

L'ouvert

N° 12 / 2019

LA LANGUE POÉTIQUE
HENRI MALDINEY

SUR LA TRADUCTION
LANGUE PAROLE POÉSIE
HENRI MALDINEY

HENRI MALDINEY, PENSEUR DE LA PAROLE,
DE L'ÉVÉNEMENT ET DU RIEN
FRANÇOIS DASTUR

JEAN-PIERRE CHARCOSSET ET HENRI MALDINEY
SARAH BRUNEL

LA LUMIÈRE
JEAN-PIERRE CHARCOSSET

EXPÉRIENCE DE LA LUMIÈRE
YANNICK COURTEL

QU'EST-CE QUI ME PREND ?
YANNICK COURTEL

L'ÉTAPE DANS LA CLAIRIÈRE
ANDRÉ FRÉNAUD

Revue
Henri
Maldiney

Editorial	7
Henri Maldiney <i>La langue poétique</i>	9
Henri Maldiney <i>Sur la traduction Langue Parole Poésie</i>	29
François Dastur <i>Maldiney, penseur de la parole, de l'événement et du rien</i>	52
Sarah Brunel <i>Jean-Pierre Charcosset et Henri Maldiney</i>	71
Jean-Pierre Charcosset <i>La lumière</i>	83
Yannick Courtel <i>Expérience de la Lumière</i>	104
Yannick Courtel <i>Qu'est-ce qui me prend ?</i>	120
André Frénaud <i>L'étape dans la clairière</i>	124

OUVERT N° 12

EDITORIAL

Ce numéro 12 de l'Ouvert vous parvient, comme le précédent, presque en fin d'année, mais l'intérêt des textes qui le composent et qui se répartissent en deux ensembles thématiques fera certainement oublier le désagrément de son retard.

Le premier ensemble, consacré au thème du langage et de la poésie, se situe dans la continuité des précédents numéros dans lesquels fut publiée, sous le titre *Logos et être*, la première partie du cours d'Henri Maldiney sur le langage durant l'année 1964-65. Comme le souligne Françoise Dastur, dans le texte qui est ici publié et qui fut prononcé par elle le 1^{er} avril 2017 en clôture de l'Assemblée générale de notre association, l'appréhension du langage, dans sa dimension originaire, suppose pour Henri Maldiney la compréhension de ce qu'est proprement l'acte poétique. En témoignent, avant même les deux textes que nous republions ici avec quelques corrections, la relation à la fois d'amitié et de pensée qui lia Henri Maldiney à Francis Ponge et à André du Bouchet, ainsi que le cours, donné à Lyon, durant l'année 1970-71, sous le titre « Linguistique et poétique » et les deux conférences (inédites) prononcées à Louvain-la-Neuve, sous le même titre, les 10 et 11 mars 1970.

La langue poétique reprend le texte d'une conférence donnée par Henri Maldiney au séminaire de Recherches sur le poétique à l'Université de Montpellier III et publiée en 1997 aux éditions Théétète, dans *Avènement de l'œuvre*, un volume qui rassemblait divers textes et entretiens d'Henri Maldiney, précédés d'une présentation de Bernard Salignon.

Sur la traduction, Langue Parole Poésie a paru en 2003 dans le numéro 4 de la revue *Cadmos* qui était alors dirigée par Philippe Grosos. Nous le remercions vivement de l'autorisation donnée pour cette nouvelle publication.

Enfin, il n'est peut-être pas inutile de rappeler, sur ce même thème, l'article de Raphaël Célis et de David Zumwald sur « La poétique phénoménologique d'Henri Maldiney » paru dans *Archives de Philosophie*, juillet-septembre 2011.

Le second ensemble est dédié à la mémoire de Jean-Pierre

Charcosset, qui fut durant de nombreuses années un actif président de notre association, jusqu'à ce que la mort l'emporte dans un tragique accident le 31 mars 2015. Un volume qui rassemble un certain nombre de ses plus beaux articles doit d'ailleurs paraître prochainement aux éditions du Cercle herméneutique sous le titre *Enfance Amitié Paysage*.

Le texte qui ouvre cet ensemble reprend l'hommage qui a été prononcé par Sarah Brunel lors d'une réunion de la société rhodanienne de philosophie, le 12 octobre 2016 à l'Université de Lyon III.

Il est suivi par la retranscription d'une conférence sur *La lumière*, que Jean-Pierre Charcosset donna à Bourg-en-Bresse, le 16 novembre 1988, dans le cadre d'un cycle organisé par l'association *Philosopher aujourd'hui* à l'occasion du 7^e Salon d'art contemporain.

La lecture, en parallèle, d'un texte de Yannick Courtel sur *L'expérience de la lumière*, composé pour un colloque sur *André Frénaud, amateur et critique d'art*, les 29 et 30 mai 2008 à l'Université de Cergy Pontoise, permettra de mesurer tout ce que l'attention aux œuvres picturales peut apporter à une méditation sur la lumière. Jean-Pierre Charcosset explicitement, Yannick Courtel allusivement, semblent tous deux s'être inspiré de cette inscription qui figure au seuil de la chapelle archiépiscopale de Ravenne et qu'ils ont pu lire dans *Le feu des signes* de Georges Duthuit : « C'est ici que la lumière est née, ou que, captive, elle règne libre ».

Bernard Rordorf

Je suis heureux de prendre la parole parmi vous que je connais depuis longtemps. Je sais quels sont les foyers autour desquels votre pensée s'exerce. Aujourd'hui, je pense parler de la langue poétique. Le Cercle de Prague, avec Jakobson et le prince Troubetzkoy qui a été le fondateur de la phonologie, s'est passionné pour la question de la poésie et de la langue poétique. Je débiterai par un texte de 1929 : « La langue poétique a, du point de vue synchronique, la forme de la parole, c'est-à-dire d'un acte créateur individuel, qui prend sa valeur, d'une part sur le fond de la tradition poétique actuelle, et d'autre part sur le fond de la langue communicative contemporaine. Les relations réciproques du langage poétique avec ces deux systèmes linguistiques sont extrêmement complexes et variées, et il y a lieu de les examiner tant au point de vue de la diachronie qu'à celui de la synchronie. » La langue poétique, selon le Cercle de Prague¹, entretient donc avec la langue de communication des relations qui sont à la fois de proximité et d'écart. On pourrait dire qu'elle surgit par transformation de la langue commune, qu'elle en est une modification, une réorganisation. Aussi le Cercle de Prague parle-t-il de *transformation poétique*. L'indice organisateur de l'art – ici de la poésie – par lequel celui-ci se distingue des autres structures sémiologiques, est la direction de l'intention qui porte non pas sur le signifié mais sur le signe lui-même.

Dans le langage poétique, peuvent être actualisés des éléments acoustiques, moteurs, graphiques d'une langue donnée dont il n'est pas fait emploi dans le langage ordinaire de la communication. Or ce sont là des faits observables, mais non pas encore des faits compris. Avec cette distinction, Gustave Guillaume redécouvre celle que faisait le physicien Ampère entre ce qu'il appelait *l'autoptique* : ce qui se donne à voir directement en soi-même, et le

¹ Les « Travaux du cercle linguistique de Prague » ont été publiés dans la revue *Change*, N° 3, Paris, 1969.

cryptique : ce qui lui est sous-jacent, dissimulé et efficace. La différence est celle de deux « voir » : un « voir » de constatation, et un « voir » de compréhension. Or, de l'observation des faits à la raison des effets, le rapport de la langue poétique et de la langue commune se trouve inversé. La langue poétique ne se donne pas à comprendre comme une modification de la langue commune, mais à l'inverse c'est elle qui éclaire ce qui est à l'origine de toute langue : le sens de l'acte de langage, dont elle perpétue l'origine. La parole poétique est cette parole, seule d'entre toutes les paroles, dans l'être de laquelle il y va de l'être de la parole elle-même.

À première vue, au premier regard, nous pouvons dire en effet qu'un poème ne regarde pas au signifié, mais au signe. Ceci est reconnu non seulement par le Cercle de Prague, mais aussi par un linguiste, Jean Gagnepain, auteur du *Vouloir dire* : « L'esthétique n'est point l'ornement, mais l'inversion d'une pratique, où le message autoréférencé se désigne lui-même, et, cessant de la dire, se fait en somme conjoncture, puisque, au lieu d'être un être-pour, il est et n'a pas d'autre fin [...]. Le poème est authentiquement *opus additum naturae*. Comme tel, il n'est point incommunicable ; disons plutôt qu'il n'a rien à communiquer, étant lui-même un univers, au même titre que l'univers physique et soumis à ses propres lois. Point d'impropriété, là non plus, mais propriété d'un autre ordre, conformité du mot, non à ce qui par lui s'évoque ou se formule, mais au mot déjà dit qui l'incante en vertu d'une récurrence intérieure et construite qui n'est plus fatalisme ni déterminisme, mais rythme² ». C'est ce qu'André du Bouchet souligne toujours : le mot, en attente du mot suivant dont il ne sait rien, mais qui l'incante cependant et duquel il recevra son sens. Ainsi l'auteur d'un poème a une relation contraire, avec son poème, à celle d'un émetteur et du *pragma*, de la chose qu'il s'agirait de signifier. Le poème, par conséquent, s'oppose à la langue de communication, laquelle est prédicative, c'est-à-dire énonce quelque chose de quelque chose, quelque chose du monde, quelque chose des choses, et en somme les signifie. Un poème *se* signifie. Il apporte et emporte avec soi sa propre norme : « Entrez ! La clef est

² *Du vouloir dire*, Paris, 1990, tome 1, p. 119-120.

à l'intérieur ». Il n'est en communication avec aucun autre. Ou bien il s'agit d'une communication d'ordre théorique ou parfois pratique, mais jamais esthétique. Le langage d'un poème ne peut s'échanger contre un autre langage. D'où l'impossibilité d'une traduction – même poétique. Sa loi de fermeture est celle d'un cosmos. Chaque poème est unique. Non seulement il crée sa propre langue, mais ce n'est pas une langue parmi d'autres. Nous apprenons à l'entendre ce que parler veut dire *pour la première fois*.

Lukács, dans un essai intitulé « La relation sujet/objet en esthétique », oppose cette relation à la relation prétendue correspondante dans l'ordre logique ou dans l'ordre pratique. Dans l'ordre logique, il n'y a, dit-il, à vraiment parler, pas de sujet. Tout est orienté vers le monde, vers l'univers à exprimer, vers « l'intégrale de tous les énoncés vrais ». Le sujet se perd alors dans l'objet, perdant ainsi sa qualité de sujet. Dans la pratique, c'est-à-dire dans l'exercice de la morale, on peut dire que le précepte fondamental est celui que Schelling formule, dans les *Lettres sur le dogmatisme et le criticisme*, d'une seule injonction : « *Sei !* », « *Sois !* » Le sujet est seul; il n'y a pas d'objet, car le sujet éthique auquel il s'adresse n'existe qu'à la seule condition de répondre à l'appel. Au contraire, en esthétique, selon Lukács, il y a un sujet et il y a un objet. Ce qui se trouve supprimé, dit-il, c'est, d'une part, l'infinité de l'objet, dans l'ordre logique et dans l'ordre théorique, et d'autre part l'infinité du sujet, dans l'ordre pratique et dans l'ordre éthique : la situation esthétique est une fermeture qui enclôt deux finitudes. En effet, ce qui correspond à l'objet, c'est l'œuvre individuelle, intransportable, intransposable, et ce qui correspond au sujet, c'est soit l'auteur de l'œuvre, soit son récepteur. Nous avons donc affaire à un cosmos clos sur lui-même, qui est sans correspondance, transversale ou longitudinale, avec un autre phénomène ou une autre œuvre.

Toutefois la rencontre entre moi et cette œuvre n'est pas, comme le dit Lukács, un rapport de sujet à objet. S'il en était ainsi, nous ne comprendrions pas en quoi ils sont intransposables dans d'autres situations. Une œuvre d'art n'est ni un objet, ni un ouvrage. Elle est, comme dit Paul Klee, sa voie – suivant laquelle elle effectue son être propre. C'est une réalité qui opère sur elle-même,

qui est elle-même à l'œuvre d'elle-même et qui, par conséquent, ne peut être intégrée dans cette relation, dite par Lukács, de sujet à objet.

Sa percée à soi l'excepte des vicissitudes du monde mais sa fragilité n'en est que plus grande. Comme le dit Oskar Becker dans un article sur « La fragilité de l'œuvre d'art et la nature aventurière de l'artiste³ », elle a la fragilité d'une pointe et si fine à gravir qu'au moindre écart on est précipité. Ce qui veut dire qu'une œuvre d'art est telle que rien ne peut être changé en elle sans qu'elle s'effondre. Dans un tableau de Cézanne, qu'une seule touche soit changée et le tableau lui-même disparaît. Ceci correspond d'ailleurs à la façon de travailler du peintre. Chaque touche est, à son tour, transformatrice d'espace. Et la touche suivante – qui au reste ne *suit* pas des précédentes mais les intègre à un rythme nouveau – retransforme l'espace jusqu'à « la saturation finale » qui est la complétude.

En poésie, l'autonomie du poème, ainsi comprise, paraît avoir un analogue dans l'autonomie de la langue d'une part, dans celle des choses, de la chose, d'autre part. Autonomie signifiant fermeture sur soi d'un objet. Or cette objectivation entraîne une difficulté dirimante qui ne vaut pas seulement pour le poème – ainsi détourné de son être-œuvre – mais pour le langage tout entier. Car il en résulte un double mutisme : la chose est muette, la langue est muette. Personne ne l'a dit aussi vigoureusement que Francis Ponge, lorsqu'il donne pour tâche à son écriture – à sa poésie – de mettre à profit le mutisme de la langue pour exprimer le mutisme du monde. Comment, d'un double mutisme, la parole peut-elle naître ? C'est dans *Le soleil placé en abîme* que le paradoxe résolutif apparaît avec le plus d'évidence. Francis Ponge y traite le soleil comme un trou noir dans la réalité, trou noir qu'il va, comme il dit, « placer en abîme », c'est-à-dire fixer au centre de l'écu, le regarder et s'abîmer à son rien. De la même façon, il y a le trou noir de la langue, de cette langue massive, langue à l'état construit, qui, de soi, ne signifie rien lorsque je la prends comme un objet défini. Il va s'exercer à la précipiter elle-même dans ce même abîme, avec ce trait commun que, lui aussi, comme nous, est en abîme : je veux

³ Traduction française in *Philosophie*, N° 9, hiver 1986.

dire que l'abîme est en nous en tant que nous utilisons cette langue, qui se présente comme un système clos, qui de soi n'ouvre pas sur la réalité d'un monde. Ce monde, de même, lui échappe, dans la mesure où, filtrée par le soleil, toute la nature participe à son impossibilité d'exister *pour nous*.

En quoi la langue, toujours si prête à parler en nous, est-elle muette ? Hofmannsthal l'a mis en évidence dans la *Lettre de Lord Chandos*. Lord Chandos est un poète qui, à partir d'un certain moment, s'aperçoit qu'il est devenu incapable d'écrire parce que les mots ne lui disent rien, parce que les mots ne disent rien. Cela commence avec les mots abstraits, empruntés à la sphère morale, qualifiant l'un de bon et un autre de mauvais – parlant de bonne famille ou de noble attitude; et le doute va s'étendre, de proche en proche, à tous les mots, de telle façon qu'ils font sécession d'avec les choses, et sont comme des yeux morts ou comme des bulles qui viennent crever à la surface d'un marais. Or c'est précisément dans ce même moment que les choses l'affectent de la façon la plus intime : elles sont avec lui dans une proximité absolue qu'il n'a jamais connue auparavant. « Un banc de pierre au soleil », « une charrue abandonnée dans un champ », ou encore, alors qu'il est à cheval, l'agonie d'une famille de rats qu'il avait fait empoisonner dans sa laiterie. Ces choses lui sont si proches qu'il est en quelque sorte frappé lui-même, en elles, de saisissement. À mesure que les choses lui deviennent plus ouvertes et plus proches, le langage lui devient plus étranger.

Pour quelle raison ? À cause de « l'idéalité du langage », expression employée par Husserl au début de *Logique formelle et logique transcendantale*. Le langage formule « l'être quoi » des choses, qui vaut pour toute une classe, ou une catégorie. Mais l'idéalité du langage ne perce jamais, elle est incapable de percer jusqu'à la singularité de chaque chose. Le langage, en quelque sorte, ne peut mettre à découvert que des schèmes purement conceptuels mais qui ne conduisent pas jusqu'à la chose, telle que nous la sentons ou ressentons. En d'autres termes, c'est l'objectivité et l'idéalité de la langue qui s'opposent à l'exercice d'un langage efficace, capable de dire ce qui, à chaque fois et dans l'instant, nous ouvre au monde et à nous, parce que c'est à chaque fois ce qui,

dans l'instant, constitue l'événement révélateur de l'être. Cette objectivité de la langue est celle de la langue à l'état construit comme système de systèmes. C'est vrai pour Saussure, mais également pour la linguistique de Guillaume : « La langue, dit-il, est un système de systèmes qui consiste en représentations. » Pour parler, il faut passer de la représentation à l'expression, car parler c'est s'exprimer. Or, dit Guillaume, qu'y a-t-il à côté de la représentation ? Nous avons, comme Lord Chandos, une certaine expérience sensible et même sensuelle et pré-perceptive des choses et d'autre part une certaine représentation des mots, c'est-à-dire de l'ensemble des unités de puissance qui constitue la langue.

Donc expérience, représentation et expression forment à chaque fois la totalité de l'acte de langage. Là où la représentation s'annule, comme dans le cas de Lord Chandos, là même où il n'y aurait plus de représentation mais simplement le sentiment des choses, où, par hypothèse, la représentation serait égale à zéro, que se passe-t-il ? La représentation faisant la langue, il faudra, dit Guillaume, parler sans avoir en soi de langue préalable, s'exprimer à partir de l'expérience des choses directement. Cette situation évoque celle de l'animal, celle qu'André du Bouchet appelle « la fraîche inhumanité », celle aussi de l'enfant qui somme les mots de parler : « Si vous êtes des mots, parlez ! » Cette situation de l'animal est décrite par Rilke dans la *huitième Élégie de Duino* : « De tous ses yeux la créature voit l'ouvert. Seuls nos yeux à nous sont comme retournés et tout autour d'elle posés comme des pièges encerclant sa libre issue... Le jeune enfant déjà nous le retournons pour le forcer à voir en arrière une configuration (*Gestaltung*) et non l'ouvert (*das Offene*). » Une configuration, c'est bien ce que constitue un système linguistique. Rilke fait appel, en opposition à cet ensemble de configurations, à « l'ouvert » qui, dans les yeux de l'animal, nous est présent; et présent aussi chez l'enfant, avant que notre éducation configuratrice ne l'en ait détourné. Cette opposition est celle de l'objectivation et de l'ouverture. Cette objectivation en système clos fait le mutisme de la langue. Or, le muet dans la langue, nous n'en avons l'expérience, comme d'une résistance taciturne, que par une tension qui suppose une direction contraire. En d'autres termes, le muet nous devient sensible parce qu'il

implique un vouloir dire qui se trouve par lui retourné.

Lorsque Heidegger parle de « l'être jeté », de « l'être jeté d'un étant » auquel a été assignée la tâche d'être le « là », cet « être jeté » ne peut pas être celui d'une chose, car une chose ne peut pas être jetée *à soi*. Seul l'homme peut l'être, parce qu'il est capable d'un dépassement, sous la forme non plus d'un être jeté, mais d'un projet. C'est seulement dans cette opposition que « l'être jeté » peut se manifester comme une impatience et peut-être comme une malédiction. Or ce vouloir dire, impliqué par le muet dans la langue, apparaît dans la faille dont le franchissement est le moment décisif de l'acte de langage, la faille entre langue et discours.

Nous rencontrons ici pour la première fois un « entre ». Réduit à la langue, je ne pourrais pas parler. La langue ne comporte, à l'état lexical, aucun pronom personnel, aucun adverbe se référant à la situation parlante elle-même : adverbess de lieu et de temps comme « ici » ou « maintenant ». Ce sont là des indicateurs qui mettent précisément la langue en œuvre, « *en energeia* ». La langue est en œuvre dans la parole, laquelle implique Je et Tu, c'est-à-dire une *co-présence* en opposition avec laquelle les grammairiens arabes situent *l'absent*, à savoir ce dont il est parlé. Cette co-présence et cette absence conditionnent le fonctionnement même du langage.

Or l'acte de langage constitue une transition de la langue au discours, de la langue à la parole, et il est intégrant à l'égard de cette transition. Lorsque nous nous apprêtons à parler, il faut que nous prenions, dans un instant aussi bref qu'on voudra, possession de la langue, de façon à pouvoir articuler ce à quoi nous nous entendons par éclairs dans la pensée silencieuse. Il y a donc un temps qui s'imisce entre ce qui est à la disposition permanente du locuteur, la langue, et ce qui est exigé pour l'expression, commandé par la condition du moment : la parole. Il y a un temps opératif, au cours duquel nous nous mettons en prise sur la langue. Le sujet parlant dont l'improvisation spirituelle prend corps dans cette décision qu'est la phrase, mobilise dans sa verbo-motricité l'ensemble acquis des vecteurs de la langue. Quand j'emploie un article, il y a déjà un choix entre « un » et « le ». Les articles « un » et « le » constituent un tenseur binaire, allant de l'universel au

singulier et du singulier à l'universel. Quand nous parlons, outre le choix de l'une ou de l'autre tension, nous déterminons la valeur de l'article choisi par l'interception plus ou moins précoce ou tardive du mouvement dont cet article est le symbole : je peux employer « un » pour dire un singulier numérique, par exemple dans l'expression « Tout à l'heure, j'ai vu un passant blessé dans la rue... » Mais quand nous disons : « Un homme est un être raisonnable », nous passons du singulier à l'universel. De la même façon, si en parlant de l'homme blessé, je dis « l'homme était... », je désigne un singulier déterminé, et si je dis « l'homme est mortel », « le » a une valeur d'universel.

Il y a donc ici prise de possession d'un vecteur linguistique et mise en œuvre de ce vecteur, ce qui implique un « temps opératif » articulatoire. Le « temps opératif » est ce qui caractérise fondamentalement l'écriture de Francis Ponge. Voyez comment il se retourne vers les mots, avec une espèce d'impatience révisionnelle et en même temps prévisionnelle, pour les mettre en train, les mettre en avant. Le temps opératif fait que, dès qu'il enferme un de ses textes dans une forme parfaite, comme lorsqu'il évoque « le bois de pins » dans le *Carnet du Bois de Pins*, il a le sentiment que son texte a cessé de fonctionner : c'est un objet, ce n'est plus une œuvre. Il doit maintenir cet automouvement grâce auquel son texte existe. Un des caractères les plus importants de cet automouvement est celui qui se manifeste dans ce qu'il a nommé « l'ob-jeu », en opposition évidemment à « objet ». Il évoque « l'ob-jeu » à propos du soleil, lorsqu'il appelle le soleil « toupie à fouetter ». Il se comporte comme cette toupie, appelée « sabot », qui tourne lorsqu'on la fouette et dont on relance le mouvement à coups de fouet. « La langue est le fouet de l'air », dit Alcuin, qu'aime à citer Francis Ponge. La lanière des mots, qui agite le mot et le met en mouvement, en fait un trajet et non pas un objet.

Mais quel rapport cela a-t-il avec le dire de la chose ? Le soleil et la langue ayant été placés en abîme, ayant été, tous les deux, confiés à un pur vertige, vertige de la pensée et du langage, nous n'avons qu'une façon d'en sortir : c'est d'opposer à la perception de la chose qui nous échappe le mouvement de la parole. Weizsäcker a montré que, très souvent, une perception peut être remplacée par

un automouvement et inversement. S'agissant de l'ob-jeu, la perception de la chose, dans le moment qu'elle nous échappe, est remplacée par cet automouvement qu'est la motricité verbale ou plutôt la rythmicité verbale : celle de l'expression. Par-là la langue est mise en œuvre comme le monde, par ce « jeu » qui est celui du sentir et du se mouvoir. Ce jeu consiste dans un échange mutuel entre ce qui subsiste du « sentir » dans la perception et le « se mouvoir » qui est la forme même de l'automouvement. Par conséquent, ici, se trouve remise en cause la langue comme système de représentations. En fait la langue n'a été, pour les « parlants », un système de représentations, du moins dans notre aire linguistique, que tardivement, à l'époque du stoïcisme. Les stoïciens ont toujours marqué que le langage ne porte pas sur les choses, sur les « *pragmata* », sur ce qu'est notre *affaire* et que, pour avoir un destin, nous avons à *rencontrer*. Nous ne signifions que ce qui est déjà inscrit dans les possibilités de la langue et qu'ils appellent des « *lecta* », des exprimables. L'exprimable n'est pas la chose. Il est au signifié ce que les unités de puissance de la langue sont aux unités des faits du discours : leur condition de possibilité. La langue est un système d'exprimables qui sont au fondement de toutes les significations. La conception moderne de la langue comme système objectif et l'idée de signification sont indissociables. Or cette situation aujourd'hui prévalente n'est pas universelle.

Observons la manière dont les Grecs désignaient leurs dialectes ou leur langue : « aiolisti », « dôristi », « attikisti » : parler éolien, dorien, attique; ou « hellenisti » : parler grec. La désinence « sti » est la même qui désigne les tons de la musique : le ton « phrygien », le ton « éolien », le ton « lydien », etc. Cette parenté nous avertit : chaque ton musical comporte un moment pathique, une climatique propre qui appelle un certain mode de comportement. C'est ce que disait Damon, le musicologue grec, lorsqu'il rappelait qu'étant en compagnie de jeunes gens trop excités, il avait demandé au flûtiste de quitter le ton « lydien » pour prendre le ton « phrygien ». Le calme était aussitôt revenu. Le ton musical, mais aussi le dialecte – la langue – induisent une façon de se porter au monde et de se comporter aux choses et aux autres. La

langue nous traduit devant, nous transfère au monde, nous transporte : elle est un acte, elle n'est pas un système.

Cela nous met en présence d'une tout autre forme d'espace linguistique que l'on pourrait appeler « espace potentiel ». C'est un mot que Winnicott emploie pour désigner notamment « l'espace du jeu », qui n'a lieu ni à l'intérieur, ni à l'extérieur, mais qui franchit, en même temps qu'il le constitue, l'écart entre « un dedans » et « un dehors ». Cet « espace potentiel » s'ouvre autour de cet objet dit transitionnel, qui peut être un biberon ou un coin de couverture. Winnicott dit que l'objet transitionnel constitue l'union de la mère et de l'enfant en ce point même de l'espace et du temps où s'inaugure leur état de séparation. Ce point d'inflexion est donc à la fois un point de séparation et un point d'union. Pour le comprendre, reportons-nous à ce que Hölderlin dit d'*Œdipe Roi* : qu'à une union illimitée avec le Dieu, répond, comme seule purification possible, une séparation également illimitée, de telle sorte que les deux deviennent infidèles : le Dieu, parce qu'il n'est que temps, et que le temps, à ce moment-là, véritable point de rebroussement, vire en sens inverse, de sorte que le commencement ne rime plus avec la fin; l'homme, parce qu'il vit entièrement dans le moment et que ce moment vient de virer catégoriquement, de sorte qu'il ne peut plus être ce qu'il a été. Cette double infidélité marque ce qu'est véritablement un point-source : un point dramatique; et ce point est toujours absolument un point d'ouverture.

