourd'hui opposé à autrefois. C'est l'équivalent du vieux mot français « or » (« ore » ou « ores ») comme dans ce vers⁷ de Rénier :

« Ô débile raison, où est ores ta bride ? » Satire IX.

Répété : ores signifie tantôt..., tantôt..., c'est-à-dire deux moments différents. Le sens de « maintenant » glisse vers un autre sens strictement humain, c'est le sens étymologique exprimé dans « maintenir, tenir en main » : « nous ne tenons en notre main le temps butin du lendemain⁸ » (Ronsard). Le « maintenant » exclut la prise du lendemain, il réalise dans le temps une *coupure* entre le « jusqu'ici » et le « à partir de ». Le présent est défini comme cette coupure : « désormais ou dorénavant ». « Maintenant, ça va changer » a le sens de « à partir de maintenant ça va changer », le « maintenant » est un arrêt temporel où l'homme s'apprête à la décision résolvante du projet.

Si nous voulons spécifier la coupure, il nous faut trouver son correspondant dans l'ordre de l'espace. C'est la surrection de l'homme, la verticalité humaine qui se dresse au milieu des choses, « point d'exclamation humain » à même les choses, il correspond à l'éveil, à l'affrontement du monde dans un surgissement. Le

⁷ (t) « cette phrase ». Vers 215 de la Satire IX, écrite contre Malherbe qui avait eu le malheur de trouver mauvaise une mise en vers des Psaumes par l'abbé Desportes, oncle de Rénier. Voici les deux vers qui précèdent : « Selon son appétit, le monde se repaist, qui fait qu'on trouve bon seulement ce qui plaist ».

⁸ Premiers vers d'une « Odelette à Corydon ». Maldiney cite de mémoire, et recompose son propre texte. Ronsard disait : « Nous ne tenons en notre main / Le temps futur du lendemain. » Souvenir scolaire ?

maintenant correspond à l'« *Aufstehung* », à l'état vigile d'E. Strauss. La coupure du « maintenant » équivaut à cette surrection perpétuelle qui a affaire à tout l'*Umwelt*. Même dans l'immobilité de la position verticale, il y a cette surrection humaine. C'est dans ce sens que nous disons : « dans la conjoncture actuelle », choses auxquelles nous avons affaire. Nous « y » sommes retenus, en nous y *maintenant*, l'en face doit, de par cette vigilance active, être interprété comme un affrontement où déjà il ne s'agit plus d'objet mais de *projet*.

3) le *présent* – le troisième sens ne s'ajoute pas aux deux premiers comme un troisième terme. Au contraire, il les nie et en même temps, il les fonde, en réalise l'assomption et le dépassement, l'« *Aufhebung* ». Ecartons une fausse opinion. Nous avons affaire à l'étant dans son ensemble, non récapitulé et pourtant *un*. Il est l'en-vue de tous nos actes, le pôle de notre être-à ; il est, pour conjoindre le vocabulaire de Hegel et de Heidegger, la *substance éthique et pathique de « l'être-en-souci de »*. Le présent de l'étant, le présent au sens large et profond, a toute l'ampleur de la présence en souci, car le temps est une dimension fondamentale du souci. Mais ce serait une erreur de comprendre ce présent au sens large comme un concept général dont le présentement présent en son actualité ne serait qu'une espèce. De même pour l'espace : ce serait une erreur le croire que le *ici* est une particularisation du concept général d'espace habité. Le présentement présent et le *ici* sont respectivement l'instant et le lieu de l'éclosion où tout l'étant est présent, soit comme présentement présent, soit comme absent, c'est-à-dire présent seulement en s'absentant, de par son retraitement hors du *ici* du présentement présent de l'éclosion. Le terme heideggérien d'éclosion est synonyme de « *manifestation* » et concerne « *die Gegend* », c'est-à-dire la contrée, la région ou les environs (A. de Waehlens) ou mieux les aîtres (foyer étymologique et spatial). Le *ici* ou le présent est l'âtre de tous ces aîtres qui nous concernent. C'est toujours par référence au lieu focal de l'âtre défini comme origine, que l'homme se meut à l'aise dans les aîtres de la maison, qui sont un seul et même espace de familiarité primordiale, l'aire originelle de tout rapport au monde, inséparable du foyer (de l'âtre) où ils sont tous en convergence. On peut tout

aussi bien utiliser le mot de *Heimat, Heim* (chez soi). Toutes les situations ont en commun que l'homme « s'y retrouve » parce qu'*il y a lieu*. Mais l'homme n'a lieu qu'à être présent à. Tout lieu est de rencontre. C'est dans les aîtres que nous situons les choses ; l'espace des aîtres est la première dimension des choses ; elles sont ici à notre main, en un « *zuhanden* ». De même que les lointains invisibles sont là dans l'arbre que je regarde comme faisant partie du monde à titre de fond et pourtant n'y sont que dans leur retrait de ma vue, de même l'absent futur ou passé est compris dans le présentement présent, dans le déclore ou l'ouverture du dévoilement, soit qu'il s'apprête à y entrer (futur), soit qu'il s'en aille (passé) et cela, arrivée ou départir⁹, dans le surgissement sans cesse d'un présentement présent¹⁰.

Cette vue est-elle une vue importante en soi mais étrangère à la pensée archaïque grecque ou exprime-t-elle au contraire la vérité de cette pensée ?

Elle s'accorde en tout cas avec le fragment 72 d'Héraclite sur la proximité de l'étant. Parce que la plupart ne « perçoivent pas le *logos* qui est pourtant toujours au milieu d'eux, les choses leur apparaissent *étrangères* ». C'est donc par le *logos* que les choses sont proches et que les hommes sont établis dans la proximité de l'étant, le moyen terme entre *l'éclosion* (Heidegger : *Unverborgenheit* = désoccultation), donc l'apparaître, et la *proximité*, c'est la *Présence*.

Or, venant d'un tout autre horizon de pensée que l'horizon heideggérien, familier non du *logos* archaïque mais du *mūthos*, Kerenyi, dans son étude comparée de la religion grecque et de la religion romaine, constate que l'essence de la religion grecque consiste dans la proximité du dieu qui est dans le voisinage de l'homme. En quoi il retrouve le sens de la parole attribuée à Héraclite à la porte d'un four de boulanger : « Entrez ; ici aussi les dieux sont présents ! »

⁹ (nt) Il me semble qu'il vaudrait mieux lire « arriver ou partir ».

¹⁰ (nt) Il n'est peut-être pas inutile de faire remarquer que l'analyse de la présence dans ce paragraphe est de style maldinéen et non heideggérien.

Mais entre le *mūthos* religieux et le *logos* du philosophe, il y a l'éclosion de la pensée comme telle, s'égalant à soi, dans le recouvrement de l'intervalle entre la manifestation et le fond. L'éclosion, c'est proprement l'ἄκρυπτον, ce qui n'est plus enfoui. L'ἄκρυπτον / ἀλήθεια (*akrupton / alēthes*), le contraire de ce qui est caché. Or ἀλήθεια, c'est le nom grec de la vérité. La vérité est dévoilement, c'est le premier pas de la pensée grecque. Tant que l'on n'a pas compris que pour la pensée grecque, la vérité est dévoilement, on est dans l'entre-deux de la philosophie moderne et la facile philosophie de l'idée¹¹.

A reprendre la phrase d'Homère, on voit que le « devin », ὁ μάντις, celui qui participe à l'état frénétique (μανία : fureur, folie, inspiration extatique du devin ou du prophète¹²) est un homme *hors de lui* : il est parti. Heidegger demande : où et¹³ d'où ? Il répond : « Il est parti de la simple affluence de l'actualité immédiate, de ce qui n'est prés-ent que présentement ; il s'est donc absenté et est parti vers l'abs-ent et, du même coup, vers le prés-ent présent dans la mesure où celui-ci n'est toujours que l'arrivée d'un partant ». « Le voyant est parti hors de lui-même vers le champ de présence dont l'amplitude unie rassemble en sa présence tout ce qui sur un mode quelconque est présent ». Il est parti de l'*immédiat* en surgissant dans le *proche*. Il n'y a rien de plus contraire que l'*immédiat* et le *proche*. C'est pourquoi Hegel dans la *Phénoménologie* est obligé de partir de l'Opposition sujet-objet (savoir objectivant). La pensée de Hegel est loin d'abriter la totalité de la pensée archaïque. Heidegger nous dit : « Tout présent et absent est rassemblé et sauvegardé en une présence. *Wahr* est un ancien mot (*wâr*), qui signifie garde ». Nous le retrouvons dans *wahrnehmen* (percevoir = prendre en garde), dans *gewahren* (s'aviser de) et dans *verwahren* (garantir, sauvegarder). La garde a rapport avec la mise en surveillance de la chose. C'est là tout le

¹¹ (t) « idée » dans le texte. Faut-il lire « idéalisme » ?

¹² M. Casevitz suggère que le nom grec du devin se rattache plutôt à la racine de μῆνυω (*mēnuō*), « avertir ». Quoi qu'il en soit, il existe un lien avec la racine *mā-, « penser », « penser intensément », et donc avec *mainomai* (pour Platon, le lien est évident).

¹³ (t) « où est d'où » ?

passage du premier, au deuxième chapitre de *la Phénoménologie de l'Esprit*, passage de la sensation à la perception. *Wahr* signifie aussi *vrai*. C'est à la perception que commence le vrai. *Wahrnehmen* = prendre le vrai ; prendre vraiment de façon à pouvoir garder. La pensée se joue toujours dans la gestuelle de la parole, et non pas dans le signifié ultérieur qui a rejeté la gestuelle pour ne garder que l'intentionnalité. C'est là la différence entre Hegel et Heidegger. « Cette garde est à penser comme hébergement (cf. hébergeage ¹⁴ : grenier où on met le foin, rassemblement de la récolte) ; le présent qu'il soit présent ou non présent, la présence le garde dans l'éclosion, dans la manifestation. A partir de la garde du présent, le voyant pré-dit : « Disant cette garde, il est le devin ». « Dieses Wahre sagend ist er der Wahrsager (devin) ; et sa parole est gardienne. Ainsi l'allemand *Wahrheit* signifie l'état de garde de ce qui est gardé et sauvegardé dans son « dit », dans un *logos*, de ce qui dans ce dit est laissé en la présence une de laquelle chaque chose tient sa consistance d'un seul tenant. Cette, présence une est la *vérité*. « Non tu ne couperas pas l'étant de son attache avec l'étant » (Parménide). Ainsi le sens à être des choses ne peut être trouvé que dans la consistance de la présence une qui vient à éclore dans le présentement présent. En français, le mot vérité – *veritas* – n'exprime rien de tout cela¹⁵.

¹⁴ (nt) Le mot est rare ; attesté dans le *Litttré*, au sens que donne ici Maldiney.