Nous devons constater ici que si la situation esthétique était une situation close où chacun se sent enfermé avec lui-même, elle serait, dans sa limitation même, une privation – inconsciente, mais une privation –, tandis que l'art naît à partir du moment où il institue l'ouverture de la sphère exprimée. Pour bien comprendre ce qui est ici en cause, j'évoquerai ce que dit le Cercle de Prague à propos du poème : « Il ne regarde pas au signifié mais seulement au signe. » Cela voudrait dire qu'il tourne le dos à la réalité. Pourquoi ? Hofmannsthal en donne une raison : « La réalité est une signifiante insignifiable⁴ ». Il rejoint ici une phrase de Hölderlin

⁴ « Ein Ding ist eine unausdeutbare Deutbarkeit. » *Buch der Freunde*

consacrée au sens de la tragédie : « Ce qui se donne dans son don le plus fort apparaît dans son signe le plus faible », qui à la limite est égal à zéro – quand précisément le don est infini. Nous en avons un exemple on ne peut plus central : l'existence. L'existence n'a pas de signe extérieur. Elle ne peut pas avoir sa marque dans un étant, sinon elle serait condamnée elle-même à n'être qu'un étant, et on ne pourrait la saisir que dans l'ombre de la mort. Si le monde est ce à partir de quoi nous nous faisons annoncer, à quel étant nous pouvons nous comporter, et si nous le pouvons, c'est que le monde est un in-étant. Car si nous nous faisons annoncer à partir d'un étant, nous participerions à cette malédiction schizophrénique : d'être originairement en échéance au monde de la simple étance. Je cite souvent à ce sujet l'exemple de ce schizophrène qui dessinait une couleur sur un plan, censée être un arbre sur un mur, sans aucune distinction entre le mur et l'arbre, sans aucune distinction entre le plan de fond et ce qui pourrait émaner de lui, ceci se répétant indéfiniment. C'était sa seule vision, c'était son monde entier, dans sa finitude et dans son insignifiance radicale, à partir de quoi il se faisait annoncer à lui-même et donc ne pouvait se faire annoncer que comme mort.

Par conséquent, ce qu'on appelle le fantasme de la fin du monde n'est pas du tout un fantasme, c'est véritablement une expérience de l'existence devenue impossible. Devenue impossible parce que réduite à se faire annoncer à partir d'un monde « pris » dans son étance, à partir d'un monde qu'il y a et non à partir de l'événement même du *y avoir*. Le monde n'est pas un étant. Nous avons affaire à un étant chaque fois que nous disons : « il y a ». Ce qui éveille en écho la question « où ? ». Il y a cette feuille de papier. Où ? – Sur la table. Il y a cette table. Où ? – Dans cette salle. Il y a cette salle. Où ? – Dans cette ville. Il y a cette ville. Où ? – Sur la terre. Il y a la terre. Où ? – Dans le monde. Le monde à son tour peut-il supporter la question ? Puis-je dire : « il y a le monde » ? Si oui, où ? Ce *y* n'est pas dans le monde puisque, au contraire, c'est en lui que le monde a lieu. Il désigne le locatif absolu, le site insituable de la manifestation de l'étant comme tel. Un étant quel qu'il soit se manifeste comme tel *dans le tout*. Ce qui ne veut pas dire qu'il est un fragment, mais qu'il est enveloppé et traversé par ce « dans le

tout », que Heidegger appelle le règne du monde. Le monde, non pas l'ensemble de l'étant. D'où ce malaise que nous éprouvons à dire : « il y a le monde ». L'expression « dans le tout » qui évoque une totalité ne peut être que provisoire. Elle doit laisser la place à l'infini de *l'ouvert* – toute manifestation se produisant dans l'ouvert qui co-originellement s'ouvre en elle. En tout cas, cette in-étance du monde attire notre attention sur les failles qui marquent notre langue et en particulier la poésie.

En fait, il a toujours été question de ces failles. Quand Rainer Maria Rilke veut évoquer la poésie, il parle de « l'aventure silencieuse des entre-espaces ». Il ne s'agit pas d'espaces intervalaires. Ailleurs, il dit : « Même les enfants qui jouent ne crient pas le cri véritable, ils crient le hasard, et dans les entre-espaces, ils enfoncent le coin de leurs voix criardes. » Nous avons cité un de ces entre-espaces à partir duquel il peut se produire quelque chose : celui qui est entre la langue et le discours.

À ce sujet il ne faudrait d'ailleurs pas oublier que pour qu'une langue ait pu naître, il a fallu d'abord parler. C'est la parole qui fonde la langue. Nous avons l'impression contraire, lorsque – parlés plutôt que parlants – nous réduisons ce que nous voulons dire à ce que la langue veut dire en nous. Alors, la langue fonde la parole, jamais toutefois l'intégralité de l'expression. Qu'est-ce, en somme, que l'essence de la parole ? La parole est prédicative en ce sens qu'elle dit quelque chose *de* quelque chose. Le véritable prédicat de la phrase, c'est cette décision – *qu'elle est* – de prononcer l'être d'un état de choses ou d'une situation. Cette décision, comme toute décision, n'est pas simplement fonction, comme on dit, de certains paramètres. Elle prend acte de possibilités, liées au pouvoir-être d'un existant, et dont certaines, inactuelles, ne se déclarent que dans cette décision même. Il n'y a pas de place pour elle dans une langue instituée, dans une langue à l'état construit. Prendre la parole n'est pas la tirer d'un glossaire. La parole ouvre un espace potentiel dans lequel les mots de la langue cessent d'être des symboles ou des contours d'images fermées. Ils redeviennent ce qu'ils étaient à l'état naissant : des directions de sens suivant lesquelles le parlant arraisonne l'événement apparaissant ou disparaissant.

Dans la vie courante, souvent, nous croyons parler alors que nous sommes véhiculés par les mots. Nous ne les parlons pas, ce sont eux qui nous parlent. Dans la parole poétique, où pourtant les mots ont un pouvoir propre, il ne s'agit pas de cela : c'est tout autrement qu'ils nous parlent. Antérieure à cette faille qui est entre la langue et la parole, il en est une autre, entre la parole et la langue, entre la parole qui a été créatrice de la langue et la langue elle-même. Si nous voulons en saisir quelque chose, il est nécessaire d'examiner d'autres failles qui tiennent essentiellement à la langue poétique. Quand j'énonce une phrase de prose, je suis d'emblée au terme, ma phrase est structurée par une intentionnalité; je suis d'emblée à ce que je veux dire. C'est ce qui fait dire que la première forme de tout langage est la phrase, même si elle ne comporte qu'un mot. Si je dis : « fuyez », ou si j'annonce : « le ciel », ce sont des phrases. Gustave Guillaume s'oppose à cette affirmation et déclare que, en réalité, le langage commence au mot et non à la phrase. Il le justifie par ce que je disais tout à l'heure : pour parler, il faut que je me mette à la disposition de la langue, en mettant les mots à ma disposition. Le risque est alors de confondre cette mise à disposition de la langue avec la parole elle-même. Mais il est un domaine où l'affirmation de Gustave Guillaume est assurément justifiée : la poésie.

Une phrase poétique n'est pas intentionnelle. Pour mieux dire, il n'y a pas de phrase poétique, il n'y a que des séquences. Voyez comment la phrase ici se déroule : elle se déploie, provisoirement, mot à mot. Chaque mot apporte avec lui son horizon d'antériorité, déterminé par la rémanence en nous du mot précédent, son horizon de postériorité, sous lequel le mot suivant commence déjà à être aveuglément appelé, et, surtout, son horizon entièrement imprévisible d'originarité. Ainsi de nouveau avec les mots suivants. Je ne connais pas de séquence plus significative à ce sujet que celle que je cite souvent : le premier vers de *Patmos* de Hölderlin : « *Nah ist und schwer zu fassen der Gott.* » (« Proche, il est, et difficile à saisir, le Dieu. ») « Nah » : la proximité est évoquée. Je ne sais ni de qui, ni de quoi. L'allure du vers en quête (errante) de son pôle rappelle le procès agonistique de la phrase chinoise. En chinois, il n'y a pas, à proprement parler, de sujet, il y a un

protagoniste, qui est le possesseur de la partie déjà accomplie du procès. Il a pour antagoniste ce à quoi il tend : la plénitude. L'événement lui-même se partage entre la partie accomplie, morte, et la partie vivante à accomplir. La poésie tend à supprimer la part du protagoniste, et tout devient mouvement vers l'antagoniste. Quand je dis « Nah », j'ouvre : je ne vais pas vers le passé; ce mot m'ouvre un advenir qui s'approche. Puis arrive « ist » (est). Alors ce « Nah », qui était comme flottant, et qui possédait, en même temps que cette proximité, cette « diastole », cette ouverture, trouve en ce « ist » une stabilisation, qui lui confère l'intemporalité. Et tout cela continue jusqu'à : « der Gott ». Arrivé à l'antagoniste, pas de « chute ». Toute la séquence reflue à partir de lui et y circule. C'est lui qui donne sens au protagoniste. Les deux sont un – ce qui fait de la séquence un cosmos. Elle est suspendue à elle-même, sans intervention possible du poète ou du lecteur. Entre les mots, il y a du vide, et ce vide est compris sous l'horizon de chaque mot : chaque fois qu'un mot apparaît, il entre en phase en apportant avec lui son horizon d'originarité, son horizon d'antériorité, son horizon de postériorité, et tout se développe d'horizon en horizon : c'est bien en quoi il ne s'agit pas de phrase, mais de séquence. De cette séquence, où le vide apparaît entre les mots, vous ne pouvez pas varier la vitesse, la coupe, ou même le ton : si vous lisez un poème sur le ton de la lecture d'un journal ou sur celui de la conversation courante, il s'annule dans le ridicule. C'est que dans tout poème il y a ce qui, dans l'usage ordinaire de la langue, est oublié : une voix. Celle de quelqu'un qui est entièrement passé dans sa voix. Ce qui caractérise une voix, c'est ce que nous appelons « *vocal* ». C'est aussi le nom des voyelles. Le vocalique et la voix, dont la tonalité pathique nous met en résonance avec le monde, sur un mode à chaque fois déterminé, ont une évidence beaucoup plus expresse dans les langues à division syllabique que dans celles à division phonématique comme les nôtres. Or la poésie, dans nos langues, renoue avec la syllabe. Elle opère un retour à l'aire prime du langage et conjugue l'articulation syllabique de la séquence et l'articulation phonématique de la phrase, en subordonnant la seconde à la première. En poésie, la part de la langue instituée est minimale, la part de l'expression improvisée est

maximale.

Il en est précisément ainsi des langues qui constituent la première aire linguistique, dont fait partie le chinois. Dans une phrase chinoise, la part de la langue instituée est faible : il n'y a pas de parties du discours, il n'y a pas à proprement parler de mots, il y a des monosyllabes phonétiques-sémantiques. Et c'est à partir de là que, dans l'instant même, la poésie doit naître et exprimer. Elle le fait par des rapports de voisinage, plus décisifs que pour toute autre langue comme si la rhétorique ici sous-tendait la grammaire; ou plutôt : dans une langue où les mots sont des emblèmes, la poétique est immanente à l'acte de langage. Le voisinage de deux syllabes les élève toutes deux ensemble à un niveau supérieur, niveau de plénitude, mais qui peut être aussi un niveau de vide après plénitude. Quand je dis « chan-chouei » (montagne-eau), cela veut dire paysage. Ce binôme évoque la plénitude, impliquant à la fois le « yin » de l'eau et le « yang » de la montagne, voire du ciel et de la terre, mais évoque également ce qui caractérise le paysage chinois : la prééminence du vide. Toute poésie prend son départ au vide et y a son issue. À partir de quoi le poète prend-il la parole ? André du Bouchet dit : « On n'y entrera pas sans être disparu. » Il dit aussi, à propos de l'eau, qu'il avait soif de la chose, soif de l'eau qui coule, mais qu'il avait aussi « soif de la dire ». Cela veut dire qu'il a soif d'un *vouloir dire* qui se tient en avant de la chose à dire. Ce vouloir dire est aussi originaire, en l'homme, que sa capacité manuelle. Ce vouloir dire est, au fond, le véritable fondement de toute parole, car il apporte avec lui le « à dire ». Mais les choses n'existent que par la profondeur par où elles appartiennent au règne du monde qui nous fait la surprise *d'être*. Chaque mot n'existe que par la profondeur par où il s'apparente, non à l'état construit de la langue, mais au règne du « à dire », dont témoignent encore dans nos langues les racines primitives.

Ces racines sont des intégrales potentielles. Le cas le plus remarquable est la racine « per » que l'on retrouve dans « *expérience* », dans le grec « *empeiria* », dans l'allemand « *Erfahrung* ». La préposition grecque *pros*, formée de cette racine, sert pour désigner le mouvement d'aller vers... aussi bien que celui de venir de..., « per » signifie « à travers ». Dire « à travers », c'est

déjà convoquer l'homme, qui non seulement se tient debout à travers tout (ce qui est la définition même de l'homme dans sa verticalité ouverte) mais dont l'attitude, à la fois ouverte et circonspecte, détermine une ligne ou zone de départage et de surveillance entre un en deçà et un au-delà. « Per » est présent dans le sanskrit *pāra-h* : ce qui est de l'autre côté, l'ennemi, dans le grec *peraô* : passer à travers, traverser, dans *peirô* : percer, *poros* : passage, ressource, moyen de traverser, qui est dans Sophocle la marque propre, unique, de l'homme. Or, ces racines, quel qu'ait été leur destin dans nos mots, n'ont jamais été épuisées et ne peuvent pas l'être : elles sont plus riches que tous les mots qui en sont nés. Pourquoi ? Parce qu'elles relèvent non pas, comme les mots, d'une lucidité de savoir, mais, comme le dit Gustave Guillaume, d'une lucidité « puissancielle », qui articule avant de disposer de signes articulatoires et de laquelle sont nés ces signes, ces mots, dans leur premier état actif.

« L'homme parle, dit Lacan, mais c'est parce que le symbole l'a fait homme⁵ ». Serait-ce que le symbole, disons impersonnel, soit à l'origine de la parole humaine ? Non, ou alors il faut prendre « symbole » dans son seul sens authentique, défini par Merleau-Ponty dans *Le visible et l'invisible* : le symbole naît « par investissement dans un étant de l'ouverture à l'être qui désormais se fait à travers cet étant⁶ ». L'ouverture à l'être ! L'être n'est pas ce sur quoi nous pouvons opérer, comme nous le signifie l'ensemble des sciences objectives, car pour pouvoir opérer sur quelque chose du monde, il faut déjà avoir ouverture au monde : il faut qu'un monde se soit déjà disposé autour de nous. C'est bien cette ouverture au monde dont André du Bouchet dit qu'elle est soif non seulement de la chose, mais soif de la dire, soif précisément de la recevoir, à partir de cette ouverture antérieure à tout objet, et de laquelle seule une réalité peut advenir, « signifiante insignifiable ». La poésie réalise la comparution du monde, des choses, d'un étant..., à partir de leur horizon d'originarité qui est « le rien », lequel n'a pas de signe possible, pas plus d'ailleurs que mon

⁵ Lacan, *Ecrits*, Seuil, Paris, 1966, p. 276.

⁶ *Le visible et l'invisible*, Paris, 1964, p. 323.

existence. Et ce qui en fait le prix infini, c'est sa fragilité, comme de toute œuvre d'art. Ce rien n'est pas une figure de rhétorique improvisée sur le moment. J'ai relevé, dans une des œuvres posthumes de Husserl, un passage sur *l'Ur-Kind*, l'enfant originel, où il dit qu'avant toute chose, il y a un horizon vide, qu'il appelle lui-même « prénatal », antérieur à l'horizon lui-même. C'est un horizon de pure réceptivité que je ne peux anticiper par aucun *a priori*. L'anticipation n'arrive qu'ensuite, après l'ouverture co-originale du vide prénatal, et de sa réception. Telle advient à elle-même et à moi mon existence. Je ne la reçois que brusquement, à partir de rien. La réception de l'existence et l'exister lui-même sont un seul et même avènement. Il ne résulte pas du train des effets et des causes. Cette prise de vue extérieure arrive trop tard. Je ne saisis vraiment mon existence que lorsque je me surprends à être en ouverture à tout, dans le moment apparitionnel d'un autre ou d'une chose. Nous procédons, elle et moi, du même horizon vide, qui s'ouvre à travers cette chose dont la réalité ne s'ouvre qu'à partir de lui.

Cet événement qui surgit, passe ou disparaît, nous l'arraisonnons, nous le citons à être. C'est l'origine des noms. Car, avant que le mot ne fût signification, il était nomination : nommer les choses à ce qu'elles sont, à leur être. Voici un homme qui est jeté, là, au milieu du monde. Un événement se produit, un événement qui, dans sa nouveauté, n'apparaît jamais *dans* le monde mais qui, au contraire, inaugure un nouveau monde et transforme le sens de mon être au monde, si je suis capable de me transformer. La première réaction, la nôtre, est celle qui se trouve dans *Faust*, quand Méphistophélès dit à Faust : « L'expérience sera finie au moment où tu diras : "Arrête, arrête, instant, tu es si beau !" » La raison de cette interpellation est encore plus essentielle. Elle n'a pas en vue la beauté mais l'être : « arrête : tu es ». La reconnaissance, dans un événement, d'un éclair de l'être appelle l'exclamation de la parole pour l'accueillir. Comment l'arraisonner dans son passage ? Je ne puis que l'accompagner dans un cri. Non pas cri d'émotion, mais cri d'appel – réponse à l'interpellation de l'événement. L'appel entretient un espace pour la surprise de l'être dont il module à la fois l'avènement et l'accueil. Or cet appel prend forme et c'est d'une

telle forme que sont dérivées à chaque fois nos racines primitives. Nommer, c'est appeler, notre langage même le dit. L'appel franchit le vide d'une séparation (nous n'appelons pas ce qui est à notre main). Et il appelle le vide; il l'appelle à lui ménager le site d'une rencontre – fût-ce à l'impossible, auquel il est, envers et contre tout, tenu. La parole poétique, contrairement à une phrase de prose, appelle à partir de chaque syllabe l'éclosion d'une autre dont la première ne sait rien. Elle attend seulement une émergence dans l'ouvert.

Nos langues, dont l'articulation oriente nos phrases, ne sont pas syllabiques mais phonématiques. C'est-à-dire que l'unité du phonème est intégrante à l'égard de l'articulation consonantique et de la modulation vocalique. Cet état de choses caractérise la deuxième « aire » du langage, comme le dit Gustave Guillaume, l'aire des langues sémitiques et homitiques, et se conserve à la troisième, la nôtre. Or dans nos langues la poésie fait d'abord état non des phonèmes, mais des syllabes. Le vide se révèle à tous les niveaux de la poésie. Mais de toutes les failles que l'acte de langage ait à franchir, la plus importante, en poésie, est celle qui sépare l'articulation syllabique de la parole poétique et l'articulation phonématique de la langue. La poésie ne répudie pas la langue dans laquelle elle s'exprime. Elle la transforme de l'intérieur dans le sens opposé à celui de l'évolution diachronique des aires linguistiques de laquelle elle procède. Elle est à la fois en opposition et en conjonction avec la langue. Cette conjonction des opposés exige le vide. Ce vide n'est pas une béance inerte entre les syllabes et les phonèmes comme entre deux ensembles disjoints. Elle est ce par où, sans qu'on puisse le prendre sur le fait, ces moments différents passent l'un dans l'autre et réalisent leur mutation. Cela n'est possible qu'à l'origine, là où la poésie actualise le moment apertural du langage.

Tout art consacre un moment apertural de l'existence. Et les plus aigus font appel au vide. Cézanne a conscience d'exprimer l'extrême de la peinture en disant : « Quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude. » Or cette plénitude est celle d'une forme ouverte, extatique au vide, comme en témoignent ses dernières peintures ou aquarelles, dont les touches colorées sont en

suspens dans un espace sans fond ni avant-plan ni distance, qui n'existe que de leurs tensions. À propos de la peinture japonaise, Paul Claudel, dans *Connaissance de l'Est*, dit la même chose du rapport de la couleur et de la forme. « Le dessin donne le sens; la couleur donne la forme... c'est-à-dire la gloire » : le Ah ! des choses. En poésie, la couleur c'est la syllabe, les syllabes. Quand leur signifiance (non signitive) est à son acmé, le sens véhiculé par les phonèmes est à sa plénitude, laquelle, au-delà d'eux, s'ouvre au vide d'après plénitude. La poésie ne joue pas avec le langage. Elle est le jeu de sa naissance. Son organisation syllabique et rythmique en perpétue le moment apertural, dont les langues, par la suite, tentent en vain d'égaler l'ouverture à travers leurs systèmes institués. Elle vit de l'essence de la parole. C'est dans l'être de la parole poétique qu'il y va de la parole – quelle qu'elle soit. La parole est toujours ouverte : ouverte sur une ouverture, ouverte pour l'ouverture. Elle n'est donc pas coagulée, ici, par un étant qu'il s'agit simplement d'exprimer. La poésie ne peut pas avoir ses marques dans le monde des « étants ». Le monde de l'étant qu'elle va réévaluer ensuite va, au contraire, prendre en elle sa signifiance, qui est antérieure à toutes les significations. Voilà en quoi se trouve inversée la relation entre la langue commune et la langue poétique, telle que la définissait l'École de Prague. La langue poétique n'existe et ne parle qu'à se relever de la langue dont elle relève. La langue commune sur le fond de laquelle elle se détache n'en est pas le fondement. La parole poétique perpétue l'originale de la parole.

Sur la traduction *Langue Parole Poésie*

Henri Maldiney

Ce qu'on appelle « traduire » dépend de ce que veut dire « parler ». Les deux ont varié ensemble. Le concept de traduction, au sens strict, note Johannes Lohmann, ne date que de Cicéron. Encore ne disposait-il d'aucun terme fixe pour l'exprimer. Plus tard apparaît « *transfere* », puis au deuxième siècle, dans Aulu-Gelle, « *traducere* ».

Le concept de traduction ne pouvait naître qu'avec le concept de langue. S'il est apparu d'abord en latin, c'est que s'est établi en latin, pour la première fois en Europe, ce rapport objectif de l'homme à sa langue qui fait d'elle précisément *une* langue et du latin la première langue au sens moderne, c'est-à-dire non plus un *parler* ayant son registre propre et son espace de paroles (*Worte*) mais un système de mots (*Wörter*). « Qu'une langue doive nécessairement être composée de mots au sens que ce terme a pris dans la pensée d'aujourd'hui est un préjugé qui a sa source dans le concept moderne, à la fois nivelé et nivelant, de langue, que notre tâche principale est de combattre comme tel. Le concept de mot, pris en ce sens, se présente dans l'histoire comme l'objectivation du concept de nom¹. »

Changement proprement destinal : ce qui a changé c'est la manière de s'entendre au réel et de s'ouvrir à soi à même l'art du langage. Elle dépend de la façon dont celui-ci se noue ; et ce qui en décide c'est le rapport de l'homme à la langue dans le moment qu'il parle ou qu'il écoute. À l'époque classique de la Grèce, la langue sous-jacente à chaque acte de langage était encore une façon, propre à l'homme grec, de se porter et de se comporter à l'ensemble de l'étant. Parler grec, *hellenizein*, c'était parler en Grec, se comporter en Grec dans sa façon d'articuler en paroles la réalité. Ces façons de parler, que sont les dialectes et les langues, sont désignées par des adverbes : *hellenisti*, *dôristi*, *attikisti* :

¹ Johannes Lohmann, *Philosophie und Sprachwissenschaft*, Berlin, Düncker und Humblot, 1965, p. 250.

(parler) à la façon des Hellènes, (parler) dorien, attique, etc. Or ces mêmes adverbes en *sti* servent à désigner les tons de la musique, *dôristi*, *aiolisti*, *ludisti*, c'est jouer sur le ton dorien, éolien, lydien, etc. Chaque ton correspond à un *éthos*, à une façon caractéristique et significative de s'ouvrir aux choses, qui ménage entre elles et nous un espace de résonance à la tonalité duquel nous sommes, en deçà de toute perception, au niveau même du sentir, accordés. Une langue de même implique, en chaque acte de langage, une façon de s'ouvrir au monde, d'en user avec lui. Le passage d'un idiome à un autre exige un saut, c'est-à-dire exige qu'on se transporte d'un bond à l'origine commune du langage.

Or notre rapport au langage entre-temps a changé. Le fait décisif, apparemment naïf, en réalité bouleversant, est que l'homme a découvert qu'il parlait *une* langue, celle-ci n'étant ni la sienne ni celle de son interlocuteur ni un alliage des deux. Car « ce que nous appelons langue aujourd'hui est un système déterminé par l'articulation réciproque des trois concepts de langue, de mot et de signification » (Lohmann). C'est un système objectif incorporé. Au moment de prendre la parole, nous lançons un appel aux unités de puissance de la langue, et nous en reprenons possession en en réesquissant, dans un temps opératif aussi bref qu'on voudra, les tensions constitutives. Ce faisant nous nous mettons en prise sur le système de la langue, avant d'entrer en communication avec les choses comme « membrure du monde ». C'est que nous ne nous entendons plus aux choses à travers les noms mais à travers les mots. Le nom n'est plus l'instrument « par lequel nous nous instruisons les uns des autres et distinguons les choses de la façon dont elles se tiennent². » « Lui qui au commencement était tout maintenant n'est (presque) rien [...]. La clé de cette histoire est l'invention de la signification³. »

2 Platon, *Cratyle* 388 b.

3 Johannes Lohmann, « Le concept du nom ». Conférence prononcée au 5e congrès international de toponymie, Salamanque, 1955, in *Présent à Henri Maldiney*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1973, p. 173.

Historiquement la notion de signification, comme toutes celles qui lui sont apparentées, apparaît pour la première fois dans la logique stoïcienne, puis dans la langue latine d'où elle a passé dans les langues européennes modernes⁴. Là où nous parlons aujourd'hui de signification, au IV^e siècle encore, Platon, dans le *Cratyle*, évoque la puissance du nom (ἡ τοῦ ὀνόματος δύναμις). Mais comme le marquent les discussions du dialogue, la justesse des noms et la valeur du nom commencent à faire question.

« L'événement principal de l'histoire du concept de nom, c'est la scission en deux de ce concept opérée par Chrysippe au commencement du III^e siècle. Depuis lors, on s'est accoutumé à distinguer en logique, puis dans la vie quotidienne, entre le nom propre et proprement dit et le nom commun des choses, c'est-à-dire le MOT par lequel la chose est appelée telle ou telle⁵... »

Le nom propre représente dans les langues, depuis cette époque, une survivance, un anachronisme, laissé à lui-même hors système. Rien ne montre mieux l'hétérogénéité de ces deux conceptions énochales du langage, que le statut aberrant du nom propre dans le système de la langue aujourd'hui : le nom est, dans nos langues, une espèce du genre « partie du discours » et le nom propre, qui est une variété de l'espèce, ne fait pas partie du genre. Lui disconvient en effet ce qui spécifie le nom en l'opposant au verbe à l'intérieur du système du mot : l'article, qui est le tenseur de l'extension nominale. La raison en est que le nom qui se survit en lui, le nom proprement dit, diffère du tout au tout du nom dont le statut est fixé par nos langues de signification. Nomination et signification sont exclusives l'une de l'autre. Appeler les choses en les nommant n'est pas les signifier par des mots.