¹⁵ (nt) *En Vérité*, dans tout ce développement, Maldiney a été piégé par les fantaisies étymologiques de Heidegger, qui confond en une trois racines. *Wahr*, de *wahrnehmen* appartient à une racine **wer-* / *swer-*, latin *vereor*, qui signifie « être attentif à » (got. *war*, « attentif »). La perception (*Wahrnehmung*) résulte d'une attention particulière accordée à ce qui est vu, entendu, etc. *Wahr*, au sens de « vrai », appartient à la même racine que latin *vērus*, dont le sens probable est celui de « fiable » (« qui fonde à croire »). *Wahrheit* et *veritas* sont donc synonymes. Enfin la notion de « garder » (*wehren*) relève d'une autre racine (**wr-*) signifiant « faire barrage à », « faire obstacle à ». Il n'est pas plus question de « prendre sous sa garde » dans *wahr* allemand que dans *vērus* latin. Les explications de Heidegger ne sont pas « vraies » au sens où elles ne sont pas « fiables ». Certes, il ne lui était pas interdit de synthétiser les trois domaines notionnels pour dégager une explication de ce qu'il

Mais le français, s'il ne peut trouver dans son mot *vérité* les significations que l'on vient tout juste d'étudier, dispose cependant d'un mot capital que l'allemand peut bien lui envier : *le regard*. Regarder, c'est garder en faisant retour continûment vers l'originnaire de la garde. Le gardien est un éveillé dont la vue se porte sur l'étendue dont il a la garde, attentif à tout ce qui peut s'y présenter. Il fait de cette aire d'espace le lieu d'une proximité toujours imminente. Regarder, c'est bien plus que voir, c'est faire de la chose vue ou de la zone surveillée le lieu où vient à découvert, où se dévoile tout ce qui n'est pas encore manifesté. Et cela par un perpétuel entretien de cette région ou de cette chose comme lieu d'un apparaître de l'absent, d'une éclosion de l'absent, par un retour sans fin à la prise en garde de tout ce qui justement par là même a lieu ici, et ici est le lieu d'où chaque chose s'absente, le frisson d'herbe, cette lueur passante que celui qui regarde laisse s'en aller, et où chaque chose vient à se divulguer, ce murmure, cette ombre qui prend forme.

Cette définition du gardien et du regard revient sans cesse au lieu du dévoilement que la psychologie de la garde met en évidence. Il faut renouveler le présentement présent afin qu'il soit capable d'être le lieu de dévoilement de ce qui n'est pas encore là, la totalité de la situation du gardien déborde son ici, son maintenant. C'est la totalité de la situation qui vient à se manifester ici dans l'évidence. Et c'est cela que livre le mot de regard. « Devant le là présent, ils se relèvent et deviennent éveillés, gardiens des vivants et des morts¹⁶ » (Héraclite). La veille est un surgissement ; ils se relèvent et en se redressant, ils affrontent le monde, monde en souci de, en garde. Voyons par exemple celui qui regarde un visage ; il n'y voit pas seulement passer des

entendait par « vérité » = « dévoilement ». Mais il ne pouvait pas prétendre extraire de la langue un produit de son discours.

¹⁶ (nt) Frag 63 : ἐνθα δ' ἐόντι ἐπανίστασθαι καὶ φύλακας γίνεσθαι ἐγγεῖρτι ζώντων καὶ νεκρῶν. « Devant le là présent » est, disons, une traduction hardie pour quelque chose qui signifie peut-être : « A celui qui est en ce lieu (de l'autre monde ?), de se relever et d'être gardien vigilant des vivants et des morts ». Le contexte manque pour dire de quel lieu l'adverbe ἐνθα (*en-dha*) est le substitut.

expressions furtives, se contentant de noter leur apparaître-disparaître. Il aperçoit dans l'expression du visage aussi bien celles qui s'absentent que celles qui sont en instance d'apparaître, en retrait de l'éclosion présente. Le regard de l'autre garde la présence de tout l'« encore » et de tout le « désormais » inexprimés. Précisément, c'est en se retirant de cette vision que Sartre peut analyser le regard dans son seul instantané, en en faisant un lieu d'aliénation, une destruction de l'autre et de soi-même. « Quelqu'un est venu qui m'a volé le monde » (Sartre). Ainsi parle le ressentiment. Le ressentiment n'est de l'ordre des passions que parce que leur statut existentiel enveloppe un existentiel-ontologique : son *pathos*, en effet, exprime un *ethos* qui met en cause l'essence de la Présence et sa temporalité constituante.

Recourons pour l'expliquer à la sentence d'Anaximandre :

« D'où les choses ont leur naissance, c'est là aussi qu'elles sombrent en perdition selon la nécessité car elles doivent payer rançon les unes aux autres de leur injustice selon l'ordre du temps. » Nietzsche appelle cela l'esprit de vengeance, « le ressentiment contre le temps et son "il était" ».

Il était, cela fut... Le temps est perte pure mais rien pourtant ne peut faire que cela n'ait été. Alors qui en a la garde ? Qui regarde à ce qui fut ? Ce que nous avons été ou ce que nous sommes en train déjà d'avoir été crient vengeance. Le ressentiment toujours s'exprime, comme le dit superbement Hegel, par « l'Erinys de l'esprit disparu », c'est-à-dire « la pure négativité dans la singularité ». Le singulier ne peut être saisi comme soi que quand il est mort et l'Erinys est sa vengeance. A Polynice mort, Antigone est la seule à reconnaître un soi dans la singularité d'une absence : elle représente la loi d'en bas, celle de la famille et du sang en conflit avec la loi d'en haut, de la lumière, de la cité. Heidegger dit que chaque chose, présente au foyer de l'éclosion et de la manifestation, ne s'y attarde pas, et que c'est là la justice ; qu'elle s'en aille et laisse la place.