À première vue pourtant, le mot paraît avoir hérité la force du nom. Qu'est-ce en effet qu'un mot ? Un complexe simplicial de deux éléments : sens et son. Ils sont « intimement liés et s'appellent l'un l'autre⁶ », exigés semble-t-il par l'auto-genèse du

4 Johannes Lohmann, *op. cit.*, p. 177.

5 Johannes Lohmann, *op. cit.*, p. 174.

6 Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1966, p. 99.

mot. « Tout se passe entre l'image auditive et le concept dans les limites du mot, considéré comme un domaine fermé existant par lui-même⁷. » En fait, il en va tout autrement. Un mot n'a pas l'autonomie d'un système clos ne s'éclairant que de soi et saisissable lui-même dans une intuition donatrice adéquate. Il n'est pas lui-même son « terrain de vérité ».

« Aucune partie de la langue, écrit Gustave Guillaume, du fait même qu'elle se distingue des autres, autrement dit s'individualise, n'échappe à une saisie classificatrice, qui en fait une position ou une articulation d'un entier systématique qui est la structure de la langue⁸. » Cela vaut pour les deux constituants du mot lesquels n'en sont les intégrants que liés par un rapport spécifique qui leur confère respectivement les dimensions de signifié et de signifiant. Ces termes ne désignent pas des données naturelles préexistant à leur fonction linguistique. « Qu'on prenne le signifié ou le signifiant, la langue ne comporte ni des idées ni des sons qui préexistent au système linguistique mais seulement des différences phoniques et des différences conceptuelles issues de ce système. »

Issues du système, elles ne communiquent entre elles qu'en lui, *y compris à l'intérieur du mot*. Signifié et signifiant ne peuvent être des contreparties qu'à titre de parties d'un tout ayant en soi son sens d'être. Or l'association de tel ou tel sens avec tel ou tel son étant arbitraire, le signe qui en résulte n'a pas en lui sa raison d'être. « Un mot en tout état de cause est un apport de signification et il se destine au support. » Mais cette signification n'émane pas de lui ; il n'en est pas l'origine. « Le concept signifié par un mot n'a rien d'initial⁹. » Il tient sa signification de ce qu'il est lui-même la contrepartie d'autres signes communiquant entre eux comme éléments d'un ensemble ayant la nécessité intérieure d'un système : la langue. Le rapport spécifique qui lie les constituants

7 Ferdinand de Saussure, *op. cit.*, p. 166.

8 Gustave Guillaume, *Leçons de linguistique* 1949-1950. Série A. *Structure sémiologique et structure psychique de la langue française*, publié par Roch Valin, Québec, Paris, 1974, p. 21.

9 Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale* (1966), p. 162.

d'un mot et auquel celui-ci doit sa valeur de signe est une expression partielle, une émergence locale de la règle de correspondance globale assignant l'un à l'autre la structure et le sens d'une langue dont le système « saisit tout dans ses articulations¹⁰ ». Signifiant et signifié dont l'ajointement constitue l'être du mot ne s'appellent mutuellement qu'au niveau du système entier. Un mot n'existe comme tel qu'à assumer en lui l'être de la langue même. « Une langue est un système objectif de signes se rapportant à l'objectité par des entités appelées mots, ceux-ci ne consistant que de ce rapport qui les doue nativement d'une ou de plusieurs *significations*¹¹ ». Ces significations sont échangeables d'une langue à l'autre parce que, si différentes soient-elles, elles ont en commun le même principe constitutif : *signifier l'être des choses dans la forme de l'objectité*. C'est là la fonction et l'être du langage.

Or objectité n'est pas réalité. Comme l'ont reconnu au III^e siècle les Stoïciens, une langue de signification permet d'énoncer du dicible : les exprimables (λεκτά) qui sont présignifiés dans l'ensemble fermé qu'elle est. À parler une langue de signification, nous n'avons pas accès aux choses mêmes avec lesquelles nous avons réellement à faire, aux πράγματα, à ce qui surgit dans une rencontre (τυγχάνων), c'est-à-dire à l'étant en tant que tel, en co-présence avec lequel nous nous surprenons à être.

Un étant se lève en lui-même, injustifiable autant qu'irrévocable. Son apparition est une entrée en présence sans raison d'être ni de n'être pas. Faute de pouvoir légitimer cette présence qui seule éclaire à soi, l'homme en souci de son pouvoir-être fonde sa propre possibilité en ouvrant au possible un monde auquel être. Il ouvre ainsi l'étant à la dimension du sens. Avoir sens, c'est pour un étant figurer à une place déterminée dans un système de possibles, et celui-ci, à son tour, a sens en ce qu'en lui s'exprime et s'articule un projet de monde dont l'homme est

10 Gustave Guillaume, *Leçons de linguistique* 1948-1949. *Psychosystématique du langage. Principes, méthodes et applications* I, publié par Roch Valin, Québec, Paris, 1971, p. 11.

11 Johannes Lohmann, « Le concept du nom », loc. cit. note 3, p. 174.

l'ouvreur. Dans le projet, dit Heidegger, le projetant est emporté vers lui-même, à sa propre possibilisation. « L'être au monde de l'homme est en jet dans le projet¹² » d'un monde dont il est le là. Être le là de ce qui a lieu, c'est lui donner lieu d'être. Tel est le sens du sens que couvre le sens heideggérien de *Dasein* : être le là, être le là d'un monde en chacun de nos actes qui se déploie en lui, et en chacune de nos paroles par lesquelles *la langue parle*. *Die Sprache spricht*, dit Heidegger. Elle parle d'elle-même pour autant qu'elle parle d'un monde qui n'est qu'à être signifié par elle. Un mot ne donne pas accès à une chose qui ne s'éclaire qu'à soi, mais à une chose signifiée qui, en tant que telle, est un moment de monde, de ce monde dont, en parlant, nous ouvrons le projet. Tout de ce monde est signifiable dans ce monde, dont l'homme à travers la langue est le plasmateur.

Mais l'institution de la langue arrive trop tard pour l'avènement de la parole. Comment l'homme songerait-il à inventer une langue s'il n'était déjà parlant ? Aujourd'hui même, si la langue est le sol sur lequel la parole prend son appel, elle n'est pas à l'origine de l'appel et du bond. La transition de la langue à la parole comporte une rupture. « Il y a, écrit Jean Gagnepain, ce que la langue veut dire en nous et ce que nous voulons dire par elle, l'un à l'autre nécessaires autant que l'un à l'autre nécessairement inadéquats¹³. » Nous voulons dire en effet des potentialités qui ne sont pas pré-signifiées à partir des exprimables de la langue. Cela à chaque fois que nous avons à dire une présence. Être présent (*prae-sens*), c'est se tenir à l'avant de soi dans l'ouverture, et cette présence ne peut se dire que par une parole présente à cette ouverture — en puissance de laquelle la langue n'est pas.

Comme il y a discontinuité entre la langue et la parole, il y a une discontinuité, en quelque sorte symétrique, de la parole à la langue. Le passage, la retombée plutôt de la parole en appel à une langue fermée sur soi, introduit dans le dire une faille que ne

12 Martin Heidegger, *Die Grundbegriffe der Metaphysik*, Franckfurt-am-Main, Vittorio Klostermann, 1983, p. 531.

13 Jean Gagnepain, *Du vouloir dire*, Pergamon press, 1982, p. 23.

comblent pas les premières racines des langues. Ces deux failles communiquent en une seule ouverture. Une langue ne se prête à une instance de dire que par ces déchirures où filtre encore cette ouverture, celle du langage s'ouvrant. Le moment apertural n'est pas signifiable. Il n'a pas de signes linguistiques, même vides comme *Je* et *Tu*. « *Je* et *Tu* sont en langue, écrit Benveniste, des signes vides qui deviennent pleins dès qu'un locuteur les assume dans chaque instance de son discours. » Mais cette instance présuppose l'éveil de la parole. Précédant et sous-tendant toute instance particulière de discours, *vouloir dire* emporte avec soi l'exigence originaire, propre à l'existence humaine, de s'ouvrir à elle-même en éclairant à soi, de muter l'indicible en dicible en se disant. Muter l'indicible en dicible, ce n'est pas mettre en fonctionnement l'artifice objectif, le système d'exprimables d'une langue instituée pour produire des significations, c'est amener ce dont il est parlé, *l'absent*, à la présence que constitue la co-présence des interlocuteurs, laquelle est de l'ordre de la rencontre, non de l'objectivité.

La question de la naissance du langage n'est pas à confondre avec le problème historique de l'origine des langues. Quelle que soit la langue considérée, elle constitue un système non saturé dont la complétude ou l'incomplétude n'est pas décidable en elle. « Une caractéristique importante des langues qui sont chacune *in toto* de l'institué est l'institution en elle, en vis-à-vis et sans préjudice mutuel, de la liberté et de la loi, du non-système et du système¹⁴. »

« Nous avons à distinguer dans la structure de la langue deux choses dont la pensée est le lieu, à savoir : elle-même en activité opérative et elle-même en activité de saisie de son activité. La systématisation n'est pas du côté de la pensée en activité opérative, en activité libre, mais du côté du saisissement de la pensée par elle-même¹⁵. » Soit. Mais c'est résoudre trop vite l'asymétrie du système que de dire « la pensée n'existe qu'au regard d'elle-même,

14 Gustave Guillaume, *Principes de linguistique théorique*, recueilli par Roch Valin, Québec, Paris, 1975, p. 180.

15 *Ibid.*, p. 182.

que pour autant qu'elle est habile à se saisir elle-même, et par là à distinguer en elle ses différents moments d'activité. » « Cette saisie, écrit Gustave Guillaume, s'identifie avec la représentation ; elle est ce qu'est la représentation¹⁶. » Mais la représentation n'est pas la pensée telle qu'elle s'ouvre à même l'acte inaugural du langage. En témoigne l'histoire des systèmes linguistiques. Dans l'histoire des langues indo-européennes, écrit Gustave Guillaume lui-même, « l'écroulement d'un système institué entraîne le retour à une situation qui ne tient pas compte de ce qui a été édifié antérieurement et consiste en quelque sorte en un nouveau départ, en une remontée de l'esprit à des faits de pensée primordiaux dont il avait fait état dans les origines les plus lointaines¹⁷. » Ces systèmes successifs, indérivables les uns des autres, n'ont pas une origine commune dans des règles d'échange constituant une métalangue dont ils seraient des expressions particulières. Chaque fois que l'un s'écroulant un autre lui succède, la fondation de ce dernier implique toujours une remontée de l'esprit au moment apertural du langage. L'asymétrie de chaque système linguistique lui vient d'une dénivellation inhérente à la langue mais insignifiante en elle : la dénivellation entre langage et langue. Celle-là même qui sépare les deux statuts du nom : le nom propre, seul proprement dit, et la catégorie nominale en tant que « partie du discours ».

Un nom propre échappe à toute saisie classificatrice. Il n'est pas une catégorie linguistique. La multiplicité des noms propres ne constitue pas un ensemble défini par des règles de correspondance et de transformation.

Sans doute la structure syllabique propre à chaque nom induit-elle une tonalité qui peut être en accord ou en désaccord avec celle des autres. Mais cette structure syllabique n'est pas, dans nos langues à structure phonématique, porteuse de signification. Tandis que dans cette aire linguistique le mot s'achève, en langue, à ladite partie du discours sur quoi prend appui le discours proprement dit, un nom propre ne prend pas son appel sur le sol établi d'une langue

16 *Ibid.*, p. 182.

17 *Ibid.*, p. 182.

donnée : il ouvre le dire qu'il articule. Si « le seul terme de réflexion linguistique qui soit universel est *le concept du NOM*¹⁸ », c'est parce que la nomination est l'ouverture du langage. Elle ne signifie pas. Elle appelle. Elle appelle à chaque fois l'essence individuelle auto-affirmative d'un être, d'une chose dont elle tient en suspens l'événement apparitionnel dans une exclamation assertive.

Il n'est d'événement-avènement qu'éprouvé dans sa fulgurance d'être et dans la surprise où il nous jette, d'entrer en présence, à l'exister. Qu'un événement surgisse, déchirant à la fois l'indifférence du rien et l'insignifiance de l'étant, au risque de disparaître dans la faille, aussitôt nous l'arraisonons en lançant vers lui, en avant de lui, un cri d'appel : « demeures qui que tu sois qui es ! » Nous l'appelons à perpétuer cette déchirure au jour de laquelle il s'ouvre ; et c'est à même cet appel que, à exister cette ouverture, nous existons. La présence s'ouvre à soi à l'instant que s'ouvre à elle, dans le saisissement, un événement-avènement surgi de son seul apparaître éclairant à soi. Le moment apertural de la présence exposée à elle-même dans l'éclaircie de sa manifestation et le moment apertural de la langue sont co-originaires.

Ce cri articulé, cet *i* que « les êtres isolés lancent, dit Yun Shou-p'ing, depuis leur tréfonds¹⁹ », qui ne cesse de s'entretenir à l'avant de ce qu'il appelle, prend forme, se configure dans la tournure du nom. Ce nom n'appelle pas ce qu'il nomme à prendre place dans un répertoire. Ni l'événement ni le nom ne se définissent négativement par rapport à d'autres événements et à d'autres noms. Ce nom n'est pas l'une des unités distinctives d'une langue... *qu'avant lui il n'y a pas.*

Cet appel pourtant n'est pas aberrant. Il surgit de ce qui fait de l'existence humaine un appel précisément, un appel au-dehors dont nous existons l'ouverture. Ex-ister, c'est se tenir hors dans un appel

18 Johannes Lohmann, « Le concept du nom », op. cit. note 3, p. 175.

19 Yun Shou-p'ing traduit par François Cheng in *Souffle-Esprit*, Paris, Seuil, 1989, p. 57.

ouvrant. Celui-ci n'est pas formulable. Il n'a pas de place parmi les exprimables d'une langue dans le système fermé desquels tout est signifié et rien n'est rencontré.

Rencontrer c'est entrer en co-présence. Une rencontre est indivisément présence et appel à l'autre. En le nommant je l'appelle à être, de toute ma présence entièrement passée dans cet appel. Appeler quelqu'un à être en prononçant son nom, c'est se porter soi-même au jour de son ouverture. L'épiphanie de l'autre dans mon propre regard implique mon autophanie dans ce même regard.

Telle est la puissance du nom, du nom proprement dit : d'assumer le caractère exceptionnel de l'existence. C'est en quoi la nomination est l'originnaire du dire.

À l'instant qu'un homme s'éveille existant, son étonnement d'être ne fait qu'un avec la surprise de sa révélation. Mais cette révélation n'est sienne et il n'a ouverture à soi dans l'éclaircie que s'il *existe* cette éclaircie. Il se traduit devant lui-même en la disant. À la patence de l'ouvert est suspendue la tension — originellement existentielle — entre les deux exigences dont la résolution est impliquée dans son ouverture : celles du *à dire* et celle du *vouloir dire*.

Le langage s'origine à une lucidité de puissance (non de savoir) qui s'entretient à maintenir en ouverture, extatiques l'un à l'autre, un *à dire* et un *vouloir dire* sans savoir quoi. *À dire* et *vouloir dire* ne se rapportent à soi chacun qu'à travers l'autre. Ils n'existent qu'en appel mutuel. Suspendus à quoi ? À rien d'étant ni d'in-étant, mais à « il y a qu'il y a » proclamé autrefois par Parménide et que ne peut dire aucune langue de signification.

Une traduction d'une langue à une autre n'est possible qu'entre langues de signification. Quelle que soit la forme intérieure de chacune, elles communiquent toutes dans un même projet, spécifiquement humain. Tout le dicible, que leurs exprimables articulent, consiste en moments de sens qui sont isomorphes d'une langue à l'autre, comme autant de positions dans un système de possibles, où un monde se fait jour. « Dans le projet règne le monde. Dans le projet s'accomplit l'investiture de l'être de

l'étant²⁰. » Avoir lieu dans ce monde en projet, c'est avoir lieu d'être. L'être de l'étant est la mondéité. *Die Welt weltet*, le monde se mondéise. Il est fondamentalement historique. L'homme en jet, dans le projet de monde qu'il ouvre, existe en précession de sa propre possibilité et donc ouvre le temps.

Mais il est des œuvres de langage intraduisibles d'une langue dans une autre. Cet écart infranchissable a lieu quand les potentialités du discours, liées à une imprévisible condition de moment, débordent les potentialités de la langue. Ce que la langue veut dire en nous n'est pas ce que nous voulons dire par elle. La dénivellation est à son extrême et devient abyssale là où l'originarité de la parole ne se laisse pas circonvenir par la légalité d'un système linguistique, là où l'ouverture du langage transcende les potentialités de la langue de toute *la puissance du nom*. Émerge alors une parole qui prend son appel dans la patence sans trace qu'ouvrent, en s'appelant en elle, le *à dire* et le *vouloir dire* originels. Telle est la parole poétique.

La tâche propre et proprement destinale, du poète : « habiter poétiquement sur la terre » le requiert non de symboliser, mais de réaliser en œuvre l'union du langage et du réel en s'ouvrant une percée à travers la parole là où celle-ci ne cherche qu'à colmater leur séparation.

« On pourrait parler, dit Gustave Guillaume, de l'univers du hors-moi et de l'univers en moi : la langue, et de leur collision continuée, du drame incessant de leur collision²¹. » Le drame n'a pas de cesse parce que collision n'est pas rencontre, ouverture réciproque, à quoi précisément est appelé le poète. Il est mis en demeure d'exister en ouvrant l'un à l'autre le dedans dont tout est signifiable au moyen de la langue qu'il possède et le dehors auquel il est hors de lui exposé, et qui par là même lui est à dire, au risque de « perdre sa langue à l'étranger ». Le problème de la traduction ici se révèle à son rang, celui d'une question fondamentalement

20 Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, p. 145.

21 Gustave Guillaume, *Principes de linguistique théorique* (1975), p. 244.

humaine, que celui qui existe en poète, au sens de Hölderlin, éprouve à exister.

Dans la conférence qu'il prononça à Stuttgart lors de la commémoration, le 21 mars 1970, de la naissance de Hölderlin, André du Bouchet déclare d'entrée :

« Je connais mal la langue de Hölderlin. Une méconnaissance qu'il me faut assumer devant vous n'a pas paru de nature à entraver le mouvement de poèmes comme indépendants, parfois, de la langue dans laquelle ils se sont inscrits. [...]

À l'écart soudain de la signification — au travers de celles qui sont dévolues ou auxquelles, d'autorité, on me renvoie, *j'entends* une parole. Libre par instants, pour peu que j'écoute, de celle que *je comprends*. [...] Parole de la rupture, comme au travers de la langue héritée que chacun de nous *possède*, le point immédiat de l'irruption, de la dépossession du dehors — de cette dépossession sur laquelle le dehors au plus vite se manifeste. *Ein Zeichen... deutungslos*, un signe... comme vide de sens...²² »

Ce vide de sens du dehors dans la langue exclut tout droit d'emprise de la langue sur lui. Il manifeste en elle, inexprimable par elle, l'irruption de l'ouvert, qu'en tant que système clos de significations, elle est impropre à dire. Cela n'est pas vrai seulement d'une parole de poète mais de toute parole qui appelle le *à dire* d'un moment de réalité. Elle remonte à l'une ou l'autre des nominations essentielles qui sont au commencement et restent au commencement des voies du langage.

Les *Notes sur la traduction*²³ d'André du Bouchet portent en exergue une remarque de O. Mandelstam : « Eau, en arménien, se dit *djour*. Village : *ghyour*. »

« djour — dans la langue soudain [...] que j'ignore [...] — de l'eau. Là, j'entends — un tel mot avant même de

22 André du Bouchet, « Hölderlin aujourd'hui », in *L'incohérence*, Paris, Fata Morgana, 1979, sans indication de pages.

23 André du Bouchet, « Notes sur la traduction », in *Ici en deux*, Paris, Mercure de France, 1986, sans indication de pages.

prendre sur moi de le prononcer — *déjà. dès aujourd'hui*,
dans ma langue qui, du coup, elle, sera l'étrangère aussi. »

djour, nom de l'eau, eau de glacier (ainsi l'entend André du Bouchet) comporte la même sorte de roulement frissonnant que d'autres noms de l'eau courante (rio, rivière, ru, Aar, *rivus*) : ce qui permet à *djour* de pénétrer inconsciemment, par simple résonance, dans la matière phonique de notre langue. Et voici le décisif : sitôt introduit en elle, son intrusion devient communicative, contagieuse ; elle nous oblige à considérer du dehors, comme lui, tous les mots de notre langue. Ils sont tout à coup frappés d'étrangeté absolue comme ces mots usuels qui, répétés plusieurs fois de suite à vide, suscitent un malaise à base de non-sens. Articulés, ils n'articulent rien. Dépouillée de la fausse évidence de sa nécessité, la langue, notre langue nous est étrangère.

Quand les mots, tout d'un coup, se révèlent arbitraires, « pris » en eux-mêmes, dehors, comme des paroles gelées, la situation est celle décrite par Hofmannsthal dans la *Lettre de Lord Chandos* : la langue a cessé d'être en prise sur les choses. Les mots, vide de sens, s'en viennent crever à la surface du monde muet comme des bulles écaillant la surface d'un marais. En même temps — tout à l'inverse — les choses lui sont devenues d'une proximité presque absolue, jusqu'à l'insoutenable. En chacune d'elles il participe sans distance à l'ouverture du monde.

De même, lorsque le mot *djour*, d'une langue étrangère, expatrie André du Bouchet de sa propre langue et qu'il peut dire avec Hölderlin : « nous avons presque perdu la langue à l'étranger », l'eau s'impose à lui dans sa nue présence.

« l'eau pour elle seule. l'eau sans la soif,
courant.

autre — et d'affilée presque, qui est soi. avide, à nouveau
avide de soi. »

Si c'est là l'eau (et ce l'est effectivement à même son courant qui l'emporte et l'apporte), alors :

« *eau* n'était pas dans la langue. *village* n'était pas dans la langue.

.....

ici, savez-vous, en plus d'un versant, elle a disparu. »

La langue ne touche pas plus aux choses que, selon les Stoïciens, l'exprimable ne touche à la *phusis*. Plus encore que la pluralité des langues qui fait ressortir l'étrangeté de chacune et l'exproprie de ses aîtres, c'est la présence irréductible de la chose, indifférente à la langue, qui nous sépare de celle-ci comme étrangère. Là où les mots ne signifient proprement rien, c'en est fini du ternaire mot-signification- langue. Nous en sommes séparés de toute notre présence. Mais cette séparation d'avec la langue, comment, dans la langue, pouvons-nous la dire ? La solution renforce le paradoxe :

« sur ce qui sépare aujourd'hui de la langue, que place à la disparition soit faite à nouveau. une place — comme ciel — dans la langue à la disparition, pour ne pas atténuer ce qui est là. »

Tel est le paradoxe : *faire place dans la langue à sa disparition*. Ce retour au rien n'est pas un retour au nul. Il ramène au moment apertural du langage. La disparition de la langue comme système clos libère la dimension du dire. L'avènement de la parole ne va pas sans la révélation d'un vide dans la langue, de ces signes vides en langue que sont par exemple *je* et *tu*. Mais si le dire s'accomplit en instances de discours assumés par *je* et *tu*, à quoi le dire, comme il s'ouvre, est-il ouvert ? — Au-dehors.

Non,

« dehors — non, ce qui est redevenu le dehors, je ne peux pas le dire. »

« à ce qui, pour de bon, apparaît, cette fois-ci, dehors, on heurtera. comme soif soustraite à la

parole, et je n'ai plus rien à dire. »

La soif de l'eau libre est un aspect de la soif du dehors. Et la soif, non moins aride, de la dire est un aspect de la soif de le dire, d'en amener la béance à la patence, d'ouvrir le muet. Seuls le peuvent les poètes, quand ils parlent en poètes, parce qu'alors ils ne collent pas à l'état construit de la langue mais perpétuent l'avance que la parole, originellement, a sur elle. La poésie perpétue le moment apertural du langage où la parole, suspendue entre un *à dire* et un *vouloir dire* qui se cherchent l'un en l'autre, se tente dans l'errance en prenant ses marques dans des nominations encore en appel. Comme le montrent certaines esquisses de débuts de poèmes, laissées par Hölderlin :

« *Aber es haben*
zu singen
Blumen auch Wasser und fühlen
*Ob noch ist der Gott*²⁴. »
« mais avoir cela
à chanter.
Les fleurs aussi les eaux et sentir
si Dieu est encore. »

Ces nominations inchoatives se rejoignent parfois en une parole ouvrante, fût-elle crépusculaire. Ainsi dans *Colomb* :

- 24 La citation est extraite du début de la première version de « Mnemosyne » (également « Die Nympe »). Disposant d'une édition ancienne, Maldiney ne pouvait pas tenir compte de la disposition des groupes sur la page (premier vers : un blanc suivi de « aber es haben », deuxième vers : « zu singen » suivi d'un blanc ; troisième vers : un blanc ; quatrième vers : un blanc suivi de « Blumen auch Wasser und fühlen », etc. Enfin, la dernière grande édition, dite de Frankfurt, porte « ob nah ist der Gott » au lieu de la version retenue « ob noch ist der Gott ». La disposition typographique et la fonction pronominale, non déictique, de « es » rendent improbable la pertinence de la traduction.

« Un murmure c'était, [...].
comme quand par un peu de neige désaccordée
est la cloche dont on sonne pour le repas du soir²⁵. »

Désaccordée, la langue a perdu sa structure. Il n'y a plus d'accord entre les mots non plus qu'entre les mots et les choses. Mais si le poète ne laisse pas le système établi de la langue se refermer sur lui, il ne laisse pas non plus se dissiper dans le vide ces voix qui flottent éparses. Entre dehors et dedans, il ex-iste « ici en deux ». Mais non plus partagé entre les choses et les mots. Il ne se livre pas à ce jeu de bascule qui consiste à s'appuyer alternativement sur les unes et sur les autres. Il se tient *entre* dedans et dehors. Ce *entre* implique la disparition, ici, des deux. Mais des deux conjugués par le trait du départage. Ce *entre* n'est pas un intervalle ou une limite comprise entre eux. Il enveloppe au contraire leur mutuelle présence d'absence : celle du *à dire* et du *vouloir dire*, dont l'ouverture même est la parole. En particulier, poétique.

« Les œuvres les plus importantes, dit Boris Pasternak, si divers que soient leurs sujets, décrivent en vérité leur propre naissance. » Parce que la parole poétique est la seule dont le déploiement maintient en incidence l'acte de sa naissance, elle exprime en cela l'essence de la parole. Elle se cherche à l'avant de soi, comme l'existence. Vouloir dire est une exigence existentielle qui ne fait qu'une avec celle de l'existence comme telle : s'ouvrir à elle-même en éclairant à soi. La parole y est mise en demeure d'elle-même ; d'exister en s'ouvrant.

Mais comment peut-elle s'ouvrir à l'intérieur d'une langue qui l'a déjà fixée ? Elle ne peut entrer en apparition qu'au jour de la

25 Il faut écrire le titre *Kolomb* ; le texte est partiellement celui retenu dans l'édition de Frankfurt et il est le suivant : « Denn / Von wengen geringer Dinge (une façon de parler des paysans souabes, nous dit-on) / Verstimmt wie vom Schnee war / die Glocke ... » « Verstimmt » est traduit « désaccordée » par André du Bouchet (dans *Désaccordée comme par de la neige*, Mercure de France, 1989).

disparition du système de la langue.

Le dehors à dire, dans l'ouverture duquel nous ex-istons, dont nous existons l'ouverture, n'a pas de signes dans le circuit fermé d'une langue. La parole pour le dire y laisse des creux nostalgiques sous la forme de vides, dont les mots, les syllabes, les accents ne sont, à chaque moment critique, que la ponctuation. Ce vide est ressenti à chaque passage d'un mot à l'autre, d'une syllabe à l'autre — ce vide passager « se recomposant au centre aussitôt ». Chaque moment émerge à soi et entre eux règne un vide qui n'est pas nul, un vide actif. Cette tension de durée, d'espace-temps, n'est nulle part aussi patente que dans ce qui caractérise au plus près le langage poétique : les blancs.

Chaque moment d'une séquence poétique est une tension entre deux blancs. Elle a trait à elle-même sur l'écart. Écarts entre la langue et la parole, entre la structure phonématique de l'une et la structure syllabique de l'autre et, dans la parole, écarts phonétiques et contrastes thymiques entre les mots, les syllabes ou les traits syllabiques. Ces vides sont des aires ouvertes. Chaque mot ou syllabe est en porte-à-faux dans le vide sur une attente de sens ou de son que le suivant ou la suivante complétera — mais aussi reconduira.

Chaque mot qui entre en phase apparaît dans cette éclaircie. Il ne communique avec les autres que dans la mesure où ces vides communiquent entre eux dans le grand vide initial et final où chaque poème ouvre son propre horizon. La poésie se lève en elle-même, comme le réel, à partir de rien. Non pas seulement *comme* le réel, mais lui en elle et elle en lui.

Le poète jamais ne passe outre au moment de la chose. Sans doute ce moment n'est-il, dans le cours de la parole, qu'un accent sur les intervalles.

« Ce qui aura accentué n'est qu'une part infime de la chose,
qu'un mot déjà supplante mais chose »,

une trace ineffaçable du dehors qu'il a fallu *traduire*.

« dans l'instant qu'elle est conservée, quelquefois on
l'appellera
angoisse. ou glacier.
viscéral, le glacier. »

« de nouveau, ce n'est que la face de l'ouvert, on n'y entrera
pas
sans être disparu. »

Disparaître dans l'ouvert du glacier où, l'instant d'un regard, est en suspens... le monde, est une épreuve semblable à celle où plonge la vue d'un vase Song. Le vide du vase n'en fait pas seulement, comme dit Lao-Tzu, l'usage. Le rythme visible de sa courbure, de sa texture et de sa couleur exige la prise en compte d'un invisible. Il implique en lui, réel, un espace concave illimité dans le vide duquel – par retournement total – l'extérieur du vase, son galbe et sa matière émergent irrécusables et immotivés.

Pareillement le motif qui meut le regard d'un peintre ou d'un dessinateur informe sa motricité stable et tendue, dont les synergies se concentrent dans sa main et se détendent dans un tracé. Non pas directement toutefois, mais à travers un passage à vide (le « poignet vide » disent les Chinois), un passage par le vide, à partir duquel seulement, comme une conséquence sans prémisse, quelque chose advient. Le vide est présent dans le mot comme dans les ruptures du tracé. André du Bouchet l'appelle « cassure ».

« une chose qu'en passant le mot contourne, produira l'arête
de
la cassure du mot »

Un mot brisé par la torsion disruptive à quoi le voue l'obligation contradictoire de se conformer à l'appel d'un *à dire* impossible à circonscrire, libère un vide, concavité rugueuse qui prend forme dans une nomination. Celle-ci n'a pas d'autre appui (*qu'elle se donne*) que des éclats épars déliés du système de la langue.

La « transformation poétique », chère à l'École de Prague, n'est pas une modification après coup de la langue instituée. La poésie s'origine en deçà. Elle perpétue dans la langue, quelle qu'elle soit, l'acte de naissance du langage. Celui-ci contredit à toute positivité. Par rapport à elle il est un paradoxe, comme l'existence l'est au regard de l'étant. Les tentatives dialectiques pour réduire, par médiations successives, jusqu'à l'indiscernable, la faille entre les choses et les mots ne sont que réponses mouvantes à cette question de granit : comment dire le dehors ?

La poésie éclaire ce moment crucial de toute traduction qui met directement en cause l'émergence du langage : en elle le langage révèle son être.

À l'ouverture du dehors répond, dans le cours toujours renaissant de la parole poétique, un vide « erratique » qui se refait sans cesse. C'est par lui que les mots communiquent entre eux, comme les tracés noirs d'un dessin communiquent là où ils s'interrompent, par les blancs où circule le grand vide qui tient tout l'espace de la feuille en suspens. C'est lui qu'André du Bouchet appelle ciel.

« attendant à la parole par instants comme, faisant brèche, le ciel »

« Peser de tout son poids sur le mot le plus faible afin qu'il s'ouvre et livre son ciel. »

C'est par le ciel des mots que les mots communiquent : « autant de ciel ouvert que de terre occupée. » Les grands paysagistes, ceux dont l'œuvre est ouverte pour l'ouverture du monde, mettent le ciel sur la terre et « la terre est ouverte. » De même que l'Ouvert répugne à toute configuration (*Gestaltung*) le ciel d'un mot ne se ferme sur aucune signification.

Le ciel des mots n'est pas une fiction. Il est ce qui, dans la parole, l'ouvre à la réalité. Qu'est-ce que la réalité ? La réponse la plus pertinente est d'un poète, Hugo von Hofmannsthal : « La

réalité est une signifiante insignifiable²⁶. »

Cette signifiante hors signe ouvre la dimension du sens. La réalité apporte avec soi la signifiante en ce qu'elle s'ouvre dans l'éclaircie qui, co-originellement, s'ouvre en elle. La parole a affaire non seulement originellement mais originairement avec cette signifiante insignifiable — de laquelle nous sommes. Elle est issue de cette « lucidité de puissance », antérieure à toute « lucidité de savoir », dont s'éclaire le pouvoir qu'a l'homme — et qui le fait homme — de se tenir ouvert pour l'ouverture de la réalité. Hors de cette signifiante, l'idée même de sens n'a pas de sens. Sans elle le langage est un échange de mots de passe dans la caverne de Platon.

C'est en sortant des mots qu'un mot trouve l'ouverture.

« le mot
sorti des mots, comme il a touché aux choses, enjoint :
parlez. »

Le langage ne touche aux choses, n'accède à la réalité que pour autant qu'en parlant nous y sommes, que nous l'habitons en parlant. Et cela ne se peut qu'en habitant les "mots". Il faut pour cela qu'ils soient sortis du ternaire mot-signification-langue au sens presque universel de ces termes aujourd'hui. Car la valeur signitive des mots et la signification des choses s'y recomposent à partir d'un système de la langue comme système d'exprimables, de « *lekta* », qui sont par essence inhabitables. Le mot sorti des mots c'est le nom. La « force du nom » est de retenir en soi une présence, non une représentation. Un nom n'est pas un signe ; c'est un foyer de signifiante — lieu natal du langage.

Nommer c'est appeler. Le nom est un appel à la signifiante qui nous interpelle, ici, en deux. Le nom, sorti des mots, touche aux choses dans le moment qu'elles-mêmes apparaissent tout à coup hors du système du monde.

« le natal non, je ne nommerai pas qui, dans les montagnes,

26 Hugo von Hofmannsthal, *Buch der Freunde*, herausg. von R.A. Schröder, Inselverlag, 1929², p. 42.

se sera en pleine nuit allongé sur la route, appliquant l'oreille contre l'empierrement, pour tenter alors – il y a un siècle et quelque – près de deux siècles – de percevoir le roulement de la roue du courrier porteur de nouvelles, on ne sait plus lesquelles, attendues, et, son espoir ne s'étant pas matérialisé, comme à côté de soi a pu, se remettant debout, aviser tout d'un coup les étoiles – leur éclat, dans sa férocité – telles que jamais encore il ne les avait perçues²⁷. »

Cette férocité dans l'éclat, qui nous dessaisit de toute attente, est celle de la sauvagerie de l'être, qui est du même éclat que sa signifiante. D'où qu'elle nous interpelle c'est à cette signifiante que nous arraisonnons chacune de ses percées. Nous en appelons à elle et chaque fois cet appel prend forme dans un nom. Ce nom, foyer de signifiante, fonde à chaque fois « la langue initiale, la langue qu'ici et là j'ai vu devancer la mienne ». De la sauvagerie de l'être elle a l'abrupt, « la fraîche inhumanité » qui caractérise la *rigueur* poétique. Cette rigueur abrupte est au commencement de tout art.

« Si les arts primitifs et les périodes primitives des arts savants sont, dit Claude Lévi-Strauss, les seuls qui ne vieillissent pas, ils le doivent à l'emploi qu'ils cherchent à rendre intégral, du donné brut comme matière empirique de signification. » Il serait juste de dire : de signifiante. Le nom est en poésie – et dans toute parole hors système – cette matière brute de signifiante.

Le « donné brut » éclairant à soi est l'un des « points erratiques », l'une des percées de l'événement-avènement primitif dont la réalité et la signifiante déchirent du même éclat le monde à l'état construit des objets et des mots. La traduction n'a pas d'autre légitimité. Traduire, au sens littéral de « *traducere* », c'est conduire d'un lieu à un autre par-delà une ligne de démarcation. Mais le trait de la séparation doit être traduit en trait d'union. Cette mutation des opposés comme de soi à soi exige la substitution totale et réciproque des choses et des mots. Non pas après coup (c'est impossible), mais au lieu même de leur co-naissance. Une telle

mutation non changeante n'est possible que parce que Réalité et Signifiante sont chacune le dimensionnel de l'autre. Quand nous habitons les noms, « il y a que... il y a » (Parménide).

Le propre de la poésie est d'habiter, celui d'une traduction de donner à habiter... une parole. Le problème de la traduction en présence d'une parole ouverte est de lui donner ouverture dans une autre langue. Il ne s'agit pas de transfert, mais de ressourcement. La traduction ne fonctionne pas de signe à signe. Elle aménage dans la langue ce qui doit être l'emplacement du natal.

Cette exigence concerne une parole parlante, monstrative, non un système de propositions démonstratives. Elle ne s'applique pas au langage scientifique constitué à partir de prédicats possibles et de liaisons disponibles (syntaxiques et catégoriales) qui peut par conséquent être mis en tableau.

Mais il est un aspect plus intime de la traduction qui est propre à la poésie — et à tout ce qui est proprement parole. Personne n'a reconnu avec autant d'acuité que Hölderlin le caractère absolument singulier, original parce qu'originnaire de la parole poétique. Le poète dont toute l'existence est accordée au ton d'une impression originelle se trouve impliqué avec elle dans un monde « qui lui est nouveau et inconnu ». Qu'à ce moment — celui de l'éveil du langage — il n'exprime ni la nature ni l'art dans les termes qu'il a appris, « qu'il ne les parle pas avant qu'une langue ne soit là *pour lui* », une langue qui soit sienne. Ne doit-il pas pourtant traduire son propre langage dans la langue véhiculaire qu'il emploie ?

Mais il ne s'agit pas d'une traduction, d'une translation d'une langue à l'autre. Les nominations suspendues en langage d'appel ne peuvent sans s'abolir être bloquées en significations inscrites dans la structure d'une langue. Quand André du Bouchet évoque la traversée inverse reconduisant de sa langue, le français, à la signifiante originelle, « il me reste encore, dit-il, à traduire du français. » Puis brusquement, laissant être, il ajoute :

« on ne s'aperçoit pas que cela n'a pas été traduit. »

Cela : le *à dire* et le *vouloir dire* que seule la parole ouvre. Le dire de la parole n'est pas dicible dans la langue. Les deux diffèrent

sur la pensée comme telle. D'un côté « le même est à penser et à être²⁸ » ; penser, c'est penser : *est*. De l'autre penser c'est déterminer ce *est* dans la forme de l'objectivité, de façon à l'*avoir*, à l'avoir à sa disposition devant soi, en face, en refondant l'épreuve de sa révélation. Dans la genèse de la langue, écrit Gustave Guillaume, « la pensée, au départ, prend position en face de l'univers pensable ; on entend sous ce terme tout ce qui dans la pensée est susceptible de s'y résoudre en notions distinctes, concrètes ou abstraites²⁹. » La pensée vise toutes choses comme objets à travers le système³⁰ de ses propres projections.

« Nous ne voyons l'univers du hors-moi que par le truchement de la vision d'univers que nous portons en nous ; ce truchement est inséparable du regard humain. L'univers sous regard humain, c'est une vue de l'univers issue d'un traitement que nous savons faire de l'univers qui est en nous. En moi, il y a, faisant partie de mon univers intérieur, l'image *homme*. Voici un homme. Le voir comme tel, humainement, c'est soumettre cette image *homme*, intégrée à mon univers mental, à un traitement qui en fera l'équivalent d'une image appartenant au hors-moi³¹. »

Mais le hors-moi n'est pas fait d'images « perçues quand j'ouvre mes sens, inaperçues quand je les ferme » (Bergson). Car le sentir est d'une autre dimension. Pour un existant, le dehors n'est pas un ensemble de représentations et, supposés disparus tous les objets extérieurs, il reste impliqué dans sa présence à l'avant de soi, en soi plus avant. Exister, a écrit Heidegger, c'est, si insolite que soit la formule, « se tenir à l'intérieur du hors » et habiter « le là de la désoccultation qui est le déploiement même de l'être³². »

L'ex-istence est ek-statique. C'est cette stase qui maintient sous tension « l'espace potentiel » mis en évidence par D.W Winnicott, et qui n'est pas intermédiaire entre l'espace extérieur

28 Parménide, Diels-Kranz, *fragment* 3.

29 Gustave Guillaume, *Langage et science du langage*, p. 81 et n. 6.

30 « Mystère » : in *Cadmos* ; « système » : correction B. Rordorf.

31 Gustave Guillaume, *Principes de linguistique théorique* (1975), p. 258.

32 Martin Heidegger, *Was ist Metaphysik ?* Franckfurt-am-Main, Klostermann, p. 15.

objectivement perçu et l'espace intérieur subjectivement conçu, mais les transcende tous deux.

Cette stase originare enveloppe le *à dire* et le *vouloir dire* qui préexistent à toute distinction entre « l'univers regardé du hors-moi et l'univers regardant³³ » du moi — c'est-à-dire à toute interprétation décomposant l'existence en deux régions objectives de l'étant.

Elle est l'espace d'appel et d'ouverture de la parole poétique.

33 Gustave Guillaume, *Principes de linguistique théorique* (1975), p. 258-259.

Maldiney, penseur de la parole, de l'événement et du rien

Françoise Dastur

André Sauge m'avait proposé comme titre possible de mon exposé d'aujourd'hui : « Place de la pensée d'Henri Maldiney dans la philosophie contemporaine ». J'ai reculé devant la tâche que supposait un tel titre, celle de montrer en quoi, dans les trois domaines du langage, de l'art et de la psychopathologie, la pensée de Maldiney a ouvert de toutes nouvelles perspectives. L'ensemble des textes qu'il a consacrés à chacun de ces domaines est si riche que j'aurais couru le risque, en tentant ainsi de synthétiser leur apport, de rendre systématique une pensée, celle essentiellement d'un enseignant, et donc d'un homme de parole, qui n'a cessé d'être en perpétuel mouvement. J'ai assisté à plusieurs des conférences publiques que Maldiney a données après avoir quitté l'université, mais je n'ai pas eu la chance de le connaître en tant qu'enseignant et donc de suivre pas à pas le développement toujours inattendu d'une pensée qui a su faire sa part à l'improvisation, terme auquel il faudrait rendre ses lettres de noblesse, car elle suppose cette présence et cette proximité aux choses qui font le plus souvent défaut à cette logique de la pensée qu'est la philosophie académique. Bien que lyonnaise d'origine, j'ai quitté Lyon au début des années 1960 sans savoir que Maldiney y enseignait, et ce n'est donc que plusieurs années plus tard que j'ai, grâce à Paul Ricœur dont je suivais le séminaire de phénoménologie de la rue Parmentier, découvert la pensée de Maldiney et lu ses premiers livres. C'est à partir de mon ancrage déjà ancien dans la phénoménologie husserlienne et surtout heideggérienne que j'ai alors abordé sa pensée, dont il me semble que, bien qu'elle s'en écarte sur bien des points, elle demeure dans son sillage.

Dans un texte daté de 2010, Jean-Pierre Charcosset, qui a été, lui, au plus près de l'enseignant que fut Maldiney, s'est demandé si

Maldiney était un phénoménologue¹. Il rappelle à cet égard les déclarations de Maldiney, affirmant qu'il « n'aime pas être considéré comme phénoménologue », ce qui se justifie si l'on définit la phénoménologie comme une école de pensée, ce qu'elle n'est pourtant pas, comme l'affirmait déjà en 1945 Merleau-Ponty, déclarant dans l'Avant-Propos de la *Phénoménologie de la perception*, que « la phénoménologie se laisse pratiquer et reconnaître comme manière ou comme style » et qu'« elle existe comme mouvement² » plus encore que comme méthode. Il ne s'agit certes pas pour Maldiney, comme Charcosset le souligne à juste titre dans le même texte, de refuser par souci d'originalité son appartenance à la phénoménologie, car (je cite) « si Maldiney a un souci, ce n'est pas celui de l'originalité, mais celui de l'originarité ». Ce souci de l'originarité, il me semble qu'on le perçoit le mieux dans ces thématiques qui traversent toute l'œuvre de Maldiney et qui sont celles que j'ai choisies aujourd'hui de privilégier : celles de la parole, de l'événement et du rien, lesquelles sont d'ailleurs inséparables les unes des autres.

Il faut certainement, lorsqu'on aborde la pensée de Maldiney, commencer d'abord par mettre en évidence que ce qui est fondamentalement en question pour lui dans les trois domaines du langage, de l'art et de la psychopathologie, c'est cette ouverture à la dimension pathique de la rencontre qu'il s'est donné pour tâche de mettre en évidence en tant à la fois qu'elle est la véritable origine de l'art et de la parole et qu'elle tend à faire dangereusement défaut dans la psychose. Maldiney accepterait sans doute d'être considéré comme un phénoménologue du sentir, car, il faut le rappeler, ce qui s'ouvre, déjà avec la phénoménologie husserlienne, c'est la possibilité de voir dans l'affectivité une intentionnalité à part entière et non pas, comme c'est le cas dans la philosophie classique, un simple épiphénomène. Et cette prise en compte du pathique se voit radicalisée dans la pensée

- 1 J.-P. Charcosset « Vers l'ouverture. Maldiney phénoménologue ? » *Transversalités*, 2010/1, n°113.
- 2 M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. II.

heideggérienne, avec l'importance donnée à ce que les Allemands nomment *Stimmung*, la tonalité affective étant alors comprise comme ce qui seul permet la découverte originelle du monde. On pourrait donc considérer que Maldiney, qui, suivant en cela les leçons d'Erwin Straus, donne une importance encore plus décisive à cette dimension pathique originaire, ne fait que porter jusqu'à ses limites la pensée phénoménologique, tout comme Heidegger lui aussi le fera, qui en 1973 la définit paradoxalement dans son dernier séminaire comme une « phénoménologie de l'inapparent ».

Relèverait donc encore d'une telle « phénoménologie du pathique » la longue explication qu'il entreprend, dans son premier livre, paru lui aussi en 1973 et justement intitulé *Regard, parole, espace*, avec la conception de la certitude sensible chez Hegel dans laquelle il voit une « méconnaissance du sentir et de la première parole ». Car pour Hegel, l'immédiat étant ineffable, le langage, qui le dépasse en l'élevant à l'universel, constitue toute sa vérité. Ce qui est alors perdu de vue, comme Erwin Straus le mettait bien en évidence dans *Du sens des sens*, livre paru en 1935, c'est le fait que, par le sentir, « nous sommes en communication avec les phénomènes », une communication intuitive-sensible et donc pré-conceptuelle³. C'est cette communication pathique qui est à l'origine de l'avènement simultané du moi et du monde. Or, en ce début de la *Phénoménologie de l'esprit*, le point de départ de Hegel est une conscience « sans monde et sans corps », ce qui explique que ne puisse être mise en évidence « la dimension pathique de la réceptivité⁴ » par laquelle s'instaure une première communication entre le moi et le monde. Substituant ainsi le percevoir au sentir, on aboutit alors à une intellectualisation de la langue qui a pour corrélat la détermination de l'étant sous la forme de l'objectivité. Ce qui est manqué par là, par la philosophie, par l'oiseau de Minerve, c'est cette aurore qu'est la rencontre des « choses mêmes », de ces choses mêmes auxquelles Hegel prétendait pourtant faire droit en prenant pour point de départ de son enquête

3 H. Maldiney, *Regard Parole Espace*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973 et 1994, p. 137.

4 *Ibid.*, p. 264.

la certitude sensible. Ce que Hegel méconnaît donc, c'est la nécessité de prendre la parole dans son instance originaire, puisque, explique Maldiney, « aussitôt proférée », elle est « captée par la langue et insérée dans le réseau des objectités linguistiques », le moi qui parle étant immédiatement transformé en sujet grammatical et devenant ainsi le sujet dont on parle, le Moi en troisième personne, dont la permanence est celle d'un universel. L'opération hégélienne consiste ainsi à transformer la situation parlante de départ, le rapport réciproque d'un je à un tu, en un langage sans interlocuteurs⁵. Hegel semble ainsi ignorer que la parole est existence et décision, qu'elle n'a pas de fondement, et qu'elle est au contraire « l'acte originaire de fondation » du langage qui advient dans la coprésence du je et du tu, qui, loin d'être deux moments transparents de l'ego universel, sont l'un pour l'autre opaques, car leur commune infinité est de l'ordre de ce que Maldiney nomme « transpossible », à savoir une transcendance qui est non seulement un pouvoir être mais aussi et surtout un pouvoir être autre⁶.

Or cette première rencontre avec le monde n'a pas lieu dans l'immédiat, comme le croit Hegel, mais dans la proximité, dont Maldiney affirme qu'elle « est la dimension même du sentir⁷ ». Maldiney s'appuie ici, il est important de le souligner, sur l'analyse que fait Heidegger, dans le § 23 d'*Être et temps*, du rapport du *Dasein*, de l'existant, à l'espace, lequel consiste essentiellement « à faire disparaître le lointain », à « approcher », de sorte qu'« *il y a dans le Dasein une tendance essentielle à la proximité*⁸ ». La proximité ne doit donc pas être opposée au lointain, mais au contraire mise essentiellement en rapport avec lui, car elle consiste en l'articulation d'un « là » avec un « ici », d'une expansion et d'une concentration, selon ce double mouvement diastolique-systolique qui est à la base du langage articulé de l'homme et qui

5 *Ibid.*, p. 290 et 284-5.

6 *Ibid.*, p. 288.

7 *Ibid.*, p. 292.

8 M. Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen, Niemeyer, 1953, § 23, p. 105. C'est Heidegger qui souligne.

trouve son expression dans les oppositions phoniques des différentes langues. Et c'est cette articulation qui constitue la parole dans son état naissant, et non l'usage d'un code ou d'un lexique. Il y a par conséquent un double usage possible de la parole, et, tout comme Merleau-Ponty⁹, Maldiney distingue une parole parlante, dont le référent est l'être au monde de celui qui parle, et une parole parlée ou discours, dont le référent est une conscience idéale qui explique à l'autre, sur le mode de l'explicitation, ce qui a été compris, mais ne s'explique plus avec lui. L'opération hégélienne, qui consiste donc à remettre la parole *dans* la langue, demeure insensible à ce qu'il y a d'absolument illocalisable dans la parole.

Il est à cet égard particulièrement émouvant de voir que cette thématique de la parole est celle qui a occupé les toutes dernières pensées d'Henri Maldiney, comme on peut le voir à la lecture des chroniques des visites à Montverdun telles qu'elles ont été rapportées dans *Les Dits du Matin calme*. Maldiney y déclare en effet que « sa recherche porte sur la parole » laquelle n'est « pas localisable » et ne provient pas d'un vouloir-dire qui lui serait antérieur. Il y redit que « la parole n'est jamais inscrite dans la langue, elle la déborde et la transcende », qu'elle est « transcendante à tout ». Il y affirme que la parole n'est pas discours, qu'elle a la constitution d'une œuvre d'art, car, comme elle, elle surgit de rien, de ce rien qu'est l'Ouvert et qu'il ne s'agit pas de confondre avec le lieu, car on ne peut ni le cerner, ni le discerner, on ne peut en posséder aucun savoir. C'est en réalité sur une telle ignorance que se fonde la pensée, car comme Maldiney le souligne avec force, c'est précisément ce qui avait lieu dans son enseignement à l'université de Lyon, où il ne risquait pas de discourir, puisque, obéissant à l'advenir sans fin de la pensée, il

9 Cf. M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 229 : « On pourrait distinguer une *parole parlante* et une *parole parlée*. La première est celle dans laquelle l'intention significative se trouve à l'état naissant. (...) Mais l'acte d'expression constitue un monde linguistique et un monde culturel, il fait retomber à l'être ce qui tendait au-delà. De là la parole parlée qui jouit de significations disponibles comme d'une fortune acquise ».

enseignait ce qu'il ignorait et n'a jamais prétendu savoir.

Accepter de demeurer dans cette ignorance qui est inhérente à la dimension pathique de l'exister, c'est donc se tenir en deçà du savoir, du discours et de la logique conceptuelle qui les gouverne. Or, selon Maldiney, c'est la nature même des langues indo-européennes qui rend possible cette émergence du logique, dans la mesure où, comme l'a montré Lohmann, un linguiste allemand proche de Heidegger qui, avec Benveniste et Guillaume, est une des sources majeures de la réflexion de Maldiney sur le langage, ces langues ont la possibilité de devenir des « langues à mots », dans lesquelles le mot a le statut de « prédicat possible¹⁰ » — ce que, de son côté, Heidegger avait également suggéré, lorsqu'il déclarait en 1957 que les langues occidentales sont des langages de la pensée métaphysique et que toute la question est de savoir si elles ont ainsi été définitivement marquées par cette empreinte ou si elles peuvent encore s'ouvrir à d'autres possibilités de la parole¹¹.

C'est dans son second livre, *Aîtres de la langue et demeures de la pensée*, paru en 1975, deux ans après le premier, *Regard, parole, espace*, que Maldiney entreprend de montrer, à partir de l'exemple privilégié de la langue grecque, que ce qu'il nomme les « aîtres » de la langue, c'est-à-dire son foyer d'origine (aître étant la forme ancienne d'âtre), lequel précède l'état construit de la langue et constitue ce moment où, dans la parole, elle surgit à l'état naissant, est occulté dans la linguistique moderne, qui se veut une étude de la langue selon sa structure. La langue a en effet été définie par Saussure, dans son *Cours de linguistique générale*, paru en 1916, comme un système dans lequel chaque élément ne se définit que par les relations qu'il entretient avec tous les autres. Or Maldiney notait déjà, dans *Regard, parole, espace*, que l'idée d'une langue conçue, d'après la définition qu'en a donnée Johannes Lohmann,

10 *Regard Parole Espace, op. cit.*, p. 278. Voir à ce sujet F. Dastur, « Langage, parole et présence », *Maldiney. Une singulière présence*, La Versanne, Encre Marine, 2012, p. 71-86.

11 M. Heidegger, « Identité et différence », *Questions I*, Paris, Gallimard, 1968, p. 307-308.

comme expression de la *Stimmung* et « articulation phonétique de la réalité », contredit la thèse saussurienne, « aujourd'hui régnante », comme il le souligne bien, selon laquelle « dans la langue, il n'y a que des différences, sans terme positif¹² ». Car si cette définition de la langue vaut pour les langues indo-européennes, elle ne saurait rendre compte du statut de toute langue en général. En cette période du début des années 1970, dominée par le structuralisme, ce courant de pensée qui procède de l'application aux sciences humaines du modèle linguistique saussurien, l'intérêt que porte Maldiney à des linguistes, tels Johannes Lohmann et Gustave Guillaume, qui ont pris leur distance par rapport à Saussure, et à l'importance que ce dernier a donnée à l'étude synchronique de la langue par opposition à la parole, le place ainsi à contre-courant du « post-modernisme ».