L'esprit de vengeance a lieu parce que chaque chose *s'installe* dans le présentement présent et exclut le passé. A ne vouloir vivre que le présent, tout le passé, tout le futur nous échappent. Tout ce qui est absent s'absente. On est rejeté, réclame justice, le présent

doit payer rançon, payer justice pour cette injustice. L'injustice, selon Heidegger, est la persévération de chaque chose dans le présentement présent comme si elle venait s'y installer. *La persévération* est donc le contraire du *laisser-être*. Ainsi celui qui regarde l'autre en y fixant le présentement présent et en y *fixant* l'autre commet¹⁷ l'injustice. Tel est le sadisme qui veut prendre l'autre à son corps, à son soi, à son expression,¹⁸ arrêtés ; sans les comprendre avec tout ce qui s'absente et se retire. Il paie rançon en ce qu'il est lui-même aliéné, car ce regard qu'il *fixe* dans l'instantané, se pose sur lui et le *fixe* dans le présentement présent. Toute maladie mentale consiste dans l'enlissement de cette transcendance du temps. Ce dépassement est dépassement vers l'amplitude du temps extatiquement une. Il est fait de ce que l'absent est fondé dans son retirement à même le surgissement du présent. Donc c'est dans le présentement présent que la présence *une* de l'étant, présentement absent ou présent, a son foyer d'advenir et d'apparaître¹⁹.

Pour nous autres, hommes, ce que R.M. Rilke dans sa 8^e élégie appelle « le pur, l'insurveillé qu'on respire », n'est généralement pas notre lot, notre *Moira*, mais le regard en a la garde dans le dévoilement du présent.

Comment comprendre l'éclosion qui dévoile le présentement présent dans son apparaître et l'absent dans son retirement, c'est-à-dire son voilement ? Tout d'abord, l'homme fait partie de ce qui est présent, des ἐόντα. « Il est le présent qui entendant et éclaircissant τὰ ἐόντα, ce qui est présentement ou non

¹⁷ (t) « commetel'injustice » (sic !)

¹⁸ (t) Pas de virgule dans l'original.

¹⁹ (nt) « Donc c'est dans le présentement présent que la présence *une* de l'étant, présentement absent ou présent, a son foyer d'advenir et d'apparaître. » La formule nous rapproche au plus près de la pensée de la présence maldinéenne. On peut se demander si le syntagme qui détermine 'présence une' (« de l'étant, présentement absent ou présent ») n'est pas tout simplement de trop. De « la présence une » s'absente ce qui s'éloigne en même temps qu'elle s'ouvre à ce qui vient. Mais ce qui s'éloigne et ce qui vient, est-ce bien « de l'étant » ?

présentement présent, recueille²⁰ le présent comme tel et le laisse se déployer dans l'éclosion. Voilà ce qui advient à la parole des penseurs archaïques ».

Avant de l'établir historiquement, voyons les conséquences d'une telle situation : les concepts grecs *ousia* et *genesis* procèdent déjà chez Platon et chez Aristote d'une vue objectivante : certains objets *sont*, d'autres *deviennent*. *Ousia* d'une part et *genesis* de l'autre sont deux règnes dont la dualité n'a été pensable qu'après l'opposition somatique et platonicienne du sensible et de l'intelligible. Or, le couple primitif n'est pas *genesis* - *ousia*, devenir - être, mais *genesis* - φθορά (*phthora*), naissance et destruction²¹.

Parménide avec γίγνεσθαι et ὄλλυσθαι introduit le couple naître et périr dans la pensée des mortels ignorants : ne sera donc qu'un *nom* tout ce que les mortels ont fixé, persuadés que c'était la vérité : « naître et périr, être et n'être pas, et changer de lieu et varier d'éclat coloré²² ».

Sur le premier couple, le poème de Parménide nous avertit : « (L'un qui est) ni n'est venu, ni ne viendra à l'être, car s'il devient il n'est pas, et pas non plus si un jour doit venir où il sera. Ainsi s'éteint la naissance, ainsi disparaît la mort²³. »

²⁰ (t) « recueillir »

²¹ (nt) Pourtant, dans la poésie épique, les dieux peuvent être dits αἰὲν ἔόντες (*aijen eontes*) ou bien α(ι)ειγενέτης (*aejgenetēs*). Le premier syntagme signifie que les dieux « sont en toutes circonstances », invariables, in affectés par le devenir ; le second paraît signifier le contraire, mais les saisit d'un autre point de vue : ils sont « agents d'un devenir perpétuel ». Deux concepts pour signifier une même « réalité » divine : les dieux sont désormais ce qu'ils sont *après l'être devenu* (l'être est l'achèvement du devenir) ; en tant qu'ils sont, ils sont « agents d'un devenir perpétuel », ils perdurent. Aussi longtemps qu'une entité « n'est pas », elle est en effet soumise au cycle de la naissance et de la destruction ; elle y échappe à partir du moment où elle « est ». A tous les sens du terme, pour les Grecs anciens, être signifiait « ne plus devenir ». Il n'y a guère que les dieux qui pouvaient « être ».

²² (t) La référence n'est pas donnée. Frag 8, vers 39-41.

²³ (t) Voir frag 8, 19-21. Le texte grec est le suivant : πῶς δ' ἂν ἔπειτ' ἀπόλοιτο ἔόν; πῶς δ' ἂν κε γένοιτο; / εἰ γὰρ ἔγεντ', οὐκ ἔστ(ι), οὐδ'

Le deuxième couple représente être et ne pas être. Certains disent que c'est une allusion à Héraclite. En réalité, sa portée est générale, la vue heideggérienne nous permet de comprendre ces deux couples. Ce qu'on appelle naissance et mort, être et ne pas être, apparaître et disparaître, a rapport non au devenir ou à une histoire génétique de l'être mais *au dévoilement dans le présentement présent*.

Maintenant, il s'agit de découvrir dans les textes *d'Héraclite et de Parménide* la justification de cette esquisse et de la conduire jusqu'à son achèvement possible.

HERACLITE

Fragment 30 d'Héraclite (DK. Plut. De anima 5 p. 1014 A)

κόσμον τόνδε, τὸν αὐτὸν ἀπάντων, οὔτε τις θεῶν οὔτε ἀνθρώπων ἐποίησεν, ἀλλ' ἦν αἰεὶ καὶ ἔστιν καὶ ἔσται πῦρ αἰείζωον, ἀπτόμενον μέτρα καὶ ἀποσβεννύμενον μέτρα

Il s'agit de Cosmos au sens

d'ordre

d'arrangement

de monde en tant qu'arrangement.

« Ce monde dont je parle, qui est le monde de tous, personne, ni dieu, ni homme, ne l'a fait. Mais toujours il est, il a été et il sera,

εἴ ποτε μέλλει ἔσεσθαι. / τὼς γένεσις μὲν ἀπέσβεσται καὶ ἄπυστος ὄλεθρος. « Comment serait-il possible que quelque-chose qui est (ἐόν) soit détruit (soit perdu) ? Comment serait-il possible qu'il soit inscrit dans un devenir (= qu'il naisse ; = qu'il devienne) ? Si en effet il devenait (s'il arrive qu'il s'inscrive dans le devenir), il n'est pas, et il n'est pas non plus s'il doit être un jour. Ainsi la naissance (de l'ἐόν, de ce qui est) est définitivement éteinte ; en vain cherchera-t-on à s'informer de sa disparition (possible). » La formule importante est le syntagme γένεσις μὲν ἀπέσβεσται ; ce dernier mot est un parfait passif, temps présent, d'un verbe signifiant « éteindre ». Dire, à propos de l'ἐόν, que la naissance (l'action de devenir) en est « définitivement 'éteinte' », c'est laisser entendre qu'il y a eu un état antérieur qui a déclenché le processus qui l'a conduit jusqu'à « l'étance ». Il y a eu un moment où « ce qui est » *est né et est devenu* ; à partir du moment où « il est », il ne « devient plus » et il ne disparaîtra pas ; la destruction n'a pas prise sur lui. Tel est le cas des dieux.

feu toujours vivant, s'allumant avec mesure, s'éteignant avec mesure ».

Ce feu est l'image symbolique du fond de ce dont nous sommes en quête, l'un et le *logos*.

L'opposition οὐτε τις ἐποίησε et ἦν ἀεὶ καὶ ἔστιν καὶ ἔσται

« il était, il est, il sera » signifie qu'il n'y a pas de création, pas de commencement, pas de fin, pas de genèse.

Kosmos et *pūr*. Le *kosmos* est feu. Ce feu est l'élément primordial, il est essentiellement l'image de l'un qui est.

Kosmos et *metra*. *Kosmos* (ordre) *metra* (mesure). Dans le Gorgias (902-c) *metra* est opposé à μέλος (mélodie) et ρυθμός (rythme). « Si on enlève à la poésie le mètre, le rythme et la mélodie, il ne reste que le langage ».

Metra marque la mesure répulsive, l'ordre périodique.

Le deuxième texte que nous avons à interroger est un texte de Parménide qui semble s'opposer à celui d'Héraclite. Fragment 8 de Parménide²⁴ :

οὐδέ ποτ' ἦν οὐδ' ἔσται, ἐπεὶ νῦν ἔστιν ὁμοῦ πᾶν...

« ni il n'était, ni il ne sera, puisqu'il est maintenant ensemble tout entier ».

Or, Héraclite lit que ce monde *est, était et sera*. Parménide dit qu'il *n'était pas*²⁵, *qu'il ne sera pas*, puisqu'il est maintenant ensemble tout entier. Comment interpréter cette parole de Parménide ?

1^{ère}) hypothèse, comme suppression du temps et éternité du présent.

2^e) hypothèse, νῦν (*nūn*) s'oppose à πάλαι (*palaj* : autrefois) et à ὕστερον (*husteron* : plus tard).

Le présent désigne le présentement présent opposé à l'autrefois et au « plus tard ». Il leur est relatif, s'il fait partie²⁶ des « opinions mortelles » lui aussi.

²⁴ (t) La référence au vers manque.

²⁵ (nt) « qu'il n'est pas » ! En outre, tous ces syntagmes verbaux ont, dans le poème de Parménide, un sujet, « ἐόν » « de l'étant » ou « l'étant » et non « le monde ». Mais si l'on considère le « monde » comme ce qui est désormais devenu « invariable », on dira « qu'il est ».

²⁶ (t) « s'ils font partie... lui aussi » !

3^e) En réalité, pour découvrir la véritable explication qui va éclairer le texte d'Héraclite et celui de Parménide, il faut recourir au fragment 4 de Parménide.

Fragment 4 de Parménide (capital)

λεῦσσε δ' ὅμως ἀπεόντα νόωι παρεόντα βεβαίως·

οὐ γὰρ ἀποτμήξει τὸ ἐὼν τοῦ ἐόντος ἔχεσθαι²⁷

οὔτε σκιδνάμενον πάντῃ πάντως κατὰ κόσμον

οὔτε συνιστάμενον.

« Regarde avec l'esprit ce qui est pourtant absent fermement présent. En effet, il (l'esprit) ne coupera pas l'étant de son attache avec l'étant, (l'être de son attache avec l'être) soit qu'il se répande de toute part en toute manière selon l'ordre, soit qu'il se rassemble ».

Apeonta : l'absent *Pareonta* : le présent.