On connaît l'importance qu'a accordée Maldiney à l'œuvre monumentale de Gustave Guillaume, ce linguiste français qui a développé une théorie du langage qui fait une large place à l'historicité de la langue, car il considère que c'est par la comparaison des états de langue successifs, et non par une étude simplement synchronique de celle-ci, que l'on peut en appréhender les mécanismes constructeurs. Guillaume reproche en particulier à Saussure de n'avoir pas fait état de l'opposition entre la langue, c'est-à-dire le langage en puissance, son état « pré-construit », et le discours, c'est-à-dire le langage effectif, opposition que reprend à son compte Maldiney. Mais je voudrais surtout insister ici sur l'influence qu'a exercée sur Maldiney l'œuvre de Johannes Lohmann, linguiste allemand, proche de Heidegger, auquel il dédia son livre majeur, *Philosophie und Sprachwissenschaft* (Philosophie et science du langage), paru en 1965. Lohmann déplore en effet que la linguistique moderne se soit exclusivement attachée à la forme extérieure de la langue au détriment de ce que Wilhelm von Humboldt, ce grand linguiste et anthropologue allemand du début du XIXe siècle, nommait sa « forme interne », analogue au schème kantien, qui implique qu'une activité de pensée est à l'origine de la

12 *Regard Parole Espace*, op. cit., p. 319. Cf. F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, p. 166.

langue, laquelle ne peut donc pas être définie comme un « code » composé de signes arbitraires, ce que fait pourtant Saussure lorsqu'il affirme que « les organes vocaux sont aussi extérieurs à la langue que les appareils électriques qui servent à transmettre l'alphabet Morse sont étrangers à cet alphabet¹³ ». On ne peut en effet faire appel au principe de l'arbitraire du signe, qui suppose la nature conventionnelle des signes linguistiques, que pour rendre compte du sens conceptuel des mots, car c'est en cédant alors à une illusion rétrospective que l'on tente ainsi de décrire à l'aide de ces produits terminaux de l'histoire du langage que sont les concepts de signe et de vocable la genèse de celui-ci.

C'est en se situant dans le sillage de Humboldt et de sa définition génétique du langage que Lohmann s'est ainsi attaché à montrer que l'histoire du langage est celle d'une venue à la conscience de l'intentionnalité naturelle du langage qui est d'abord inconsciente. C'est ce qui constitue à ses yeux la spécificité des langues indo-européennes, dans lesquelles il voit une véritable « fin de l'histoire du langage », et en particulier de la langue latine, qui fait du sujet le facteur déterminant de la phrase, offrant ainsi la possibilité de considérer le langage d'un point de vue extérieur et de fonder une « science du langage », concept contradictoire en soi, puisque c'est le sujet qui est sorti du langage, et non l'inverse, ce qui vaut *a fortiori* pour le sujet de la science. Cela vaut pour les langues issues du latin, et donc pour le français, dont Maldiney déplore dans les *Dits du Matin calme*, qu'il tienne « énormément à l'objet », par opposition à l'allemand, et en particulier à l'allemand de Hölderlin, dont il affirme qu'il n'a pas d'équivalent en français¹⁴. Or c'est précisément sur la manière dont Hölderlin a compris la langue que Maldiney s'appuyait dans *Regard, Parole, espace*, pour montrer que ce qui advient dans la création poétique, c'est l'acte même de naissance de la langue¹⁵, y retrouvant ce même double mouvement diastolique-systolique, particularisateur et généralisateur à la fois, que Gustave Guillaume voit à l'œuvre

13 *Cours de linguistique générale*, op. cit., p. 36.

14 *Les Dits du Matin calme*, Association Henri Maldiney, 2014, p. 45.

15 *Regard Parole Espace*, op. cit., p. 312.

dans la constitution du mot dans les diverses langues¹⁶. S'appuyant sur l'analyse qu'a donnée Humboldt de la langue chinoise, qui, contrairement aux langues indo-européennes, n'exprime pas complètement la pensée, mais se contente d'éveiller dans l'esprit de celui qui écoute l'idée en question selon ses divers aspects, sans que ceux-ci soient réunis sous un même concept, Maldiney suggère que c'est de manière analogue que Hölderlin conçoit le moment créateur de la langue, qui consiste à exprimer la sensation originaire à partir de l'écho qu'elle éveille dans l'esprit sans faire usage d'un langage préétabli.

Or c'est dans la langue chinoise que Maldiney, à la suite de Lohmann, trouve le paradigme d'une telle identité entre la structure linguistique et celle du monde, « l'ordre qui règle la constitution de la phrase étant un avec celui qui règle la constitution de l'univers », comme il le souligne dans le texte qu'il publie en 1982 sous le titre « Langue et révolution¹⁷ ». On trouve en effet dans le texte fameux que Lohmann publie en 1948 sous le titre « La différence ontologique heideggérienne et le langage¹⁸ », une analyse détaillée des structures de la langue chinoise, accompagnée de cette déclaration concernant l'opposition que Humboldt établissait entre le sanskrit et le chinois : « Il ne s'agit donc pas, de toute évidence, de 'deux pôles antagonistes entre lesquels se logent les réalisations de toutes les possibilités d'énoncés humains', mais plutôt, en somme, de deux réalisations, parfaites dans leurs genres, des possibilités humaines, tout simplement. Par là s'éclaire la valeur paradigmatique incomparable que détiennent à nos yeux la langue, la civilisation et l'Histoire chinoises ». Comme Lohmann l'explique, la langue chinoise, qui n'obéit pas aux catégories issues des grammaires occidentales, est la langue de l'indifférence ontologique, alors que les langues indo-européennes sont celles de

16 *Ibid.*, p. 310-311.

17 « Langue et révolution », *L'Ouvert*, Association Henri Maldiney, n° 9, 2016, p. 89.

18 J. Lohmann, « M. Heideggers ontologische Differenz und die Sprache (mit einem Epilog und einem Nachtrag) », *Lexis*, 1948, p. 49- 106.

la différence ontologique, c'est-à-dire de la différence entre l'être et l'étant, entre l'essence et l'existence, entre l'être quoi et l'être-là, différence à laquelle correspond la séparation entre le radical et la flexion. Cela explique que dans la phrase indo-européenne, le prédicat détermine le sujet, alors que dans l'énonciation chinoise, les termes en présence n'ont que des relations de voisinage, la parole demeurant ainsi au commandement de la langue.

Comme le sinologue Marcel Granet, que cite également Maldiney, l'a bien mis en évidence, la langue chinoise ne connaît pas d'idées générales, mais seulement des idées singulières exprimant des manières d'être aperçues sous un aspect singulier et concret, de sorte qu'il semble « que l'esprit chinois procède par opérations essentiellement synthétiques, par intuitions concrètes et non par analyse — non pas en classant, mais en décrivant¹⁹ ». On peut comprendre à partir de là qu'une telle langue monosyllabique soit à l'origine d'une écriture idéographique, car la parole y est essentiellement un acte de dénomination et non pas, comme dans les langues indo-européennes un acte conceptuel de signification. Comme le dit bien Granet, « le vocabulaire chinois se compose au fond de peintures vocales liées de très bonne heure à une figuration graphique », de sorte que « tandis qu'un Français, par exemple, possède, avec sa langue, un merveilleux instrument de discipline logique, mais doit peiner et s'ingénier s'il veut traduire un aspect particulier et concret du monde sensible, le Chinois parle, au contraire, un langage fait pour peindre et non pour classer, un langage fait pour évoquer les sensations les plus particulières et non pour définir et pour juger, un langage admirable pour un poète ou pour un historien, mais le plus mauvais qui soit pour soutenir une pensée claire et distincte, puisqu'il oblige les opérations qui nous semblent les plus nécessaires à l'esprit, à ne se faire jamais que de façon latente et fugitive ».

C'est ce qui conduit Maldiney à souligner le caractère « prophétique » de la langue chinoise, le prophète étant « celui qui

19 M. Granet, « Quelques particularités de la langue et de la pensée chinoise », *Revue philosophique*, Paris, mars-avril 1920, pages 98-129 et 161-195.

prononce, l'homme de la parole ». C'est ce caractère prophétique et nominatif de la parole qui a disparu, comme Lohmann le souligne, dans toutes les langues qui ont subi l'influence du latin, de sorte que « au commencement le nom a été tout, et maintenant il n'est *plus rien* », le mot ayant remplacé le nom et la signification la nomination. Le bouleversement linguistique que constitue le système grammatical latin est à l'origine d'un nouveau rapport de l'homme à la parole, la dimension constitutive de la langue cessant d'être celle d'une rencontre, la rupture devenant ainsi complète entre ce qui est et ce qu'on dit.

Une telle conception de la langue, « polarisée par le rapport sujet-objet », explique Maldiney, « se trouve dans un accord pour ainsi dire constitutionnel avec le langage de la science²⁰ ». C'est ce qui le pousse à affirmer que par rapport à cette transformation historique de notre rapport à la langue, devenue aujourd'hui destin mondial, « il n'est de révolution que poétique », la poésie seule étant « capable d'inverser le mouvement d'objectivation de la langue et de la fonder à nouveau sur la puissance du nom ».

La poésie est donc cette insurrection de la parole qui met en évidence sa parenté avec l'appel et le cri, ces événements par lesquels surgit un monde, elle « maintient l'ouverture du mot en le délivrant de sa fermeture comme partie du discours », elle fait, comme le dit Ponge, « rendre gorge aux mots » en réactivant cet état « apertural » qui est propre aux langues sémitiques et chinoises et en faisant ainsi à nouveau de la langue un comportement originaire de l'homme.

C'est à partir de là qu'il devient possible de mettre en relation la thématique de la parole avec celle de l'événement, une thématique devenue une référence fondamentale pour de nombreux philosophes français depuis une trentaine d'années mais dont l'origine est bien évidemment à chercher du côté du « second » Heidegger, qui, à partir du milieu des années 1930, l'époque du fameux « tournant », a fait du mot *Ereignis*, qui dans l'allemand courant veut précisément dire « événement », le terme directeur de

20 « Langue et révolution », op. cit, p. 98.

sa pensée, mettant ainsi de manière encore plus nette qu'auparavant l'accent sur le caractère verbal ou processuel de l'être. Il est significatif, à cet égard, que ce grand lecteur de Heidegger qu'est Maldiney ait été l'un des premiers à centrer ses recherches autour des concepts de rencontre et d'événement, concepts qu'on voit déjà apparaître dans les textes réunis dans son premier livre, *Regard, Parole, Espace*, paru en 1973, et qui deviendront des références fondamentales dans *Penser l'homme et la folie*, qui rassemble des essais rédigés entre 1976 et 1991, essais consacrés certes à la psychopathologie, mais qui n'en relèvent pas moins de préoccupations essentiellement ontologiques. C'est en effet déjà dans le grand texte qu'il consacre à « La méconnaissance du sentir et de la première parole ou le faux départ de la Phénoménologie de Hegel » que l'on trouve une référence, qui conjoint les deux noms de Martin Heidegger et d'Erwin Straus, à la notion d'« événement-avènement de Moi avec le Monde²¹ » et à l'*Ereignis*, cette « contingence ouvrante » où, comme le dit Straus « quelque chose m'arrive et je m'advieus²² ». Remarquons qu'une telle définition de l'*Ereignis* est fidèle à celle qu'en donne Heidegger qui a voulu penser sous ce terme la « coappartenance de l'homme et de l'être », comme il le précise en 1957 dans *Identité et différence*²³. C'est donc parce qu'il se situe d'entrée de jeu dans l'horizon heideggérien que Maldiney va être amené à développer la conception qui lui est propre de l'événement.

Il faut d'abord, pour mesurer la distance prise par Maldiney à l'égard de Heidegger, souligner que s'il se fonde bien, dans ce premier livre comme par la suite, sur la notion heideggérienne de *Dasein* compris comme un être dans le monde, il traduit ce terme, dont le sens premier en allemand est existence²⁴, par « présence » plutôt que par « être-là », traduction adoptée par les premiers

21 *Regard Parole Espace*, op. cit., p. 265.

22 *Ibid.*, p. 265.

23 M. Heidegger, *Questions I*, op. cit., p. 262 sq.

24 Il faut rappeler ici que ce terme a été forgé dans le vocabulaire philosophique allemand pour traduire le mot latin *existentia*, de manière à rendre compte de l'opposition classique entre existence et essence.

traducteurs de *Être et temps* en 1964, et d'ailleurs abandonnée depuis, du fait que l'être de l'homme ne peut être compris au sens d'une simple présence donnée sur le modèle de la chose, ce qui a conduit les traducteurs suivants à refuser de traduire ce mot qui signifie chez Heidegger moins « être-là » qu'« être le là », c'est-à-dire le lieu où peut advenir un monde, comme il l'explique à Jean Beaufret en 1946²⁵. Henri Maldiney, quant à lui, s'appuyait sur le fait que le mot *praesens* en latin ne signifie pas, comme le note Benveniste, « ce qui est là, mais ce qui est à l'avant de moi, donc imminent, urgent ». Il explique en effet dans « Psychose et présence » qu'être pré-sent, « c'est être à l'avant de soi ». Et il ajoute : « Imminente à soi la présence est précession d'elle-même²⁶ ». On retrouve bien ici la caractéristique du souci, tel que le comprend Heidegger, c'est-à-dire le fait pour l'existence d'être toujours en avant de soi, de sorte que ses déterminations de fait, ce que Heidegger nomme facticité, sont constamment reprises dans un projet qui est ouverture de possibilités déterminées. Certes Maldiney s'oppose à cette définition du souci en affirmant que l'origine du temps n'est pas le futur, mais bien « le présent sans l'ouverture duquel nul projet n'a lieu²⁷ », mais il n'y a pas en réalité stricte opposition entre lui et Heidegger, car ce dernier, qui a toujours pensé la dimension de l'avenir comme la venue à soi, l'advenir du *Dasein*, finira par expliquer dans *Acheminement vers la parole*, que l'avenir correctement pensé n'est rien d'autre que le présent, *Gegenwart*, car sous ce terme il faut comprendre non pas le maintenant momentané, mais ce qui attend, *wartet*, et vient ainsi à notre rencontre, *entgegen*²⁸.

Pourtant dans « Crise et temporalité dans l'existence et la psychose », Maldiney, s'appuyant sur ce que von Weizsäcker dit

25 M. Heidegger, *Lettre sur l'humanisme*, Paris, Aubier Montaigne, 1964, p. 183-185.

26 H. Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, Grenoble, Millon, 1991, p. 81.

27 H. Maldiney, *Les aîtres de la langue et les demeures de la parole*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1975, p. 30.

28 Cf. M. Heidegger, *Acheminement vers la parole*, Paris, Gallimard, 1976, p. 199.

lui-même de l'événement, à savoir qu'il est absolument unique et imprévisible, affirme que « l'événement ne se produit pas dans le monde » mais que « le monde s'ouvre à chaque fois à partir de l'événement²⁹ ». La crise, précise-t-il, est « une rupture d'existence » dans laquelle « le soi y est contraint à l'impossible, pour répondre de l'événement au péril duquel il ne peut exister qu'à devenir autre » de sorte que « résoudre la crise, c'est intégrer l'événement en se transformant³⁰ ». Le mot « rupture », on le voit, indique ici que l'événement, comme Maldiney le précise, n'a nul précédent, il est « sur-prenant », car il « s'ouvre à partir du rien », ce qui implique que « son accueil n'a pas la structure du projet », car il « n'est pas en mon pouvoir », il n'est donc pas de l'ordre de la possibilité, mais de la « passibilité³¹ ». Maldiney soutient en effet dans le texte intitulé « L'existant » que « ce n'est pas d'être projet du monde qui fait que je suis moi » mais « ma façon d'accueillir, d'endurer l'événement », Heidegger ne l'ayant que « tardivement » reconnu dans « Commentaire à Sérénité », un texte écrit en 1944-45³².

Mais c'est surtout dans « Crise et temporalité dans l'existence et dans la psychose » que Maldiney explicite sa critique du « projet » heideggérien, installant une « différence absolue » entre ouverture et projet, car l'événement n'est pas de l'ordre du possible, il est hors d'attente et trans-possible, comme le fragment 18 d'Héraclite l'exprime bien, qui dit « s'il n'espère pas, il ne trouvera pas l'espérable, lequel est incherchable et sans chemin d'accès³³ ». Ce que Maldiney critique dans la notion heideggérienne d'*Entwurf*, terme dont il précise pourtant qu'il ne signifie pas « projet » au sens habituel de ce mot, mais bien « arrachement », c'est le fait que « cet emportement au loin est retour à soi » puisqu'il nous emporte « dans la possibilité³⁴ ». C'est

29 *Penser l'homme et la folie*, op. cit., p. 123.

30 *Ibid.*, p. 320.

31 *Ibid.*, p. 321.

32 *Penser l'homme et la folie*, op. cit., p. 323.

33 *Ibid.*, p. 143.

34 *Ibid.*, p. 141. Voir aussi p. 111, 309 et 343.

ce retour à soi qui fait problème pour Maldiney et qui le conduit à dire que « le projet heideggérien n'est pas quelque chose d'originnaire » mais une « configuration postérieure à l'Ouvert, une première construction de nous-mêmes³⁵ ». Et il est vrai que dans la perspective du « premier » Heidegger, l'être humain apparaît encore comme « l'ouvreur du monde », alors que pour Maldiney, c'est au contraire l'événement lui-même qui « ouvre le monde³⁶ ». Pour Maldiney, le niveau originnaire par lequel nous avons rapport à l'ouvert est celui du sentir, niveau de la surprise, de ce qui excède toute prise. C'est pourquoi, selon une formule que l'on trouve à plusieurs reprises dans ses textes, « Il n'y a de réel que ce qu'on n'attendait pas³⁷ ». L'événement, tel qu'il le comprend, a nécessairement le visage de l'altérité, car il faudrait prendre ce mot en son sens littéral, ce que ne fait curieusement nulle part Maldiney, événement venant du verbe *evenire* qui signifie surgir, sortir hors de soi. Il a raison cependant de le définir comme ce à quoi on ne s'attend pas, ce qui sur-vient et vient ainsi *sur* nous par surprise, ce qui nous « tombe dessus », l'accident au sens propre³⁸.

Car ce qui nous ouvre à l'événement, c'est précisément ce que Maldiney nomme la transpassibilité, à savoir une capacité de subir qui n'est limitée par aucun *a priori* : « comme l'événement lui-même, l'existence qui l'accueille est hors d'attente, infiniment improbable. Elle n'a rien à quoi s'attendre, rien à attendre de l'étant », elle est « réceptivité accueillante à l'événement³⁹ ». C'est donc de manière pathique que l'existant est ouvert à l'événement, dont Maldiney souligne avec force qu'il ne se produit pas dans un monde déjà tout constitué et indépendant de nous-mêmes, mais que c'est au contraire « le monde qui s'ouvre à chaque fois à partir de l'événement⁴⁰ ». Maldiney, lui qui, contrairement au second Heidegger, n'abandonne pas le terme de « transcendance », s'est

35 *Ibid.*, p. 112

36 *Ibid.*, p. 321.

37 *Ibid.*, p. 113.

38 Rappelons que « accident » vient du latin *accido* (*ad-cado*) qui signifie littéralement tomber sur.

39 *Ibid.*, p. 433-34.

40 *Penser l'homme et la folie*, op. cit., p. 123.

donc vu contraint de forger les termes de « transpossibilité », qui signifie un pouvoir-être qui est par-delà tous les possibles, et de « transpassibilité », un exister par-delà toute forme possible de passivité⁴¹. On voit que par ces deux termes, Maldiney veut insister sur la transcendance de l'existant, sur sa capacité de dépassement. La transpossibilité est donc plus que la simple possibilité, elle est ouverture à l'impossible, c'est-à-dire à ce qui transcende les possibles préalables qui sont donnés à partir du projet au sens heideggérien⁴². Quant à la transpassibilité, elle est également plus que la simple passibilité, à savoir l'ouverture à ce qui est, elle est, dit Maldiney, « ouverture sans dessein », « ouverture à l'égard de l'événement hors d'attente ». Le terme de « transpassibilité » désigne donc la manière selon laquelle l'être humain existe sa transcendance en tant qu'elle implique une réceptivité, celle-ci devant être comprise comme une *capacité* de pâtir et de subir, au sens où elle implique une activité, immanente à l'épreuve, au *pathein*, qui consiste à ouvrir le champ même de la réceptivité.

Cette activité, ne peut-on pas dès lors penser qu'elle correspond à l'acte de parole, ce cri articulé qui, jaillissant, nous ouvre au monde et qui constituerait alors l'événement inaugural de cette « présence » que nous sommes ? De la parole, Maldiney dit bien dans les *Dits du Matin calme* qu'elle est « sans précédent », « inaugurale » et même « augurale »⁴³ et donc prophétique, comme il l'affirmait déjà trente ans plus tôt dans « Langue et révolution ». Pour Maldiney, le niveau originaire par lequel nous avons rapport à l'ouvert, est celui du sentir, qui est aussi le niveau moins de la surprise que de ce qui excède toute prise et qui est l'étonnement, comme il le souligne à plusieurs reprises dans *Les Dits du Matin calme*⁴⁴. L'événement est ainsi toujours ce qui se saisit de nous de manière inattendue, à l'improviste, et selon le surcroît d'un à-venir qui vient à nous contre toute attente, toute tension et intention. Or c'est précisément ce qui a lieu lorsque la parole jaillit, car elle naît

41 *Ibid.*, p. 81.

42 *Ibid.*, p. 313.

43 *Les Dits du Matin calme*, op. cit., p. 43.

44 *Ibid.*, p. 44, 45, 66.

de rien, et, comme le dit Maldiney à propos de « Retour », ce poème de Hölderlin commenté par Heidegger, elle « a sa source dans la béance de l'être⁴⁵ ». C'est, poursuit-il, ce « vide abyssal » qui est « donné en premier lieu » et c'est bien cette « absence à soi de l'être » qui est l'origine de la parole.

C'est ce qui me permet d'aborder pour finir et de manière sans doute trop rapide cette troisième thématique qui est celle du rien. Il me semble que là aussi, comme c'est déjà le cas pour la question du langage et celle de l'événement, la pensée de Maldiney se situe dans le sillage de Heidegger. Car s'il s'agit bien pour Heidegger en 1927 de répéter la question de l'être, cela aurait dû le conduire à cette « destruction phénoménologique de l'histoire de l'ontologie » sur laquelle devait porter la deuxième partie non publiée de *Être et temps*. Il se serait donc agi de mettre en évidence les limites de cette tradition ontologique d'abord par l'élaboration de la différence ontico-ontologique ou différence entre l'être et l'étant, la condition de possibilité de l'accès à l'étant étant l'ouverture préalable de l'être de celui-ci ou encore du monde comme horizon de compréhensibilité possible de tout étant. Et c'est pour marquer le caractère absolument transcendantal de l'être par rapport à l'étant que Heidegger sera conduit en 1929 dans *Qu'est-ce que la métaphysique ?* à le déterminer comme ce qui n'est rien d'étant, c'est-à-dire comme néant⁴⁶, l'ouverture du *Dasein* à l'être y étant déterminée comme ouverture au néant, une ouverture qui se révèle dans ce mode affectif fondamental qu'est l'angoisse, à savoir ce sentiment de liberté par rapport à tout ce qui est, de non-appartenance à l'ensemble de l'étant qui constitue le *Dasein* en propre. Il faut donc souligner que dès 1929, Heidegger en vient à l'idée d'une ontologie négative, d'une « méontologie » qui ne peut penser l'être que sous la figure du non-étant, du rien ou du néant. Lorsque par la suite, ayant laissé derrière lui la thématique grecque de l'ontologie, le terme directeur de sa pensée deviendra

45 *Ibid.*, p. 76.

46 M. Heidegger, « Qu'est-ce que la métaphysique ? », *Questions I*, op. cit., p. 69.

l'*Ereignis*⁴⁷, il déterminera sa phénoménologie comme une phénoménologie de l'inapparent et il s'agira alors pour lui de penser le visible à partir de l'invisible, l'apparent à partir de l'occultation, l'*alètheia* à partir de ce vrai visage du rien qu'est la *lethè*, cette occultation abyssale d'où surgit tout et à laquelle tout retourne.

Pour Henry Maldiney aussi, « le néant est le véritable nom de l'être » et non son contraire. C'est ce qu'il montre à de multiples reprises dans l'analyse qu'il fait des œuvres d'art, en s'appuyant pour cela sur la notion de « Vide », ce fondement de l'ontologie taoïste, que François Cheng utilise pour rendre compte aussi bien de la peinture que de la poésie chinoises. C'est ce rapport fondamental de l'art avec le Vide et le Rien qui en jeu dans son dernier livre, paru grâce aux soins et à la persévérance de Jacques Neyme en 2010 sous le titre évocateur de *Ouvrir le rien, l'art nu*. Il s'agissait alors de mettre en évidence l'originarité de l'œuvre d'art, en tant, expliquait Maldiney, qu'« outrepassant l'opération qui la produit », elle ouvre une éclaircie « qui ne suppose aucun préalable et qui « se produit sur le mode du saisissement⁴⁸ ». C'est en cela qu'une œuvre, soulignait-il alors, a l'apparaître de la nature. Il ne faut donc pas s'étonner, dans ce livre entièrement consacré à l'art, de trouver un chapitre consacré à la « Montagne », dont Jean-Pierre Charcosset, dans son dernier texte, a montré à quel point la référence en est omniprésente dans la pensée de Maldiney. Car la montagne, y explique-t-il, comme l'œuvre d'art, n'a dans son apparition « rien hors d'elle, à partir de quoi ou sur le fond de quoi elle apparaisse », « elle n'est en relation avec rien et cela sans déni⁴⁹ ». Et dans la dernière page du livre, citée par Charcosset, on trouve à nouveau une référence à la montagne : « Au moment apparitionnel de la montagne, il n'y a pas de différence entre sa

47 Heidegger n'hésite pas en effet à affirmer dans le séminaire qu'il donne au Thor en 1969 que « Avec l'*Ereignis*, ce n'est plus grec du tout » (*Questions IV*, Paris, Gallimard, 1976, p. 302).

48 H. Maldiney, *Ouvrir le rien l'art nu*, Encre marine, Fougères, 42200, La Versanne, 2000, p. 28.

49 *Ibid.*, p. 37.

présence et son apparition. Son entrée en présence est une avec l'avènement de son essence dans la révélation de l'Ouvert. Et parce que nous co-naïssons avec elle, l'Ouvert s'ouvre en nous. »

Déjà dans *L'art, l'éclair de l'être*, livre publié en 1993, Maldiney affirmait que « ce qui apparaît se découvre de soi-même à partir de rien », telle la Sainte Victoire dans le tableau de Cézanne, « pour laquelle il n'y a pas d'où préalable à son apparaître où l'on puisse dire qu'elle ait lieu⁵⁰ », et tel aussi le Cervin, dont Maldiney dit que son apparition est « un phénomène pur ».

Il n'y a donc jamais d'apparaître que dans cette éclaircie, mot qu'utilise aussi Heidegger, qu'est le Rien. C'est ce que disait déjà Maldiney en 1985, dans *Art et existence* :

« La pensée efficace, quelle qu'elle soit, se tient dans la pure éclaircie du Vide ou du Rien, lequel n'est pas un *nihil privativum*. Le Vide n'est pas l'évacuation du monde, le Rien n'en est pas l'anéantissement, mais la condition qui en rend possible la manifestation⁵¹ ».