2) L'*eon* est attaché à l'*eon* ; l'*un qui est* est d'un seul tenant : l'absent le présent. Ce qui est capital ici c'est que nous devons regarder l'absent comme fermement présent. Ceci est justifié par l'attache de l'étant à l'étant, attache qui lie présent et absent.

L'absent tient au présent : c'est une perspective contemporaine mais *c'est le seul sens qui recueille* la pensée de Parménide.

3) Parménide précise : ce serait le couper de lui-même que de le distribuer selon un ordre ou de le rassembler, ni analyse, ni synthèse, l'Un qui est n'est pas un système d'*eonta*, ni totalité, somme, ni assemblage.

²⁷ (nt) Afin de le rendre « traitable » sur le plan de la syntaxe, le second vers doit être lu οὐ γὰρ ἀπὸ τμήξει τὸ ἐὼν τοῦ ἐόντος ἔχεσθαι et construit οὐ γὰρ τμήξει τὸ ἐὼν ἀπὸ ἔχεσθαι τοῦ ἐόντος ; τμήξει est une deuxième personne du futur moyen (et non une troisième personne). Le sens serait le suivant : « Regarde ce qui est absent comme étant, grâce à l'intelligence, en même temps fermement présent. En effet tu ne te découperas pas (un morceau) d'étant en sorte qu'il se détache de l'étant, soit que (alors) il se disperse totalement partout dans le monde, soit qu'il se rassemble sur lui-même » (voir A. Sauge, *Syntaktika*, octobre 2011, pp. 43-45, revue en ligne <https://syntaktika.revues.org/78>).

Ici, le *logos* n'est plus un assembleur. Il ne s'agit pas d'unir passé, présent et avenir. Et pourtant il y a de l'absent, et malgré son absence, il est fermement présent ». Le Νοῦς ne divise ni ne rassemble²⁸. Il voit l'absent fermement présent ». La même présence donc se présente ou s'absente, unique en ces deux termes.

ἐόν —————

οὐδέ ποτ' ἦν οὐδ' ἔσται, ἐπεὶ νῦν ἔστιν ὁμοῦ πάν...



ἐόντα

Les ἀπέοντα sont l'étant autrefois et l'étant plus tard mais ils sont fermement présents à l'esprit.

Ce qui est réputé faux dans le fragment 8 est-il vrai en 4 ? Il n'y a aucune contradiction. La Présence [qui comprend aussi bien les ἀπέοντα que les παρέοντα dans l'unité du ἐόν (un qui est)] est toute entière présente maintenant dans le παρέον dans le présentement présent. Le νοῦς est justement ce à quoi elle est présente dans son omniprésence, parce qu'il est le lieu de la manifestation de cette présence d'un seul tenant – le présentement présent étant cette manifestation même. Parménide nous invite à poser en termes de présence le rapport du νοῦς et de l'étant dans son être.

Or, Héraclite dit exactement la même chose dans les fragments 40 et 41 rapportés par Diogène-Laërte.

²⁸ (nt) Le plus problématique de l'interprétation, c'est la traduction de νοῦς par « esprit » au lieu de « l'intelligence ». Or le νοῦς (*nous* : *nohos* > *noos* > *nous*) est très précisément ce qui permet au devin d'inférer, de ce qu'il connaît du lien de la situation présente au passé, quelque chose à venir. L'opération n'est pas « spirituelle », une « vue » de l'absent sous le présentement présent, une vue de l'être, elle est « intellectuelle ». Elle est une *inférence* à l'appui d'indices notamment.

La route de Cézanne

Le projet d'élargir la « route de Cézanne » pour la livrer à la grande circulation – à deux kilomètres de la R.N.7 et de la future autoroute de Nice – se réclame sans doute, pour la pureté de l'intention, d'un noble idéal de desserte culturelle. Ce n'est pas la première fois qu'un aménagement touristique détruit par ignorance essentielle, avec une infaillibilité de somnambule, l'espace d'un paysage pour le mettre en vue. Mais ici l'atteinte est plus grave. Et elle nous concerne parce qu'elle menace un lieu exceptionnel dont un artiste exceptionnel a fait un lieu universel. L'œuvre de Cézanne, en effet, a rendu chaque homme qui passe capable de ce regard dans l'être de toutes choses qui, sur cette petite route, le lie – comme Cézanne – à lui-même au cœur du monde entier.

Nous n'avons pas à choisir entre le passé et l'avenir dans un calcul d'intérêts locaux – qu'ils soient domestiques ou culturels. Nous ne défendons pas un site naturel ni un site historique, mais un *lieu*. Ce lieu est au présent parce qu'une présence y a eu lieu. Ici l'art a fondé, et en chacun continue de fonder, entre l'homme et le fond du monde qui l'enveloppe et le traverse, un rapport à la fois primordial et libre mais aujourd'hui encore presque in-ouï tant ceux qui parlent de culture en font un esprit de vengeance contre la nature.

L'art n'est pas l'ordonnateur des pompes de la vie ni du décor de l'existence, dont le sens serait joué d'avance ailleurs. L'art existe et pense – en nous et nous en lui – bien avant qu'une philosophie du discours, paternaliste ou maternante, ne cherche à lui apprendre à parler sans être, en lui prescrivant son horizon de vérité ou en lui donnant asile en son cœur. Les œuvres de l'art façonnent la réceptivité active des hommes, l'espace signifiant de toutes leurs rencontres avec et dans le monde.

Qu'on nous entende bien. Ce lieu n'est pas un musée de plein air. Nous ne le défendons pas pour y conserver les empreintes destinées aux inductions futures des détectives de l'art. Pas davantage ne nous importe l'émotion du souvenir, mais l'intériorisation du présent dans le re-souvenir d'une œuvre en acte, moins faite pour se montrer et être vue que pour montrer à voir.

L'objet de cette peinture – anticipant de beaucoup le plus vrai des sciences humaines de notre temps – n'est justement pas un ob-jet, mais la relation homme-monde, leur rencontre dans l'apparaître. Ce que Nietzsche a dit des Grecs : « Que ces Grecs étaient profonds, parce qu'ils étaient superficiels ! », il faut le dire de Cézanne. Toute la profondeur de l'homme est dans son étonnement. Le fond commun des choses et de lui-même, c'est d'abord le paysage dans lequel il est perdu au milieu de la phénoménalité universelle, simple « aube de nous-mêmes au-dessus du néant ». L'art en fait un monde, un cosmos. Grâce à la géométrie, mesure de la terre, les grands plans s'établissent. Est-ce à dire que Cézanne accorde d'avance au géomètre, à l'ingénieur, au planificateur, le pouvoir et le droit d'ordonner le monde ? Tant s'en faut. Cette phase n'est pas « la vraie ». Elle n'assume pas le fond, ni des choses ni de l'homme. Cette construction est idéale. Sa consistance n'est pas existence.

Si une œuvre de Cézanne a, plus que n'importe quelle autre, l'acuité du réel c'est que l'univers-objet s'écroulant, un nouveau monde fait irruption : le cosmos éclate en gloire. Et sa vérité tient son existence du fond qu'elle outrepassa.

Or cette phase ultime dans laquelle « ces sensations confuses que nous apportons en naissant » s'expriment par « ces horizons, ces paysages, ces lignes inouïes », s'est accomplie le long du « petit chemin du Tholonet » où, de 1899 à 1902, il ne cessa de travailler, et dans son voisinage, jusqu'à la mort.

Mais ce qui s'en vient du chemin s'en va par la route.

Une route, qu'est-ce qu'une route dans un paysage ? Une ligne, qu'est-ce qu'une ligne dans un tableau ? Rien... mais changez-la et il s'effondre. « L'œuvre est voie », dit Paul Klee, et les formes en sont les chemins ; les chemins, non les routes. Car elles frayent l'espace mais ne le traversent pas. C'est à même leur mouvement que le regard le hante et s'y transforme. Ainsi en va-t-il du mouvement de l'homme sur la terre. Nous ne nous mouvons pas de la même manière sur un chemin et sur une grande route. De l'un à l'autre, nous changeons d'espace et de temps, donc de monde. La route est au chemin ce que l'espace géographique est à l'espace du

paysage. De leurs différences, n'en retenons qu'une : le chemin unit, la route sépare.

La route scinde l'espace en deux régions latérales, désormais divisées, entre lesquelles elle constitue un troisième élément autonome, ayant son espace et son temps propres. Elle n'est jamais dans la proximité d'un environnement. Elle passe entre les choses, les êtres et les lieux selon sa loi à elle, son idée fixe, sa perspective longitudinale qui nie toute liaison transverse. Elle est un autre sol indépendant et celui qui circule n'a plus la terre même sous ses pas.

Il y a certainement une poétique de la route, comme partout où la forme configure la fonction. Mais la fonction des lieux que nous demandons de laisser être est absolument autre et une route à grande circulation y est disconvenante. Ce que Braque écrivait de l'opposition du construire et du bâtir vaut pour celle de la route et du chemin. L'une assemble des éléments homogènes, l'autre lie des éléments hétérogènes. L'esthétique et l'éthique de la grande route ou de l'autoroute sont celles de l'homogène et de la simultanéité. Elles s'accordent aux perspectives fuyantes de plaine, de plateau ou de collines *régulières* et aux espaces construits, là où les deux demi-plans de l'espace, en défilant de part et d'autre, relèvent les distances mesurées par les bornes kilométriques et les compteurs de vitesse. L'homme y éprouve son pouvoir de régulation et de nivellement et parfois sa surpuissance lorsqu'un monde lisse et néonien prend son départ autour de lui – nouveau Ptolémée – dans un envol de voies rayonnantes à mesure qu'il s'élève dans la spirale d'un échangeur de circulation.

Mais, sans aller jusqu'à cet extrême, la transformation projetée de la « route de Cézanne » qui a gardé jusqu'ici son allure de chemin est destructrice d'un paysage unique où chacun peut faire l'expérience, en communication avec Cézanne, que l'espace du paysage est au fondement de tous les autres. Trois fois, dans l'histoire de la peinture, l'espace du paysage a été amené à son dévoilement dans l'Ouvert : une fois en Chine, avec le paysage « Montagnes et Eaux » des Song, une fois en Hollande au XVII^e siècle et une fois au XIX^e siècle quand montent à leur horizon commun l'étendue du monde et le regard de Cézanne. Le paysage où se lève, au large de l'espace, la Montagne Sainte-Victoire

s'articule dans une évidence, à la fois certaine et troublante, au pas de l'homme qui marche sur ce même chemin où Cézanne a frayé sa voie. Il n'est ni spectacle ni symbole. Mais l'homme y occupe un foyer du monde où l'expérience cézannienne est ouverte à tous, aussi originaire qu'au commencement, ayant sa source et son issue dans un étonnement pour toujours.