50 H. Maldiney, *L'art, l'éclair de l'être*, Seyssel, Comp'act, 1993, p. 17 et 32.

51 H. Maldiney, *Art et existence*, Paris, Klincksieck, 1985, p. 174.

Jean-Pierre Charcosset et Henri Maldiney

Sarah Brunel

Il est difficile de rompre le silence, le long silence forcé de la mort, de l'absence, de la nuit sans fin. De la solitude brutalement imposée le 31 mars 2015. Il y eut le bouleversement et l'effroi face à ce qui m'a laissée sans voix, puis l'absence creusée au fil des jours, de ce qui s'éloignait sans se perdre, de ce qui s'effaçait sans être pour autant oublié, de plus en plus insaisissable et fugace. Mais je voulais tout d'abord vous parler aujourd'hui, de cette épreuve qui accroît notre fragilité mais par laquelle nous mesurons la force que nous ont données la constance et la fidélité dans ce qui était le cours heureux et réconfortant d'une véritable amitié, heureuse dans tous les moments partagés, féconde par nos conversations, surprenante dans nos moments de gravité et puis amitié insouciant parfois faite de joie, de rires, d'autodérision, du bonheur de nous retrouver dans l'appartement de l'avenue Dutrievoz, entre amis, entre complices, autour d'un café ou d'un whisky pour des retrouvailles improvisées, rythmant nos semaines, les mois et les années qui ne semblaient plus être comptées, des discussions profondes mais sans aucun esprit de sérieux, tout cela rendu possible grâce à la chaleur accueillante de Jean-Pierre et Maud, de leur foyer, à partir du noyau toujours soudé des plus proches amis, anciens étudiants de la faculté de philosophie, tous rassemblés, pure contingence faite nécessité, autour du Professeur Henri Maldiney, unis pour toujours par la parole d'un philosophe encore présent mais toujours inaccessible, dont ils avaient non seulement contribué à la publication mais aussi eu à cœur d'encourager la diffusion et la reconnaissance de son œuvre. Ancrés dans une histoire de plus de quarante ans, et toujours renouvelée, accueillant sans cesse de nouvelles personnes, dont le destin était entrelacé à celui de Maldiney, universitaires ou jeunes chercheurs, psychiatres français ou allemands, éditeurs, libraires, artistes, tous d'abord concernés de près ou de loin, mais ensuite transformés par cette parole vivante.

Je ne peux pas, je ne veux pas faire le deuil d'une toute jeune amitié de 20 ans, de cette amitié rare, profonde qui parce qu'elle nous est essentielle nous soustrait au temps. Et ce n'est qu'aujourd'hui que je peux comprendre véritablement ce que disait Paul Ricoeur, à propos de la *philia* aristotélicienne, de sa puissance et de sa vertu qui façonnent jour après jour notre bonheur, il rappelait que l'expérience de l'amitié est aussi indissociablement celle de sa vulnérabilité où nous apprenons tôt ou tard, mais toujours trop tard, que nos souffrances sont aussi intenses et imprévisibles que nos joies, que nous ne pouvons vivre sans craindre pour nos amis. Nous sentons tous que nous sommes aujourd'hui reconduits à qu'il y a d'indicible, à ce qui puise dans la partie la plus intime et intérieure, de ce qui ne peut ni ne doit se dire, parce que nous serions irrémédiablement conduits à le trahir et à perdre ce qu'il y a de plus cher.

La vie, tout simplement. Dans sa quotidienneté et ses moments exceptionnels qui se sont entrelacés, entre amis, en famille auprès de Jean-Pierre et de Maud, à Lyon ou à Paris, à Replonges ou à Cerisy, à Vézelin, lorsque Jean-Pierre nous conduisit, un mois avant sa disparition, dans la maison d'Henri Maldiney, pour « sauver » la bibliothèque d'Henri et l'atelier d'Elsa. Je donnerai quelques brèves indications objectives. C'est une ramification à laquelle je voudrais aujourd'hui vous introduire, en particulier pour les plus jeunes, de l'histoire de la phénoménologie française, et de la vie intellectuelle à Lyon, de ce qui a animé ses institutions, par des enseignements qui ont marqué la faculté de philosophie et les classes préparatoires, de l'Université catholique de Lyon (où se trouve maintenant un amphithéâtre Henri Maldiney) par l'unité et la continuité de l'histoire de la philosophie à Lyon (dès la khâgne du Parc avant 1940, lorsque Maldiney suivit l'enseignement de Lachièze-Rey) mais aussi des lectures à la bibliothèque de Lyon (autour des philosophes et de poètes), les rencontres dans les librairies, la dernière autour de la deuxième publication du livre de Maldiney « Le vouloir dire de Francis Ponge » préfacé par Jean-Pierre Charcosset, aux éditions Encre Marine en 2014, à la librairie du Bal des Ardents. C'est aussi évoquer un cercle vertueux, non

exclusivement de philosophes mais de ceux qui autour de Maldiney ont appris à penser à l'épreuve du réel et de la pluralité des événements qui tissent nos vies. Jean-Pierre était un lecteur extraordinaire, de philosophie, de théologie, de poésie, d'histoire de l'art...

Une vie, une mémoire, une bibliothèque. Oui, une véritable bibliothèque, comme une œuvre, continue, cohérente, singulière et inépuisable – un appartement tout entier rempli de livres, en dessous de l'appartement des Charcosset – contenait toutes l'histoire de la phénoménologie française. Mais ces livres vivent par nos échanges, par leur prolongement dans les travaux ou les recherches qui les prolongeaient, de sorte que la pensée était toujours à reprendre et à recommencer, sans jamais être piégée par la répétition mais plutôt dans une véritable exigence de reprise au sens kierkegaardien. La lecture des œuvres de Husserl fut un point de départ, ou plutôt la pierre de touche de ce cheminement, Heidegger, Merleau-Ponty, Michel Henry, mais il y eut surtout un dialogue vivant de Jean-Pierre Charcosset avec ceux qui en furent les « passeurs », Raphaël Célis, Françoise Dastur, Éliane Escoubas, Renaud Barbaras, Marlène Zarader, les psychiatres qui entrèrent en dialogue avec la phénoménologie, Schotte, Naudin, Jean Oury, les poètes enfin, Francis Ponge ou André du Bouchet.

Quel est le commencement de la pensée ? Penser, c'est revenir à un commencement et jamais suivre une voie déjà tracée. Avec Jean-Pierre, la pensée surgissait et se transformait au fil des rencontres. Une rencontre a décidé d'une vie, sa rencontre avec Henri Maldiney, elle donna l'impulsion à une vie non seulement intellectuelle mais à tout ce qui engage la philosophie véritable, celle qui est tout autant manière de vivre qu'exercice de la pensée, voire exercice spirituel, comme le soulignait Pierre Hadot à propos des écoles de philosophie antique. Dans la simplicité du regard.

Comme la musique, la philosophie, nous disait déjà Platon. Comme la peinture, comme la poésie, la philosophie. La lecture et l'écriture sont des épreuves ou des traversées du réel. Et non seulement des expériences : « Resterait à mentionner le plus caché, le plus obscur, le plus régulier, « les travaux et les jours ». Le constant et pénible travail qui est celui de la préparation...Il

convient de rappeler la parenté avec Cézanne. J. Gasquet rapporte dans son livre ces entretiens avec le peintre qui tous finissaient sur le même impératif : « travaillons ». « C'est en substance l'invitation qui nous est faite. Point n'est besoin de préciser ou d'en rajouter¹ ».

Revenons à la vie. Tout d'abord les repères objectifs.

Il fut l'étudiant le plus proche du maître, ami, transcripteur, celui qui rendit possible la publication de ses œuvres, codirecteur de la très belle collection « amers » aux éditions de l'Age d'homme, avec Bernard Rordorf, à l'origine de la publication des premiers grands livres d'Henri Maldiney, *Regard, Parole, Espace* en 1973, membre fondateur de l'AIHM créé à l'abbaye de Royaumont en présence de François Cheng et de G. Didi-Huberman, ensuite premier président de l'AIHM, rédacteur de l'Ouvert, il a permis la diffusion de l'œuvre d'Henri Maldiney mais il fut aussi avec quelques proches, celui qui l'accompagna dans les dernières années quand celui-ci était seul dans l'épreuve de la grande vieillesse, Jean-Pierre et Maud, tout particulièrement, qui eut le souci de transmettre dans le recueil « les dits du matin calme » aux amis les dernières paroles de Maldiney, vivant jusqu'à la mort.

En 1973 est également publié *Présent à Henri Maldiney*, à l'occasion de son soixantième anniversaire. C'est un recueil de textes et d'articles rassemblés par Jean-Pierre Charcosset et Bernard Rordorf qui rendent hommage à la pensée d'Henri Maldiney alors que vient juste de paraître son premier livre. Il réussit à donner immédiatement la mesure de l'ampleur du rayonnement de cette œuvre et de la reconnaissance de sa singularité et du renouvellement que Maldiney allait opérer dans la philosophie française. Participèrent à ce volume des artistes, avec en ouverture Francis Ponge (with and to HM, cheer up !)

1 Jean-Pierre Charcosset, *Présent à Henri Maldiney*, L'Age d'homme, Lausanne, 1973 p.19.

« Or une ferveur d'un tel ascendant, nous n'en connûmes point de pareille à celle (dans le plein sens du mot) qui gêne (enrobe et exalte à la fois) Maldiney.

Comme le ruissellement court à la rivière et forçant tous obstacles, veut se perdre à l'océan, il s'agit, en cet homme, d'un tel enthousiasme, d'un si vif et comme torrentiel désir de communication, qu'il gravit, marche après marche, refait en sens inverse, le chemin des crevasses et des séracs, pour gagner ces paliers glaciaires où le feu ne comporte plus de fumées ».

Nous pouvons découvrir également des articles de L. Binswanger, R. Kuhn, J. Lohmann, G. Pankow, P. Lachièze-Rey, des dessins de Jean Bazaine, une gravure de Tal Coat... Ce sont des contributions de ceux qui furent « mieux que des maîtres, » et d'autres encore qui ont trouvé dans l'enseignement de Maldiney « l'impulsion décisive », ou de ceux qui furent de meilleurs interlocuteurs ou correspondants, témoignages d'une « écoute essentielle » dont Jean-Pierre Charcosset n'a jamais été distrait.

Jean-Pierre Charcosset écrivit un long texte qui contient la première présentation de la pensée de Maldiney, d'abord éparpillée dans des articles publiés dans des revues ou des catalogues d'artistes, mais donnée au public pour la première fois avec la publication la même année de *Regard parole Espace*.

Il s'agit bien d'un hommage rendu à un maître mais qui témoigne aussi de la distance prise par son plus proche étudiant. Il existe déjà lui, tout jeune professeur de philosophie, en face du Philosophe, non pas seulement comme disciple mais il est déjà un auteur, un philosophe, un amoureux des rencontres, des lieux et des livres, aimé de ses élèves et étudiants. Debout, mais selon son propre style. Celui d'un marcheur, non des hauts sommets comme Maldiney, mais un promeneur, dans la ville ou dans la nature.

« Pour les plus fatigués, ce sera l'ouverture de la fenêtre, pour les plus vaillants, ce sera une sortie. Sortie à l'air pur de préférence, mais en tout cas à ce qu'on appelle à juste titre, l'air libre. Le paysage est une affaire de piétons. Autant un spectacle se consomme agréablement assis, autant le paysage nous invite à la verticalité, c'est-à-dire à l'exclamation. Or dans l'exclamation, il y

a clameur. Tout paysage est non seulement le résultat d'une ouverture mais se trouve placé sous le signe de ce que Rilke après Hölderlin appelle l'ouvert. Il ne peut y avoir d'ouvert que là où nous sont donnés des lointains². »

Jean-Pierre Charcosset a écrit de nombreux articles sur l'œuvre de Maldiney mais il s'agit toujours d'autre chose que d'un commentaire et de tout autre chose qu'un exercice d'histoire de la philosophie. Il n'a pas été un exégète de sa pensée, il eut à cœur de dire autre chose à partir d'un monde partagé, de la concordance éprouvée parfois, du sentiment ou de l'impression que nous avons du monde, et de notre propre univers intérieur, ou de l'accord du monde extérieur avec notre monde intérieur, expérience d'une « tonalité affective » ou *Stimmung*, une résonance ou une discordance du monde avec soi : c'est cette expérience qui constitua, plus que la réduction phénoménologique husserlienne, la condition de possibilité de l'enquête phénoménologique selon Jean-Pierre Charcosset. Il ne fut pas pour autant un heideggérien, il aimait rappeler que Maldiney avait décliné la proposition de participer au volume des Cahiers de l'Herne consacré à Heidegger, manifestant ainsi sa volonté d'échapper à la chapelle heideggérienne française. Je voudrais aussi rappeler que Jean-Pierre contribua à ce volume, avec un article intitulé « Chemin faisant », dans lequel il témoigna autant d'une profonde reconnaissance de l'œuvre de Heidegger, lue pour et par elle-même et de l'importance à ses yeux de la lecture critique très tôt proposée par le phénoménologue français. Jean-Pierre Charcosset a ainsi frayé sa propre voie, avec la liberté de ton et l'acuité qui étaient siennes. La proximité et l'attention affectueuse se mêlent à l'analyse lucide et parfois très ironique, comme le formula avec une grande justesse, Bernard Rordorf : « Jean-Pierre Charcosset avait aussi le don de l'amitié. Par-delà l'humour, souvent caustique, et la chaleur de l'accueil, il savait donner de l'espace à la question, ou plutôt, à l'appel du devenir-soi. ».

2 Jean-Pierre Charcosset, « Entrer dans le paysage », Avant-propos de Bernard Rordorf, Bulletin du centre protestant d'études, décembre 1989, 41 année, n°6, Genève.

Le commentaire que propose Jean-Pierre Charcosset de la pensée de Martin Heidegger, propose une réflexion singulière et libre, faite de distance et de proximité, de fidélité et d'infidélité :

« Das Denken huldigt einem, fast möchte ich sagen, wundersamen Wegebau », « la pensée va au gré d'une manière de bâtir le chemin que j'aimerais appeler prodigieuse ». En tout cas sur les chemins de pensée, il n'y a pas de sens unique. Ce qui peut passer pour un piétinement constitue un essentiel va et vient. C'est ce double mouvement dont Merleau-Ponty parle comme d'une respiration « respiration dans l'être, action et passion » (*L'œil et l'esprit*). Cette présence de l'être en retrait, Heidegger n'a cessé de la donner à penser à travers des formules déconcertantes en apparence tautologiques à propos desquelles MP dit que « le plus haut point de la philosophie est de retrouver des truismes... Le pressentir véritable, c'est la façon dont quelque chose d'essentiel nous arrive et ainsi se donne à notre attention pour que nous l'y gardions. La situation des mortels, toujours en chemin, est donc telle qu'il faut dire, comme le propose Bachelard, que l'homme est l'être entrouvert... Pris entre l'errance et la libre issue, entre la voie qu'il trace et les entours qu'il rassemble, entre le poids de la terre et la clarté du ciel, le chemin est constitutif du milieu de l'homme – ce milieu qu'il est³ ».

Sa lecture de l'œuvre de Maldiney a été également très concise et Jean-Pierre Charcosset ne voulut pas séparer la personne de la pensée philosophique la plus exigeante : Maldiney est un auteur abrupt, mais avant tout il fut un grand professeur, celui qui enseignait « ce qu'il ne savait pas », un homme qui se consacrait entièrement à la préparation de ses cours, « c'était là ma recherche » comme il aimait à le citer, avec un mélange de ton solennel et d'accent rocailleux qui fut celui d'un homme exceptionnel mais certainement peu soucieux de se rendre présentable... C'est toujours à la présence d'Henri Maldiney qu'il nous a reconduits : « Elle est étroite la voie qui nous conduit avec des mots à ménager l'accès à une présence humaine. Elle l'est plus

3 Jean-Pierre Charcosset, « Chemin faisant », *Cahier de L'Herne, Martin Heidegger*, Paris, 1983.

encore quand l'intention est – pourquoi le cacher ? – de le faire sans exaltation mais non sans ferveur. », « Dans les moments décisifs, il fut toujours là, une authentique présence au monde »

Quelle présence ! Comment la comprendre ? C'est sans aucun doute auprès de Maldiney que cette exigence fut comprise et ensuite transmise à d'autres :

« Ceux qui connaissent HM d'un rapport plus direct aiment par-dessus tout, pendant une marche à travers les rues ou les parcs ou dans une conversation autour d'une table, ces entretiens où il s'agit d'en venir aux travaux pratiques : extraordinaires leçons de choses sur le marché, devant un animal en cage, une affiche électorale ou publicitaire, ou auprès d'un verre de vin... Là où certains veulent tout voir et ne remarquent rien, mieux vaut paraître ne rien voir et remarquer beaucoup⁴ ».

Nous sommes invités à reconnaître la profonde singularité de la phénoménologie telle que Maldiney l'a conçue, dont la teneur n'est pas théorique mais avant tout pratique, pour déployer une pensée qui fait acte de présence auprès de la personne, qui veut comprendre l'impossibilité d'exister qu'elle peut éprouver dans la maladie comme une expression bouleversante de notre finitude.

Jean-Pierre Charcosset fut auprès de Merleau-Ponty, de Michel Henry ou de Maldiney, à l'école de la phénoménologie : il fit preuve d'une attention constante à « *l'aïsthétique* », d'une reconnaissance de la nécessaire corrélation du sujet et du monde, mais plus encore de ce qui fait de nous des existants, c'est-à-dire de ce qui dans la réflexion de Maldiney se situe à ce point d'aboutissement de la phénoménologie : « Lire les textes dans leur dimension expressive – plutôt que significative – rappeler la parole entendue... Telle est sans doute la seule méthode. Celle qui oblige à être – un tant soit peu – phénoménologue, celle qui du *quoi* de l'existence nous rapporte à son *comment*⁵. »

L'existence est en question. Que peut-il se produire dans le monde pour un existant ? Comment penser ce qui apparaît ou

4 Jean-Pierre Charcosset, *Présent à Henri Maldiney*, L'Age d'homme, Lausanne, 1973 p.18.

5 *Ibid.* p.10.

disparaît sans pouvoir être fondé, prévu ni projeté par l'existant dans une expérience du réel, c'est-à-dire de ce qui est imprévisible et incontrôlable ? Ce n'est pas alors la possibilité mais l'impossibilité qui fait la consistance et la résistance de la réalité, qui suspend toute possibilité, nous « contraint » à l'impossible. Maldiney pense l'événement comme ce qui « nous atteint en bouleversant le fond de monde où nous avons ancrage et l'horizon de monde sous lequel nous nous signifions ». Faire cette expérience, par l'événement qui transforme notre existence, c'est « s'advenir autre ».

Ainsi Maldiney a vu dans l'impression originale dégagée par Husserl cette première formulation de l'événement : « L'impression originale est le commencement absolu de cette production. Mais elle-même n'est pas produite⁶ », elle est impression ou sentir dont le corrélat est le « *phainesthai* », l'apparaître qui pour Maldiney se donne dans une expérience transformatrice : événement, monde et existence se révèlent dans des situations limites, dans un monde qui n'est plus familier mais un « monde autre », ce qui se fait jour dans une déchirure se retire. Ce qui existait déjà disparaît pour laisser place à autre chose. C'est enfin un cheminement vers ce qui est le plus simple et le plus difficile à atteindre : la pensée du rien, qui n'est pas thématique par un discours théorique mais qui est avant tout issu d'une expérience, celle de la marche, de l'ascension et des sommets, mais aussi celle de la poésie ou de la peinture, ou enfin celle de la rencontre : « On a eu l'occasion de parler de la rectitude qui était la sienne... il allait droit aux choses ; il allait droit aux autres. Jusque si nécessaire à ce qu'il appelait l'explication avec ».

Pour terminer, je voudrais mettre en valeur les deux points qui constituent à mes yeux la personnalité philosophique de Jean-Pierre Charcosset :

- l'attention au style, celui en particulier de Maldiney, un style phénoménologique, assez déroutant mais d'une obstinée

6 Citation de Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*.

rigueur, de celui qui fut un lecteur très précis et très ferme de Hegel, celui qui enfonce sa liberté dans son contenu, qui s'explique avec le réel, d'une parole qui se refuse au bavardage, une « parole marquante » comme l'écrit Jean-Pierre Charcosset, car comme il le disait aussi « l'existence entière est parlante », « avoir des mains et avoir la parole ». Commencer ainsi avec ce que la pensée a en souci pour revenir aux choses mêmes selon l'injonction de Husserl, pour retrouver dans la démarche philosophique ce qu'elle ne peut appréhender que comme irréductible, le sentir ou plutôt la pure ouverture du sentir avant de se rapporter à un objet (comme dans le percevoir), la transpassibilité selon le concept de Maldiney. Or la réalité exige beaucoup de nous, comme l'a écrit Hegel lui-même « si la réalité est inconcevable, forgeons des concepts inconcevables ». Jean-Pierre Charcosset commente : « Il s'agit là d'un travail de mise en forme non au sens de Gestalt mais de Gestaltung, de ce mouvement qui maintient la forme tendue en vue et en voie d'elle-même. Or cette mise en forme suppose une tenue et une force singulières. »

- la lecture qu'il a proposée de Maldiney a eu comme constant objectif de faire sortir Maldiney de l'isolement ou la marginalité dans laquelle certains de ses contemporains l'avaient confiné : auteur abrupt, obscur, voire illisible. Oui, il fut un peu « Héraclite parmi nous », tel Héraclite l'obscur, « Maldiney l'obscur » pour reprendre le titre de la conférence proposée à Cerisy en 2014 : « La pensée de Maldiney est une pensée de l'émoi en un tout autre sens. Notamment si l'on fait du préfixe *é-* celui de la sortie du moi, comme c'est le cas quand exister est pris au sens fort. Et si l'on insiste en outre sur la motion, le mouvement, qui anime celui qui a trouvé son *motif* – terme central dans le vocabulaire de Cézanne. Ce qui est obscur alors, c'est précisément la possibilité d'échapper aux représentations qui accompagnent le moi pour en venir au monde et à soi... et en acceptant de ne l'être qu'à le devenir... Que la liberté humaine soit saut, départ, arrachement à l'égard de tout ce qui peut être destinal, Maldiney n'a cessé de chercher à le dire. S'il y a donc un point obscur, il est peut-être là plus que nulle part. Maldiney

l'a dit quelquefois dans un fragment emprunté à Nietzsche : tout ce qui est décisif naît malgré les circonstances ».

Pensée de l'é-moi, ou pudeur du dire philosophique, mise entre parenthèses de la subjectivité. Un certain effacement de soi qui était aussi la manifestation d'une très haute exigence éthique chez Jean-Pierre,, d'attention, de disponibilité aux autres et d'encouragement.

Nous sommes face à un secret. Jean-Pierre Charcosset l'a peut-être formulé à propos de ce qu'il nomme la « dimension mystique de la pensée de Maldiney ». Rien à voir dit-il avec ce que Dominique Janicaud a nommé le tournant théologique de la phénoménologie française. Mais en suivant la lecture que Maldiney propose de Wittgenstein, il y a de l'inexprimable, c'est l'élément mystique. Mais Jean-Pierre Charcosset fait signe quant à lui vers une autre pratique du langage qui « ne serait pas la pure négation du silence mais qui naît de lui, le laisse résonner. Maldiney écrit pour sa part : « toute altérité implique un secret, inaccessible en son fond...L'épreuve de la présence ».

Avoir feu et lieu, fut comme il me le confia, ce qui nourrit constamment son existence et sa pensée. Chemin faisant, à partir d'une rencontre avec un penseur dit obscur, de ce qui a fait son œuvre, écrite et toujours à venir, de l'obscurité vers la lumière.

Pour terminer, sans conclure, c'est cette voie frayée par Jean-Pierre Charcosset que je prolonge aujourd'hui. Il me fit lire *Le feu des signes* de G. Duthuit, lecture décisive de l'historien de l'art qui nous donne accès à la puissance signifiante des images et des lieux sacrés par l'accueil de la lumière. Maldiney a aussi cherché ce fondement spirituel dans la lecture de Denys l'Aréopagite, en particulier en citant les « lettres à Gaïos », dans la traduction de M. de Gandillac : « la lumière est invisible à la lumière et d'autant plus invisible que la lumière est forte. Les connaissances ne découvrent point les secrets de l'inconnaissance, et elles les découvrent d'autant moins qu'elles-mêmes sont plus nombreuses. Si tu considères en effet l'inconnaissance, non point au sens privatif du mot, mais aux sens transcendant, tu pourras affirmer ceci, qui est plus vrai que toute vérité : à qui possède la lumière

positive l'inconnaissance divine demeure secrète, car cette ténèbre transcendante demeure impénétrable à toute lumière, inaccessible à toute connaissance ». Ainsi la lumière positive, expression de l'intelligence et de la possibilité de la connaissance, ne peut que rendre visible ou intelligible ce qui est sensible ou donner à penser les seuls objets du savoir, mais surtout nous faire sentir ou approcher ce qui reste secret ou mystérieux, c'est-à-dire qui ne peut être vu, qui reste inconnaissable, ce qui dépasse toute intelligence et toute essence, car « il n'existe, de façon suessentielle qu'en tant qu'il est totalement inconnu et qu'il n'existe point ». C'est cette invisibilité révélée par la lumière et cette non-vision qui dépasse la connaissance qui a conduit Maldiney à penser à la suite de G. Duthuit, l'effulguration de la lumière, la lumière est approchée phénoménologiquement dans son caractère surabondant, dans son effusion, qui donne toute sa place et son sens au monde visible. Les réalités spirituelles sont éprouvées dans une incarnation, les rayons du soleil traversent la matière, l'intelligence et la générosité de Jean-Pierre et de Maud m'ont fait sentir cette présence.

Le titre qui a été donné à la rencontre de ce soir a l'avantage de la concision. Il a aussi les défauts de sa qualité : c'est un titre qui n'est pas assez précis ou, si l'on préfère, sa précision est implicite étant donné le contexte dans lequel il s'inscrit. On aurait dit, on aurait écrit : « La lumière dans la peinture », ou « Peinture et lumière », cela aurait été éventuellement moins susceptible de quiproquos. Même ainsi, d'autres limitations sont à ajouter, parce que nous parlerons surtout, sinon exclusivement, de la peinture occidentale, et, même dans cette peinture, nous procéderons à des choix et la moindre des honnêtetés, c'est de dire qu'il n'y a pas de choix innocent. Enfin, nous parlerons en l'absence des œuvres, ce qui n'est pas forcément la meilleure façon de procéder. On fera, comme souvent, de nécessité vertu. Il reste à souhaiter que malgré la différence de formation des uns et des autres, les uns acceptent de mobiliser leurs souvenirs, et que, pour les autres, ce soit une invitation à y aller voir, mais à y aller voir seuls.

Bazaine, dans son livre *Exercice de la peinture*, écrit : « Rayonnante, inaltérable solitude du tableau qui en requiert impérieusement une autre, celle du spectateur : la peinture met deux êtres face à face, et seuls ». Autrement dit, par rapport à ce qui nous entoure, ici et maintenant, l'entreprise de ce soir est à prendre comme un détour dans le temps (d'où un certain passéisme, et un passéisme certain) ou un mouvement dans lequel les peintres peuvent nous être secourables, non seulement à travers ce qu'ils ont produit d'œuvres picturales, mais à travers ce qu'ils ont dit et à travers ce qu'ils ont écrit. Leur correspondance, leurs notes, leurs entretiens, où d'ailleurs ils apparaissent toujours comme d'extraordinaires écrivains, sont une mine et une mine qui montre qu'ils ont bien souvent eux-mêmes éprouvé le besoin de s'expliquer avec des mots au sujet de leurs tentatives. Ce qui signifie que si eux-mêmes en ont éprouvé le besoin, peut-être pouvons-nous, nous aussi, l'éprouver à plus forte raison !

Dernière remarque oratoire qui renvoie à une formule de Merleau-Ponty : « On ne parle pas seulement de ce qu'on sait,

comme pour en faire étalage, mais aussi de ce qu'on ne sait pas, pour le savoir ». Autrement dit, ce qui se passera ce soir aura un caractère que l'on pourrait appeler exploratoire.

Vous qui êtes ici ce soir avez sans doute eu en mains le dépliant qui présentait les animations liées à ce 7^e Salon d'art contemporain. Ceux qui ont rédigé, ceux qui ont imprimé, ceux qui ont reçu et lu ce dépliant, ont eu, entre autres choses, besoin de lumière, sans quoi il leur aurait été impossible de l'écrire et de le lire. Pour venir ce soir, nous avons utilisé des moyens de transport individuels ou communautaires qui, eux aussi, étaient équipés, de telle sorte que malgré la nuit nous retrouvions notre route. Des vitrines, des néons publicitaires, ont jalonné notre chemin et ici nous serions très embêtés si tout à coup tout s'éteignait. C'est dire, d'autre part, qu'en raison du développement des techniques nous avons l'impression que la lumière dont nous avons besoin est si facilement à notre disposition que nous en sommes devenus, comme le prophétisait Descartes, parlant de la nature en général, « comme les maîtres et les possesseurs ». Or quand nous pénétrons dans un musée, dans une galerie ou dans un salon consacré à la peinture, nous avons le même besoin de lumière pour nous rapporter aux œuvres qui sont exposées ou installées, et pourtant quand nous nous inquiétons de la lumière dans les arts plastiques nous ne nous préoccupons ni d'abord des fenêtres qui ont été aménagées dans l'édifice, ni des projecteurs qu'il a fallu éventuellement y installer. Autrement dit, de cette lumière dont les arts plastiques sont porteurs, nous pressentons bel et bien qu'elle ne se réduit pas à une question d'éclairage et que, s'il y a une lumière qui est nécessaire à titre de moyen, il y a peut-être une toute autre lumière qui serait, elle, la fin que l'art – et ici singulièrement la peinture – s'assigne ; une lumière que nul n'aurait à sa disposition grâce à son savoir ou grâce à son pouvoir, mais une lumière dont la peinture est à la fois la quête, comme si cette lumière avait quelque chose de lointain et comme si elle était à son égard en même temps dans une relation de proximité, comme si la lumière était bel et bien son affaire.

La lumière est-elle de nature corpusculaire ? Est-elle de nature ondulatoire ? Ce sont là des questions qui ont été pendant des

siècles au cœur des débats de la physique, jusqu'à ce que la physique « quantique » propose de nouveaux calculs, de nouvelles représentations qui mettent non seulement le bon sens mais l'imagination au défi pour dépasser une alternative dont chaque proposition a été vérifiée selon les phénomènes étudiés. Louis de Broglie qui est à l'origine, avec d'autres, de cette physique des « quanta », disait au milieu de ce siècle : « Nous saurions beaucoup de choses si nous savions ce qu'est un rayon lumineux ».

La question pour nous est de savoir si nous devons attendre de la science toute la lumière sur la lumière. En ce cas, la peinture n'est-elle qu'un passe-temps parmi d'autres ? Ou bien l'art, et en particulier la peinture, a-t-il en propre quelque chose à nous apprendre et constitue-t-il une connaissance essentielle, au sens où Kierkegaard pouvait dire que « seule la connaissance dont le rapport à l'existence est essentiel est elle-même une connaissance essentielle » ?

Ces considérations préliminaires étant faites, je partirai d'une formule de Paul Klee qui, au début de sa conférence sur l'Art moderne, écrit : « Il doit bien exister un terrain commun au profane et à l'artiste où un rapprochement mutuel est possible, où l'artiste ne nous apparaîtra plus comme un phénomène étrange (on aurait pu dire : une bête curieuse), mais comme un être qui, sans l'avoir demandé, a été comme vous projeté dans un monde complexe et doit s'y orienter tant bien que mal ». Cette déclaration de Paul Klee nous servira de profession de foi. Elle ne vise pas à faire de l'artiste une glorieuse exception, mais au contraire le ramène, mortel parmi les mortels, à ce qui fait le lot, le drame de toute existence. C'est sur ce terrain commun à l'artiste et au profane que la philosophie peut prendre place, pour autant qu'elle se décide, encore et toujours, en faveur du dialogue, ici donc du dialogue entre le profane et l'artiste. Mais quand l'artiste est peintre, l'autre élément de la rencontre s'appelle précisément « la lumière ».

Or, de la lumière, la philosophie a marqué l'importance dès sa naissance, du côté de ce que Simone Weil appelait sa « source grecque ». Parmi les textes les plus célèbres de Platon, avant l'allégorie de la Caverne, il y a des pages à la fin du livre VI de la *République* qui peuvent être lues comme un hommage à la lumière.

Il s'agit pour Platon d'analyser la connaissance humaine et, pour ce faire, il prend le modèle de la vision. La question devient alors : que faut-il pour qu'il y ait vision ? Nous n'aurons pas de peine, comme les interlocuteurs de Socrate, à répondre qu'il faut, d'une part, des yeux, des yeux pour voir, et que, d'autre part, il faut des choses, car si nous étions dans un monde entièrement diaphane, sans rien d'opaque à rencontrer, sans obstacle à notre vue, il n'y aurait pas de vision non plus.

Donc, d'une part, des yeux pour voir, d'autre part des choses à voir. Mais s'il n'y avait que ce tête à tête, des yeux et des choses, il n'y aurait pas encore de vision. Les yeux et les choses sont nécessaires, les mathématiciens diraient qu'ils sont loin d'être suffisants. Encore faut-il – et c'est ce que nous avons tendance à méconnaître – que le rapport des yeux aux choses soit rendu possible, précisément par la lumière. C'est alors que Platon en appelle au soleil, présenté comme source de la lumière, et il insiste, comme il le fera encore dans le *Timée*, sur la ressemblance, la parenté qu'il y a entre l'œil et le soleil. C'est cette parenté que l'on retrouvera notée chez quelqu'un qui s'appelle Joseph Joubert et qui écrivait simplement : « L'œil est le soleil de la face ». Mais pour Platon, le soleil est non seulement ce qui fait voir, il est ce qui fait être. Le soleil est source non seulement de toute connaissance, mais source de toute existence. Dans son unité, dans son unicité, il occupe une place à part, une place éminente au sens où il est au-dessus de ce qui est. Et au sens également où, étant à la source, c'est de lui que provient, que procède l'unité de tout. Ainsi, on peut dire que sa fonction est proprement religieuse, dans la mesure où il relie les choses entre elles et dans la mesure où c'est lui qui nous relie aux choses. Premier dans l'ordre du réel, c'est lui pourtant qu'on oublie le plus facilement, le plus habituellement, pour autant que nous vivons dans une préoccupation que l'on pourrait dire « horizontale », préoccupation à l'égard des choses, préoccupation à l'égard des autres, et cet oubli est, à la limite, un oubli fatal, le soleil étant moins fait pour être vu que pour voir. On connaît la formule de La Rochefoucauld, reprise et aménagée par Cocteau avec un caractère pathétique, disant : « Le soleil ni la mort ne se peuvent regarder fixement ». Jules Renard est plus près de Platon

quand il note dans son *Journal* : « Le soleil est si éclatant qu'on ne le voit pas ».

Seulement, c'est bien joli de rendre hommage à Platon mais, quand même, depuis Platon, il semble qu'on ait singulièrement progressé et que la science ait justement des choses à nous dire, grâce auxquelles il nous serait en somme possible de nous libérer des vieilles mythologies. À ce point de vue, je crois qu'il faut avouer que l'histoire de l'étude scientifique de la lumière est une histoire à la fois longue et tortueuse. Euclide et Ptolémée ont bien prétendu constituer une optique, mais de savants historiens nous expliquent aujourd'hui qu'il a fallu attendre Kepler, au XVII^{ème} siècle, pour sortir de cet âge préscientifique. Les b.a.-ba de l'optique moderne sont dus notamment à Descartes et témoignent d'une géométrisation de l'univers et, par la suite, le débat s'est durci autour de cette question de savoir si la lumière était de nature corpusculaire ou de nature ondulatoire.

Il y a d'un côté des choses qui nous sont dites par la physique fondamentale, puis d'un autre côté ce que l'on pourrait appeler l'utilisation de cette physique fondamentale, du côté de ce qui aujourd'hui paraît davantage à la mode et qui relève de l'astrophysique. Or de ce côté-là non plus, l'unanimité est loin d'être faite. Il y a bien sûr des choses que l'on sait : la propagation de la lumière ne se fait pas à une vitesse infinie, c'est une vitesse qui est – simplement ! – de l'ordre de 300 000 km/seconde. On sait que l'espace est peuplé d'étoiles semblables à notre soleil, il y en a quelques milliards de milliards. Les étoiles qui nous entourent, les moins lointaines, sont groupées en une galaxie, mais il y en a beaucoup d'autres qui sont éventuellement groupées en amas, puis les amas sont éventuellement groupés en superamas et il arrive, en certains cas, qu'il faille à cette lumière des millions, voire des milliards d'années pour arriver jusqu'à nous.

Selon toute vraisemblance, le monde n'existe guère que depuis entre 10 et 20 milliards d'années. Le soleil, lui, ne brille que depuis 5 milliards d'années et si rien ne se gâte il en a encore pour autant. Donc il semble que nous puissions disposer d'un certain nombre de renseignements qui, peut-être dans un premier temps, donnent le vertige, et peut-être dans un deuxième temps relativisent notre

représentation des choses. Mais d'un autre côté, il ne faut pas forcément se laisser impressionner par des chiffres dont le moins que l'on puisse dire c'est qu'ils sont « astronomiques », parce qu'il faut savoir que le corps d'un individu humain contient plus de 100 000 milliards de cellules (10 puissance 14), qu'une cellule moyenne contient environ 1000 milliards d'atomes (10 puissance 12) et que ce que quelqu'un comme Hubert Reeves appelle « l'accession à l'intelligence » implique l'agencement d'environ trois fois 10 puissance 28 particules élémentaires.

Donc il y a bien de ce côté-là des informations qui pourraient nous inciter à une remise en cause naïve du platonisme, à une espèce de limitation concernant le statut accordé pour Platon au soleil. D'un autre côté, il semble que les physiciens aussi consentent à dire qu'il y a des choses qui ne peuvent valoir que si on les maintient à notre échelle ou, comme ils disent, « en première approximation ». Je crois qu'en réalité il faudrait que l'on accepte de reconnaître que nous ne sommes pas ici, dans le rapport à la science, sur un terrain où la question se poserait seulement en termes quantitatifs, mais qu'il y a bel et bien une différence, que l'on pourrait appeler d'ordre qualitatif. Autrement dit, les hommes n'ont pas attendu de savoir que le sel était du chlorure de sodium pour en connaître la saveur. Quand bien même nous connaîtrions tout le détail des opérations cérébrales, nerveuses, musculaires, qui sont nécessaires à la transformation des traits d'un visage, nous ne saurions pas encore ce qui est un sourire. Il en va de même, toutes proportions gardées, à l'égard de la lumière. Savoir si la lumière se propage ou non de façon rectiligne, savoir si sa vitesse est infinie, ou seulement de l'ordre de 300 000 km/seconde, savoir si la théorie des quanta rend compte de la totalité des phénomènes de réflexion, de réfraction, de diffraction, de polarisation, d'interférence, ne nous permet pas encore de savoir ce qu'est la lumière. On pourra dire que notre perspective est résolument anthropocentrique, ne concerne que la lumière visible, alors que les physiciens parlent volontiers de « lumières invisibles », dès qu'ils passent du côté des ultraviolets ou des infrarouges, pour ne rien dire des micro-ondes et des fours que nous savons.

À l'intérieur même de ces limites, la première chose qu'il faut

reconnaître, c'est que la lumière est *partout*. Dans la discussion, nous éprouvons le besoin que ce soit clair ; même les aveugles disent : « Tu vois ce que je veux dire ». La logique cartésienne, celle dont les Français sont, dit-on, les représentants les plus illustres, est une logique de l'évidence dont le premier critère est celui de la clarté. L'entendement, dit Descartes, est notre « lumière naturelle », qu'il demande de ne pas confondre avec les lumières surnaturelles qui nous sont réservées par la grâce divine. La clairvoyance, la lucidité sont présentées spontanément comme des qualités pour qui doit faire preuve, quel que soit son domaine, de discernement. Affectivement, nous n'éprouvons pas la même chose envers celui qui a l'air sombre, dont on dit qu'il broie du noir, et en face d'un sourire radieux. Nous retentissons sur le mode de la peine quand un de nos proches a quelque chose d'éteint, et ce n'est pas seulement le regard, c'est aussi bien la voix qui se trouve en l'occurrence engagée. La philosophie des Lumières (il a fallu mettre un pluriel !) a prétendu arracher les hommes à l'obscurantisme dont ils étaient les victimes et l'on sait politiquement que les lendemains qui chantent sont assimilés à l'avenir « radieux ». Enfin, pour ne pas résister à la tentation, je rappelle en la faisant mienne la formule de Raymond Devos qui vaut surtout par temps de crise : « Et moi qui ne suis pas une lumière, je me suis pourtant mis en veilleuse ».

Par conséquent, intellectuellement, affectivement, politiquement, religieusement peut-être plus encore, nous avons recours au vocabulaire de la lumière. C'est dire qu'il y a lieu de distinguer entre deux expériences de la lumière : l'expérience à prétention objective (on parlera alors d'expérimentation), qui vise à déterminer les lois de la lumière, c'est-à-dire de la lumière sans nous, et l'expérience qu'on peut bien appeler subjective, si on veut dire par là qu'elle est expérience en première personne, ou expérience intersubjective, puisque nous savons très bien ce que nous voulons dire quand nous utilisons les expressions que la langue commune nous propose. Il s'agit de l'expérience qui est donc immanente ou, si l'on préfère, inséparable de la sensation. Si la position scientifique cherche à nous donner des informations, l'autre expérience est celle qui transforme celui qui la fait. Si l'une

est résolument analytique et, comme le veut l'étymologie, de l'ordre de la décomposition, l'autre, l'expérience sensible, l'épreuve sensible, procède au contraire de la composition. En d'autres termes, nous dirons que la lumière nous concerne, elle n'est pas seulement en face, mais elle est tout autour de nous et nous baignons en elle ; elle nous concerne et nous *comprend* au sens où elle nous prend totalement, et l'expérience que nous en faisons est une expérience totale.

Dans un article de 1912 (que Paul Klee traduira en allemand dès 1913), le peintre Robert Delaunay qui a été toute sa vie hanté par le problème de la lumière, commence par écrire : « L'impressionnisme c'est la naissance de la lumière en peinture ». Voilà au moins une formule qui a le mérite de la netteté, voire de l'outrance, dans la mesure où elle prétend marquer une rupture radicale, une révolution, là où la prudence historienne pourrait nous inciter simplement à marquer un processus évolutif qui ne remettrait pas en cause la continuité de l'histoire de la peinture. Notre question est donc de savoir en quoi l'affirmation de Delaunay est fondée.

On aurait de fortes raisons d'objecter que depuis belle lurette les peintres avaient le souci de la lumière. Et pourtant, le moindre regard sur la moindre toile impressionniste nous fait apparaître cette peinture comme étant marquée par l'éblouissement devant le monde : peinture de plein air, peinture « dans le vent », non pas pour dire qu'elle est à la mode, dont le projet semble bien être de nous donner à voir *l'événement* même de la lumière. Ce qui veut dire, sur le plan technique, des choses bien connues comme le refus du mélange chromatique, du mélange sur la palette, au profit du mélange optique. Le recours préférentiel, voire exclusif, aux couleurs pures qui, en réalité, engage toute une vision du monde.

Dans la perspective ordinaire, quotidienne, sans doute d'ailleurs sous la pression du besoin, nous sommes à la recherche des objets du monde, et notre geste, même s'il reste théorique, consiste toujours à les prendre : « percevoir », « concevoir », « concept », autant de termes qui renvoient au vocabulaire de la prise. Bien entendu, nous prenons les choses à partir de leur contour à l'intérieur duquel la sensation ou les sensations nous procurent

simplement une information sur la qualité de la chose. C'est ainsi que nous verrons un mur et que nous dirons : « Le mur est blanc », que nous verrons un fruit et que nous jugerons à partir de sa couleur s'il est temps ou s'il est prématuré de le manger. Or on peut dire qu'à la limite il y a une façon de peindre qui consiste à procéder de la sorte : la couleur ne vient qu'en second lieu, elle ne sert, pourrait-on dire, qu'à colorier. Par contre, quand Van Gogh écrivait à son frère Théo, dans une lettre d'août 1888 : « La peinture comme elle est maintenant promet de devenir plus subtile – plus musique et moins peinture – enfin elle nous promet la couleur », il annonçait le bouleversement grâce auquel la couleur allait avoir la primauté en peinture. Seulement cela signifie que désormais la couleur est d'abord couleur du monde et non pas couleur réservée à un objet, couleur du monde auquel elle nous introduit, et que, d'autre part, le monde n'attend pas d'être « cristallisé » en objets pour être là, dans sa réalité.

Ce premier renversement du statut de la sensation en entraîne un deuxième qu'une remarque de Braque peut nous aider à comprendre. Braque, dans des entretiens avec Charbonnier disait ceci : « Il est bien difficile de dissocier les choses d'un tableau ; il y a des gens qui disent : que représente votre tableau ?... quoi ?... Il y a une pomme, c'est entendu, il y a... je ne sais pas. Ah ! une assiette, à côté... Ces gens-là ont l'air d'ignorer totalement que ce qui est *entre* la pomme et l'assiette se peint aussi, et ma foi il me paraît tout aussi difficile de peindre l'entre-deux que les choses. Cet entre-deux me paraît un élément aussi capital que ce qu'ils appellent « l'objet ». C'est justement le rapport de ces objets entre eux et de l'objet avec l'entre-deux qui constitue le sujet ». On pourra donc dire que ce qui devient manifeste à partir de l'impressionnisme, c'est que le sujet du tableau n'est pas un ensemble d'objets éclairés par la lumière, identifiables par leur contour, mais que c'est l'espace lumineux, cet « espace d'air » dont parlait Baudelaire, auquel seul nous donne accès non pas le coloriste mais le coloriste.

Dans ses notes publiées sous le titre *En vrac*, Pierre Reverdy, qui n'était pas seulement un poète, mais aussi un ami des peintres, écrivait ceci : « Coloriste, celui qui, de la couleur, fait jaillir autre

chose que de la couleur, c'est-à-dire ce plaisir qui ne s'arrête pas à l'œil, qui passe délicieusement par l'œil et s'enfonce, pour émouvoir dans l'être obscur et prisonnier le besoin d'air libre et de lumière, et qui le satisfait ». On comprend à partir de là qu'il ne suffit pas d'utiliser une toile, des pinceaux et de la couleur pour être peintre, sauf peut-être en bâtiment, et la remarque de Bonnard, rapportée par Bazaine dans une note *d'Exercice de la peinture*, à propos d'une toile qu'il jugeait inachevée, pourrait bien être la pire des critiques à l'égard des colorieurs : « C'est de la couleur, mais ce n'est pas encore de la lumière ».

Or sur cette voie de la lumière, bien entendu, les impressionnistes ont été précédés, les uns diront par Delacroix, les autres par Courbet, en tout cas ils ont été précédés par quelqu'un qui s'appelle Turner et qui a été reconnu par la plupart d'entre eux, et en tout cas reconnu « officiellement » par Signac au nombre de leurs précurseurs. La découverte de l'Italie par Turner (il avait 44 ans, ce qui laisse encore quelque espoir à certains !) a eu sur lui un effet d'éblouissement dont toute sa peinture désormais portera témoignage. Qu'est-ce qui se passe dans ses grands tournois solaires où ses contemporains ne virent d'abord que ce qu'ils appelèrent dédaigneusement une peinture blanchâtre ? À l'exception d'un seul, toutefois, de Ruskin qui, dans un texte extraordinaire dit ceci à propos de la lumière chez Turner : « Pas une pierre, pas une feuille, pas un nuage sur lesquels la lumière ne soit sentie comme passant actuellement et palpitant devant nos yeux. Là est le mouvement, la vague agissante et la radiation du rayon dardé, non la sombre lumière universelle qui tombe sur le paysage sans vie, sans direction, égale sur toutes choses et morte sur toutes choses. Mais la lumière respirant, animée, exultant, qui sent, reçoit, se réjouit, agit, qui choisit une chose et en rejette une autre, sautant de roc en roc, de feuille en feuille, de vague en vague, rayonnant, éclatant ou scintillant selon ce qu'elle frappe ou, dans ses façons plus saintes, absorbant et enveloppant toutes choses dans la plénitude profonde de son repos et à nouveau se perdant dans la sauvagerie, le doute, l'obscurité ou périssant et disparaissant entrelacée à la brume montante ou fondue dans la mélancolie de l'air, mais encore vivifiant ou déclinant. C'est la

lumière vivante qui respire dans son sommeil le plus profond, le plus extatique, qui dort, mais ne meurt jamais ».

Dans toutes les analyses que nous avons pu recueillir au sujet de la tentative impressionniste, un terme revient comme un leitmotiv, le terme d'*éclat*. C'est un terme qui non seulement revient dans la bouche ou sous la plume des artistes, mais c'est aussi un terme qui est repris dans une perspective esthétique par Roger Munier dans un recueil qui a pour titre *Le contour, l'éclat*, et c'est un terme qui est central dans la pensée d'un philosophe contemporain qui s'appelle Gadamer, lequel, à la fin de *Vérité et Méthode*, écrit que « la beauté a le mode d'être de la lumière » et précise que « l'éclat n'est donc pas seulement une de ses qualités, mais qu'il constitue son essence véritable ». Je remarque au passage qu'au niveau des expressions les plus quotidiennes, lorsque nous disons : « Il fait beau », c'est toujours pour dire qu'en réalité « il fait clair ».

Munier, dans une perspective qui est sans doute très marquée par les Grecs, et donc très « apollinienne », insiste pour montrer comment les choses, quand elles se donnent à nous, le font selon un double mouvement contraire, celui de la fermeture sur elles-mêmes, celui de leur recueillement à partir duquel elles gagnent leur contour, et d'autre part celui de leur irradiation, par lequel du même coup leur contour se trouve mis en question. Il y a, bien entendu, plusieurs sortes d'éclats qui vont de l'éclosion à l'explosion, de l'éclat silencieux à l'éclat le plus sonore, mais tout éclat constitue en fait un mouvement par lequel la chose ou l'œuvre nie ses limites, en les dépassant dans un processus qui est toujours un processus d'ouverture. Ce sens de l'éclat, ce besoin en nous de l'éclat, je pense qu'on le trouverait encore dans la vie la plus quotidienne, parce qu'enfin, si on se demande : pourquoi cirer des meubles ? pourquoi boire dans un verre, ou pourquoi pas dans du cristal ? pourquoi des tissus ? pourquoi des ors ? sinon par goût du « luxe », qui est un autre nom, un autre des noms de la lumière.

Parmi les œuvres qui témoignent de cette recherche de l'éclat, y compris dans le monde familial, l'une qui le fait avec le plus de maîtrise est sans doute celle de Vermeer. De cette peinture, Claudel écrivait : « Nous ne la regardons pas, nous ne la caressons pas une minute d'un clignement d'yeux supérieur ; immédiatement nous

sommes dedans, nous l'habitons ». La question est donc bien de savoir quel est le secret de cette peinture, silencieuse en son éclat. Quel est le secret de cette concentration irradiante qui nous présente un espace tel qu'il ne nous laisse jamais spectateurs, en face, exclus, mais que d'emblée, comme dit Claudel, nous pouvons l'habiter ?

Bien des analyses ont déjà été conduites sur le jeu, dans les peintures de Vermeer, de la lumière latérale qui immerge tout l'espace du tableau, sur la savante géométrie des horizontales et des verticales qui donne un maximum d'équilibre, mais il y a surtout une chose qui en rend compte et cette chose a été dite, à son insu, par Goethe. Dans sa *Théorie des couleurs*, Goethe écrit : « Le jaune apporte toujours une lumière, et l'on peut dire que, de même, le bleu apporte toujours une ombre ». Et encore : « Pour naître, la couleur exige lumière et obscurité, clarté et ombre ou, si l'on veut user d'une expression plus générale, lumière et non-lumière ». Or il me semble que l'espace des intérieurs de Vermeer est fait de ces tensions multiples des jaunes et des bleus qui précisément lui assurent sa profondeur. Le risque de l'éclat, c'est qu'il ne soit qu'un phénomène de surface, un phénomène qu'il est d'ailleurs facile d'obtenir avec certains vernis (et les vernis triomphent toujours dans l'homogène, alors que l'éclat véritable, lui, a rapport à quelque chose d'hétérogène), un phénomène qui ne serait, par voie de conséquence, que pelliculaire. Autrement dit, l'éclat ne mérite son nom que pour autant qu'il est l'éclat de quelque chose qu'il amène au jour.

Ce quelque chose, on peut le dire en première approximation, est de l'ordre du fond. Il en va ainsi notamment chez Chardin. Bien d'autres que lui ont peint des natures mortes, certains en ont peint qui sont plus rutilantes que les siennes, ne serait-ce que par le choix des objets. Il y a, au sujet de Chardin, un texte de Francis Ponge dont je retiens ces lignes : « Ces pêches, ces noix, cette corbeille d'osier, ces raisins, cette timbale, cette bouteille avec son bouchon de liège, cette fontaine de cuivre, ce mortier de bois, ces harengs saurs, il n'y a aucun honneur, aucun mérite à choisir de tels sujets ». Et à propos de ce que Chardin en fait, Ponge tire une leçon qui mérite d'être méditée : « Entreprenez, dit-il, de traiter de

la façon la plus banale le plus commun des sujets, c'est alors que paraîtra votre génie ». Le génie de Chardin, c'est de faire en sorte que ces objets que Ponge – et non par hasard – appelle ici des « sujets », ne se découpent pas sur un fond dont ils seraient simplement la négation, un fond qu'ils renverraient à l'insignifiance, comme dans les exemples sur lesquels triomphe la psychologie de la forme, mais qu'au contraire ils émanent du fond et qu'ils en sont à ce moment-là autant de foyers lumineux. C'est d'eux que l'on peut dire, là encore avec Claudel, qu'ils font « acte de présence ». Et Claudel ajoute : « Je veux dire qu'ils ne constituent pas seulement une présence, ils l'exercent ».

La venue à la lumière d'une nature qui est tout sauf morte et qui relève bien davantage de ce qu'en allemand on appellerait *Stilleben*, vie silencieuse ou vie calme, s'effectue à travers un acte qui consiste ici à *sourdre*. À travers ce double exemple (Vermeer, Chardin), renvoyant à ce que l'on pourrait appeler, si l'on veut faire des classements, la peinture d'intérieur, force nous est déjà de reconnaître que l'éclatant n'est pas le brillant. On le reconnaît d'ailleurs facilement quand nous nous défendons de ceux qui veulent simplement, comme on dit, « nous en mettre plein la vue ». Il y a sans doute là une pente qui est aujourd'hui d'autant plus facile à suivre que l'ampleur des moyens que l'homme a à sa disposition ne cesse de croître, une pente sur laquelle il est banal de faire remarquer que les moyens de communication de masse n'hésitent pas à se lancer, donnant l'occasion de reprendre la terrible formule de Daumal : « Du toc, des tics et des trucs, voilà toute notre vie ».