Le paysage est lié au chemin comme le sentir au se mouvoir. Ils sont en articulation mutuelle. L'un comme l'autre, ici, lie des moments hétérogènes. C'est cette liaison que Cézanne appelle une « religion du paysage ». L'hétérogène est ici le recueil en soi-même d'un être ou d'un lieu et son ouverture à tout, le dedans et le dehors, l'avant et l'arrière, le haut et le bas, le large et l'étroit, le proche et le lointain, dont les tensions constituent les dimensions anthropologiques de la présence au monde. Dans l'éloignement et la proximité de la Sainte-Victoire, tels qu'ils croissent l'un à travers l'autre sur le chemin de Cézanne, l'homme est identiquement l'être du proche et l'être du lointain. Et cette identité est sa différence absolue. Cette expérience n'est possible que pour celui qui marche dans l'espace (et non à travers lui vers un but préalable) de Ici en Ici et d'instant en instant – au large du monde dans l'ouverture duquel tout *avec* lui a *lieu*.

Or les conditions mêmes d'établissement et d'usage de la route projetée transforment ce lieu en *site*. Un site est un lieu objectivé en spectacle et dont les règles de consommation sont généralement fixées par quelques étoiles dont le nombre est proportionnel aux degrés calculables de l'émotion et des exclamations subséquentes. Dans un site, rien n'a lieu. Nous sommes devant ; nous sommes en-face. Or « cela s'appelle destin : être en face, et uniquement et toujours : en face » (R-M. Rilke). Ce projet aliénant n'est pas né du hasard. Il correspond à une option de l'homme sur le fond des choses et de lui-même. La constitution d'un site est celle d'un « capital esthétique ». La rencontre de l'homme avec la nature est climatisée en vue d'une exploitation rationnelle de son stock affectif qui permette des investissements nouveaux en vue de la constitution de nouveaux stocks. Ainsi roule la roue de la transmigration. Ainsi se réalise l'essence déviée de la technique dans la déchéance de l'être en objet et de l'homme en sujet inane.

Le dernier avatar de l'homme vacant est l'homme touristique. Celui qui fait le tour des choses, des lieux et des époques - sans soupçonner que le réel commence à l'incontournable.

Ici l'incontournable a sa présence, entre autres, dans le surgissement de Sainte-Victoire qui ne se donne pas dans le sans-distance d'un spectacle mais dans l'expérience d'un homme qui n'est proche de lui qu'au large de l'espace et du temps. De toutes les Sainte-Victoire de Cézanne, elle est la seule accessible en France. Oui, elle est le *Mont Analogue* de toutes les autres qui sont à Bâle, à Zurich, à New York, à Philadelphie, à Amsterdam, à Moscou... Elle est à l'horizon, aussi bien intérieur qu'extérieur de l'homme en marche dont elle suscite jusqu'au ciel le sol sous ses pas, le « poème invisible » dont parle Rilke, « pur échange de l'être qui me revient contre l'espace du monde – contrepoids dans lequel à moi-même rythmiquement j'advieus ».

Contre la progression inconsciente mais responsable du destin dans la vie des hommes, contre la planification aplatissante de l'existence, contre la transformation d'un libre lieu en « complexe touristique », nous demandons que soit maintenue en son état la route de Cézanne où chacun peut apprendre ce qu'est exister au péril de l'espace et du temps.

Nous en appelons à l'opinion publique en général, à Monsieur le Ministre de la Culture en particulier, et singulièrement à André Malraux, de cet attentat contre l'esprit.

NB :

« Un premier décret daté de 1958 avait préservé le site, lit-on dans l'historique de la *Route Cézanne*.

Si, dans un premier temps, le 27 janvier 1958, le château du Tholonet et ses abords sont inscrits à l'inventaire des sites protégés, il n'était pas alors question de « la route ».

C'est à l'amitié d'André Malraux et d'André Masson que l'on doit le classement de la route Cézanne. En effet, celui qui deviendra ministre de la culture rendait visite à son ami peintre, installé le long de cette route, et fréquentait ces lieux appréciés de tous deux.

Lorsque André Malraux devint Ministre d'Etat, il déclara la route qui relie Aix-en-Provence à la commune du Tholonet « site classé » (arrêté du 30 Mai 1959), la seule route classée de France. Le 17 juillet de la même année, André Malraux prend un décret qui baptise cette route « la Route Cézanne ». Ce décret établit une zone de protection inconstructible de cinquante mètres de part et d'autre de la route, sur une longueur de 4km690.

Par la suite, sous l'impulsion d'André Masson, d'autres mesures suivront : l'inscription à l'inventaire des sites protégés du versant sud de Sainte-Victoire (1er mars 1963) ; complété par le classement de certaines parcelles (9 janvier 1964) et enfin le décret instaurant une zone de protection sur le versant sud de Sainte-Victoire (5 avril 1966).

Un tel ensemble de mesures témoignent de l'importance des enjeux paysagers, patrimoniaux et culturels. Et si l'on veut préserver les paysages que les œuvres de Cézanne ont rendu célèbre dans le monde entier, le respect dans la durée de ces mesures s'impose à tous. »

Christophe Charles (*Pour une sociologie historique du patrimoine.2004*) rappelle qu'en 1969, un projet en panne depuis 1959 est réactivé :

« De même, reproduite à des milliers d'exemplaires sur des calendriers ou dans des catalogues d'exposition, la montagne Sainte-Victoire, peinte par Cézanne, doit rester conforme, dans les siècles des siècles, à ce que voyait l'ermite des années 1890. C'est ainsi qu'en 1969 la menace qui pèse sur ce site classé, due à l'élargissement d'une route entre Aix-en-Provence et le Tholonet, suscite l'intervention du ministre de la Culture qui envoie sur place le directeur de l'architecture. Ce dernier s'oppose catégoriquement au projet de l'Équipement (*ibid.* : 140). »

Au pied de la montagne, les barrages de Bimont et de Zola sont préservés à leur tour en 1973. Sainte-Victoire intègre la liste des sites classés justifiant une protection nationale le 15 septembre 1983.