Si les plus grands parmi les artistes suivent cette pente, c'est toujours en la remontant. Cette pente qui caractérise aujourd'hui la vie urbaine des pays prétendument développés a pu conduire certains à faire l'éloge de l'ombre. C'est d'ailleurs sous ce titre *Éloge de l'ombre* qu'un japonais, Tanizaki Junichiro, a publié un ouvrage dans lequel il en vient à opposer, de façon peut-être trop simple, un Occident qui serait consacré à la recherche de l'étincelant à un Orient qui aurait gardé pour lui le sens de l'ombre. Il écrit par exemple : « Nous n'éprouvons à l'égard du papier d'Occident d'autre impression que celle d'avoir à faire à une

matière strictement utilitaire, cependant qu'il nous suffit de voir la texture d'un papier de Chine ou du Japon pour sentir une sorte de tiédeur qui nous met le cœur à l'aise. À blancheur égale, celle d'un papier d'Occident diffère par nature de celle d'un *hōsho* ou d'un papier blanc de Chine. Les rayons lumineux semblent rebondir à la surface du papier d'Occident, alors que celle du *hōsho*, pareille à la surface duveteuse de la première neige, les absorbe mollement ». Sans vouloir débattre ici de la justesse de ces oppositions, je veux faire remarquer que ce sens de l'ombre, non pas de l'ombre pour elle-même, mais de l'ombre en tant qu'elle participe à la révélation de la lumière, des peintres d'Occident l'ont eu, au point qu'on a pu en faire un genre à part, le clair-obscur.

Dans un texte qu'il a consacré à Rembrandt, Henri Focillon nous invite à un examen comparatif, qui finit par se concentrer sur la différence entre le clair-obscur chez de la Tour et chez Rembrandt. À propos de Georges de la Tour, il écrit que dans ses œuvres « la nuit est stable, la matière dont sont faits les vivants est dense et compacte, la lumière ne tremble pas. Elle se pose avec égalité sur des surfaces presque monochromes, elle ne s'évade jamais dans l'équivoque des demi-teintes, des tons fins. C'est par des alternatives calmes et catégoriques que se départagent le sombre et le clair ». Il y a encore quelque chose de la statuaire dans cette peinture, et tout ce qui peut être dit sur le clair-obscur chez de la Tour se trouve en défaut pour parler justement de la peinture de Rembrandt.

Voici ce qu'en dit Focillon : « Cette nuit qui se penche au bord de la lumière, qui en est avide, qui l'absorbe peu à peu, c'est la sœur, noire et dorée, du grand jour solaire. Elle rayonne, elle aussi, elle est fluide et mobile, elle est parcourue d'ondes, elle vibre. Dans les demeures des hommes, pleines d'objets, elle accueille les reflets qui lui viennent de la fenêtre, des miroirs, des sombres meubles aux facettes polies ; elle y attend l'heure de se répandre avec plénitude sur le sommeil de la terre et de rôder silencieusement autour des lampes. Ce mélange du sombre et du clair, qui rend la nuit poreuse et profonde, laisse à la lumière aussi, même quand elle est toute pure et quand la forme est réduite à la simplicité du trait, quelque furtive empreinte de ténèbres, de même

que le jour se faufile sans trêve à travers les mailles les plus étroitement serrées de la nuit. Le père du prodigue, tendant les bras vers le retour du fils, dans un glorieux jour de soleil, semble traîner dans les plis de sa houppelande le poids obscur de ses sommeils inquiets et de ses sombres années. L'ombre sillonne d'une amertume profonde les joues de Saül, elle réside comme la promesse de la royauté sur le front penché de David. Mais comment s'organisent les accords qui la marient si bien à la clarté du jour, qu'on peut la dire une forme silencieuse et foncée de la lumière ? ».

Et il ajoute, quelques lignes plus loin : « Ainsi toute chose dans la nature est surnaturelle et toute évidence est apparition ». Dire cela, c'est évidemment franchir le pas qui va de l'esthétique à ce que l'on pourrait appeler une métaphysique de la lumière. Que la lumière puisse paraître malgré l'obscurité, c'est là finalement le miracle. Toute chose dans la nature est surnaturelle dès qu'on s'étonne que quelque chose soit et non pas rien. Chez Rembrandt la lumière se donne, mais elle se donne *dans son retrait*, et ce qu'il y a en elle de précarité, en réalité ajoute à son éclat.

Il existe encore un tout autre type de peinture qui peut, lui, être pris comme un autre exemple-limite et que l'on pourrait, si l'on veut absolument jouer sur les mots, appeler non pas le clair-obscur, mais l'obscur-clair ! Il s'agit de la peinture de Soulages. À première vue (insuffisante, bien entendu), ce qui caractérise cette peinture dans son unité historique, c'est qu'elle est dominée par le noir. À ceux qui voudraient y voir des raisons symboliques, Soulages oppose des raisons picturales et il règle le problème d'une formule assez enlevée puisqu'il dit : « Quand on écrit avec de l'encre noire ce n'est pas forcément une lettre de condoléances ». Pour revenir à l'origine de cette présence du noir dans sa peinture, Soulages rapporte à peu près toujours la même anecdote. Il dit, par exemple, dans son entretien avec Ceysson : « J'avais dix ans, peut-être moins, je ne sais plus, je jouais, je traçais à l'encre des traits noirs sur des feuilles de papier blanc. Une amie de ma sœur plus âgée que moi d'une quinzaine d'années, me voyant ainsi appliqué m'a gentiment demandé ce que je faisais. Pris de court, je lui ai répondu : un paysage de neige ! Je revois encore son visage

stupéfait... Ce n'était pas de ma part de la provocation ni le goût du paradoxe, mais plus simplement de la naïveté : ce que je faisais était effectivement un paysage de neige ; ce que je recherchais dans ce jeu, c'était l'éclat de la lumière : le blanc du papier s'illuminait comme la neige grâce aux traits noirs que j'y peignais ; malgré ou plutôt par ce noir, le dessin avait pour moi l'éclat d'un paysage de neige... Activité de peintre déjà que de comprendre une couleur (le blanc) non pas isolée, mais comme une relation avec une autre (le noir) ».

Il y a d'autres textes, aussi bien dans ces entretiens avec Ceysson, peut-être plus encore dans ceux qu'il a accordés plus récemment à Charles Juliet, dans lesquels il précise quelles ont été les étapes de sa peinture. En tout cas, ce qu'il y a de constant, c'est chez lui l'idée selon laquelle le choix du noir n'est pas un refus de la couleur. Ainsi il répond à Ceysson : « Oui, on dit la couleur... Mais le plus important dans une toile c'est la lumière ». Et à propos de ses productions les plus récentes, il insiste pour dire que par les jeux de ses stries, par les oppositions dans le mouvement même par lequel sa peinture naît sur la toile, il s'agit non d'une lumière reçue et réfléchiée par la toile, donc une lumière qui lui tomberait dessus, mais d'une lumière qui, dit-il, « a l'air d'émaner de la toile elle-même ». Ainsi, jusque dans cet exemple qui aurait pu paraître le plus défavorable, la peinture – aujourd'hui comme hier – peut bien se définir comme une célébration de la lumière, et ici d'une lumière qui est saisie à sa naissance.

Ayant commencé par un rapide hommage à Platon, il faut, avant de terminer, y revenir dans la mesure où j'avais quelque peu détourné le texte de la *République* de son sens, à savoir qu'il ne s'agissait pas pour Platon simplement de nous remémorer l'existence et l'éminence du soleil, mais bien de s'aider de la lumière du soleil pour nous orienter vers une lumière toute autre, une lumière qui n'est pas de ce monde, à la lumière de laquelle précisément nous pouvons par exemple reconnaître ce qu'est la justice ou ce qu'est la vertu. Seulement notre culture occidentale provient non seulement de cette « source grecque » dont Platon est peut-être pour les philosophes le plus grand représentant, mais encore d'une autre source, la source judéo-chrétienne, et il nous est

difficile de faire abstraction de ces textes qui, de la *Genèse* à saint Jean et à l'*Apocalypse* sont tout entiers consacrés à la lumière. Et comme il est dit dans l'Évangile de saint Jean : « Dieu est lumière ».

L'art de Byzance témoigne à sa façon de ce que fut la rencontre entre ce que l'on pourrait appeler la métaphysique et la théologie de la lumière, sans doute après le passage de penseurs aussi importants que Plotin. L'analyse de l'art byzantin déborde de beaucoup les limites de la seule peinture, dans la mesure où elle met en cause un ensemble de considérations sur l'architecture, la mosaïque, la liturgie... Mais plutôt que par des analyses trop immédiatement savantes, nous pouvons commencer par des descriptions. Nous avons, en particulier à propos de Sainte Sophie, des textes qui remontent au VI^e, voire au IX^e siècle, auxquels Georges Duthuit se réfère dans *Le feu des signes* et qui disent de la façon la plus simple, donc la plus directe, l'effet produit par la lumière, par une lumière une et multiple, multiple et une, qui a été ici comme *orchestrée* pour qu'elle resplendisse au gré des journées et des saisons et, on pourrait dire, de nuit comme de jour.

Le premier texte que je propose est d'un certain Procope, un homme du VI^e siècle, qui écrit : « La lumière et les rayons éclatants du soleil remplissent le temple, et on dirait que l'espace n'est pas éclairé de l'extérieur par le soleil, mais que le foyer lumineux se trouve à l'intérieur, tellement la lumière se déverse surabondamment... Étant donné la légèreté de la construction, la coupole ne semble pas s'appuyer sur une construction solide, mais couvrir l'espace d'une sphère d'or suspendue au ciel... Les scintillements de la lumière ne permettent pas au spectateur d'attarder son regard sur les détails, chacun attire la vue et la conduit sur un autre. Le mouvement circulaire du regard se reproduit à l'infini, car le spectateur n'est jamais à même de choisir dans tout l'ensemble ce qui aurait sa préférence ».

Paul le Siléntaire, qui est lui aussi un homme du VI^e siècle, écrit pour sa part : « Le vaisseau de l'abside est comme un paon avec des plumes à cent pupilles. De l'or immense de la voûte se diffuse une telle lumière qu'elle éblouit la vue... L'or n'a d'autre interruption que des pierreries étincelantes, le soir il se reflète du

temple sur les objets une telle lumière que vous croiriez un soleil nocturne. La nuit resplendissante rit autant que le jour ». Et le patriarche Photios, rappelant que la première impression de celui qui pénètre dans Sainte Sophie est la stupéfaction, précise que ce mouvement circulaire dans lequel il est pris est un mouvement qui ne va pas sans quelque chose qui serait de l'ordre du vertige.

Or cette épreuve, dite par des hommes qui sont historiquement loin de nous, est redite aujourd'hui par Henri Maldiney, dans *Regard Parole Espace*, et particulièrement en ces termes : « La perception des couleurs de la mosaïque requiert, ainsi que l'anti-perspective byzantine, non une attention concentrée sur un point, mais un état de distraction attentive, perpétuellement alertée, c'est-à-dire une ouverture aux données du champ marginal à partir duquel la vision renaît sans cesse. Le regard glisse sur les marbres, à même une étendue diaphane dont il accompagne une expansion rapide en surface et en profondeur. Cette diffusion est à l'origine de la lumière qui, du fond de la mosaïque fait un milieu ». Et c'est grâce à cette renaissance perpétuelle du regard que le vertige signalé par Photios peut être surmonté. Cet ensemble concertant des lumières dans un même milieu interdit la prise, il est à l'origine de ce qui mérite bien d'être appelé ici la surprise, telle que celui qui en est atteint cesse d'être en position de simple spectateur et se trouve pris et compris dans un rythme total.

Dans la mesure où l'on a pu dire que l'église entière, avec son architecture, ses fresques, ses mosaïques, constitue une gigantesque icône, on peut renverser la formule et dire que toute icône – toutes proportions gardées – cherche à être l'équivalent de ce que peut être une église byzantine. Et Olivier Clément fait remarquer notamment que, dans une icône, « la lumière ne provient pas d'un foyer précis. Elle est partout, sans projeter d'ombre, ou plutôt elle est toujours intérieure. Tout est intérieurement ensoleillé ». Ainsi, « c'est le fond même de l'icône que les iconographes nomment lumière ». Pour cette raison, Olivier Clément a l'habitude de dire que l'art de l'icône n'est pas borné à un style ni même réservé à l'Orient chrétien, et parmi ceux qu'il annexe volontiers, ceux qui seraient les continuateurs du « regard byzantin », il cite en particulier Bazaine. Et il est significatif que Bazaine, dans une

interview à l'occasion d'une exposition présentant des peintures qu'il avait intitulées *Chant de l'aube*, acceptait de dire qu'en elles « tout est bouffé par la lumière ». De fait, en présence de ces toiles, il est difficile de ne pas éprouver la lumière qui en surgit comme celle d'un matin de Pâques.

En bonne théologie, avant la Transfiguration, dont Sainte Sophie est la réalisation ici-bas, avant la Résurrection, il y a la Création. À cet égard, saint Augustin fait remarquer dans son commentaire de la *Genèse* que la lumière est créée avant la distinction des choses et avant la création des corps célestes qui ne font que diffuser la lumière. Il insiste sur le fait que la création du ciel et de la terre a lieu sans le verbe divin et que c'est pour la création de la lumière que Dieu parle pour la première fois. Il y a, au seuil de la chapelle archiépiscopale de Ravenne, une inscription où l'on peut lire : « C'est ici qu'est née la lumière et que, captée, elle règne libre ». Il y a sûrement quelque excès inflatif dans la première proposition et c'est sans doute la raison pour laquelle elle est aussitôt corrigée, nuancée. C'est une formule contradictoire, et en tout cas paradoxale, mais telle que nul artiste ne peut sans doute en rêver pour lui de plus heureuse. Le tour de force de la peinture, c'est en effet par un acte qui ne va nullement de soi, sans coup de force justement, de capter la lumière, non pas pour la mettre à sa disposition, mais pour la rendre à elle-même, la libérer de tous les usages à travers lesquels nous nous bornons habituellement à l'utiliser ou à la consommer.

Goethe, dans sa *Théorie des couleurs*, écrit : « En général, les humains éprouvent un grand bonheur à voir la couleur. L'œil a besoin d'elle comme il a besoin de la lumière. Qu'on se rappelle ici le réconfort ressenti lorsque par un jour gris le soleil vient briller en un point du paysage et y rend les couleurs visibles ». Nous avons besoin de la lumière, mais peut-être n'est-ce pas exactement le même besoin que celui dont nous parlions au départ, car il n'est pas question ici d'une publicité pour les piles qui ont repris le nom de Mazda (dieu de la lumière du côté de l'Iran ancien), ni non plus d'une invitation au bronzage ! Nous avons besoin de la lumière non seulement pour voir, mais pour être. La plante humaine appartient donc à la famille des héliotropes et, à cet égard, les

Tournesols de Van Gogh peuvent effectivement ici prendre une valeur emblématique. Nous avons besoin de la lumière. Nous le savons et nous ne le savons pas ; nous le sentons et nous ne le sentons pas. La plupart du temps, nous ne faisons guère que le pressentir. À cet égard, la peinture a donc une fonction essentielle qui est une fonction de révélation. « Une œuvre d'art devrait toujours nous apprendre que nous n'avions pas vu ce que nous voyons ». La formule est de Valéry ; c'est d'ailleurs aussi bien ce que dit Paul Klee dans la première phrase de la *Profession de foi du créateur* : « L'art ne rend pas le visible, il rend visible ».

L'art, la peinture ni ne veut ni ne peut se contenter de représenter le visible. Il rend visible, ce qui revient à dire en l'occurrence qu'il rend visible la lumière, qu'il rend visible ce qui rend visible. Ce redoublement, cette visibilité élevée, pour parler comme les mathématiciens, à la puissance supérieure, est peut-être bien l'un des secrets de la peinture. Pour nous en aviser, il nous suffirait d'apprendre à regarder, et c'est peut-être alors une affaire d'hygiène. À cet effet, Matisse a un traitement à proposer, un traitement draconien, il est vrai : « Je me dis quelquefois que nous profanons la vie ; à force de voir les choses, nous ne les regardons plus. Nous ne leur apportons que des sens émoussés. Nous ne sentons plus. Nous sommes blasés. Je me dis que pour bien jouir, il serait sage de se priver. Il est bon de commencer par le renoncement, de s'imposer de temps en temps une cure d'abstention. Turner vivait dans une cave. Tous les huit jours, il faisait ouvrir brusquement les volets, et alors quelles incandescences ! Quels éblouissements ! Quelle joaillerie ! »

Lorsqu'il est amené à réfléchir sur les relations entre le travail du poète et une autre forme d'art, la peinture de Raoul Ubac en l'occurrence, André Frénaud se demande si « la main à pinceau (ou à burin) tout comme *la main à plume* sont ... opposées à la main à charrue¹ » ? L'apparement (« tout comme ») de la main du peintre ou du graveur et de celle du poète, pour ne rien dire de celle du laboureur, s'explique par la nécessité où elles se trouvent d'affronter la résistance que leur opposent des matériaux différents – et plus ou moins bons conducteurs – l'ardoise, pour R. Ubac, les mots ou les massifs de mots, pour le poète. Dans un autre ouvrage, parlant cette fois des œuvres réalisées avec quelques-uns des très grands peintres de son époque, Frénaud emploie le terme de « consonance² » afin de désigner le juste rapport entre une œuvre peinte ou gravée et le poème, ou le recueil, qui lui sert de motif. La consonance exprime la proximité entre deux formes artistiques dont l'une ne commente pas l'autre, sauf à courir le risque de se transformer en illustration liée, c'est-à-dire ressemblante, ce que précisément Frénaud n'attendait pas des peintres, attentif qu'il était à leur expérience propre, et ce qu'aucun d'entre eux ne lui a non plus jamais demandé de faire. À l'apparement et à la consonance, pourrait s'ajouter un troisième terme qu'à ma

- 1 A. Frénaud, *Ubac et les fondements de son art*, Paris, Maeght éditeur, 1985, p.53, (noté UFA). Ubac a dû apprécier l'humour de Frénaud puisque *La main à plume* est le nom d'une publication collective et d'un groupe qui a tenté de maintenir le surréalisme, sous l'occupation, en l'absence d'André Breton, un groupe donc auquel Ubac a participé. Quant à l'expression elle-même, elle est extraite du poème « Mauvais sang » de Rimbaud lequel écrivait : « J'ai horreur de tous les métiers. Maîtres et ouvriers, tous paysans ignobles. La main à plume vaut la main à charrue. – Quel siècle à mains ! – Je n'aurai jamais ma main. Après, la domesticité mène trop loin » !
- 2 A. Frénaud, *Notre inhabileté fatale. Entretiens avec Bernard Pingaud*, Paris, Gallimard, 1979, p.176, (noté NIF).

connaissance Frénaud n'emploie pas, celui de résonance, pour rendre compte de la proximité entre sa poésie et la peinture. Une résonance est une correspondance entre deux dispositifs oscillatoires fort différents, mais dont la période de vibration est la même³. On peut considérer le texte poétique ou la peinture comme l'un de ces dispositifs, l'autre étant l'Être ou le Rien, en d'autres termes, et selon Frénaud, une énergie faultrice et insaisissable. Contrairement à ce qui se produit dans la consonance, la résonance ne concerne pas uniquement la poésie et la peinture. Toutes deux sont mises en relation avec une expérience originaire, l'événement de leur avènement, qu'avec ses moyens propres chacune s'essaie à exprimer :

« Le “*poiein*” du peintre, comme celui du poète, ce qui les fonde comme tels, c'est de former un objet plastique ou un discours – un anti-objet, un anti-discours, si l'on préfère ainsi s'exprimer – à travers lesquels ils fassent passer quelque écho d'un affrontement avec le monde – avec l'homme, avec soi, aussi bien –, dont je n'oserai pas dire que mon analyse de l'expérience poétique rende compte dans tous les cas ! (...) »

« Affrontement de deux “*poiein*”, confrontation de deux *machines à faire entendre* quelques échos de la source, qui est la même et qui est hors d'atteinte. L'inaccessible est notre seul bien commun⁴. »

Le but de ma communication est d'élucider l'expérience originaire qui régit l'extrême proximité et l'irréductible différence entre la poésie d'A. Frénaud et la peinture. Pour cela, il s'agit d'aller au-delà du constat de l'apparement entre deux gestes, au-delà de l'idée d'une consonance entre parler et voir, en direction de la résonance, seule apte à expliquer comment l'Être inaccessible passe dans les « machines » qui le font entendre ou voir. L'intitulé de cette communication est emprunté à « Haeres 3 », l'un des

3 J. Ladrière, « Représentation et connaissance », *Encyclopaedia Universalis*, 1980, vol. 14, p.89 c.

4 A. Frénaud, *NIF*, op. cit., p.177.

textes éponymes du recueil *Haeres*, qui témoigne de l'incidence du travail de Geneviève Asse sur la réflexion d'A. Frénaud⁵. Véritable art poétique en abrégé, ce texte en prose ne traite ni de la peinture en général, ni de celle de Geneviève Asse en particulier, mais de la fonction du poème qui est d'assurer la « médiation efficace d'une certaine expérience qui fut (...) de la Lumière⁶. » La mention d'une pareille expérience dans le contexte d'une réflexion poétique a de quoi surprendre. Elle n'est pourtant pas inédite. Empruntant à J.-Y. Debreuille ses mots, Frénaud est allé jusqu'à présenter son expérience d'écriture comme un « éblouissement épiphanique⁷ ». Il n'a pas craint par ailleurs de faire référence à une « voix illuminante » dans les dernières lignes du « château et la quête du poème » :

« Il [le poète] s'efforcera de retrouver (...) quelques échos de la voix illuminante qui s'est fait entendre, parfois, au cours et au sommet de la route⁸. »

Il n'a pas reculé enfin devant l'évocation d'une « expérience illuminante » dans la « réflexion sur la construction d'un livre de poèmes » qui clôt *La Sainte Face* :

« Au-delà des multiples significations possibles de la parole surprenante (...) c'est un autre sens que le poète va cherchant et qu'il croit tout à coup saisir, étant saisi, dans

5 A. Frénaud, *Haeres*, Paris, Gallimard, 1981, (noté H). Lire sur ce recueil l'article de J.-Y. Debreuille, « L'héritier » in *La voix et le geste. André Frénaud et ses peintres*, J.-Y. Debreuille dir., Genève, La Baconnière/Arts, 2005, p.191-210.

6 Ibid., p.17. Si ce n'est dans l'« exhortation d'un prédicant au désert », (A. Frénaud, *La sorcière de Rome* suivi de *Depuis toujours déjà*, Paris, Gallimard, [1970], 1984) Frénaud emploie toujours le mot lumière sans majuscule. On ne peut exclure qu'il entre quelque ironie dans la façon dont Frénaud présente sa propre expérience.

7 A. Frénaud, « note en postface » dans *Nul ne s'égare*, Paris, Gallimard, 1986, p.133 (noté NE).

8 A. Frénaud, *Il n'y a pas de paradis*, Paris, Gallimard, [1962], 1967, p.234 (noté IP).

l'expérience aliénante, illuminante ...⁹ »

Ce n'est pas solliciter outre mesure le propos de Frénaud que se proposer de transhumer le discours sur la lumière de son domaine d'origine, la poétique¹⁰, vers une esthétique des arts plastiques. Frénaud lui-même y invite en regardant en poète le travail de R. Ubac et en allant droit au plus difficile, la lumière, sans faire de celle-ci une composante du tableau parmi d'autres. La lumière ne fait pas nombre avec le sujet, les matériaux utilisés, la technique employée, la composition des formes partielles, l'innovation formelle, quand innovation il y a, mais, transcendant ces composantes, elle en fait les intégrants d'une présence unique. Dans leur rapport à une expérience originaire de la lumière, poésie et peinture témoignent du rayonnement de l'Être qui demeure en lui-même inaccessible. Pour expliciter cela, je m'en tiendrai au livre *Ubac et les fondements de son art* et aux trois étages de son propos sur la lumière : la lumière captée, la lumière libérée, la lumière libre.

*

**

La lumière captée.

1) La première page en couleur que l'on découvre dans l'ouvrage consacré à l'œuvre peinte et sculptée de R. Ubac reproduit un tableau de 1950 intitulé « Les bûcherons »¹¹. Frénaud en donne tout d'abord une brève vue d'ensemble :

« Le tableau se présente comme une imbrication

9 A. Frénaud, *La Sainte Face*, Paris, Gallimard, [1968], 1985, p.258 (noté *SF*).

10 Dans *Voir*, Deyrolle éditeur, 1993, p.93, R. Munier définit la poétique comme « l'épreuve de ce qui fait la poésie dans son amont ».

11 A. Frénaud, *UFA*, p.29.

d'éléments en corrélation pugnace, comme un système de mouvements colorés en équilibre combatif¹². »

Puis la description se fait plus précise :

« Sur un fond jaunâtre se dresse une haute masse rectangulaire faite de lignes verticales coupées d'horizontales plus petites, que somment de violents mouvements d'obliques comme de bras qui s'enchevêtrent ; ce qui avait donné à Ubac, en cours de travail, l'idée de lutteurs qui se prennent, qui veulent se renverser, s'entortillent... Mais j'y reconnais plutôt la violence fourchue de la forêt, l'élan ardent et tordu des branches. Et il nous apparaît encore que la forêt n'est pas seule ; que dans sa fureur contre elle-même elle ne suffirait pas à faire tout ce tumulte. Puisqu'elle est attaquée et que le peintre a d'abord songé à des lutteurs, disons : des bûcherons... Ce qui permet surtout de parler d'attaque et de bûcherons, c'est le contraste entre le violent mouvement d'obliques qui se passe sur la droite et dans le haut du tableau, comme pour faire basculer le tout, et l'élan ascensionnel des verticales, contre lequel l'énergie de l'assaillant ne prévaudra pas¹³. »

Plus précise, cette description est cependant étonnante. Si elle n'était accompagnée d'une reproduction du tableau et si elle ne mentionnait pas un fond jaunâtre, un lecteur pressé pourrait croire que Frénaud parle d'une eau-forte travaillée au burin. Le regard de Frénaud semble être, sinon celui d'un graveur, du moins celui d'un amateur de gravures, attentif aux lignes et au contraste entre la clarté et l'obscurité, c'est-à-dire à la seule tonalité. À la définition de M. Denis, « se rappeler qu'un tableau – avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote – est une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées », Frénaud aurait pu substituer cette autre : se rappeler qu'un tableau, avant de figurer quoi que ce soit, est un jeu de

12 Ibid., p.31.

13 Ibid.

lignes, sombres ou claires, en un certain ordre disposées. L'oubli de la couleur n'est pas un accident. Elle est également la grande absente de la seule allusion faite par Frénaud à un peintre omis par Jacques Busse dans son « Abrégé des peintres et sculpteurs d'André Frénaud »¹⁴, Uccello :

« Alternance et concomitance d'une décomposition et d'une réinvention du monde et de l'homme mêlés, le poème s'avance comme une bataille de San Romano tissée d'éclats hostiles et singulièrement accordés¹⁵. »

La récurrence de l'omission de la couleur dans le discours de Frénaud incite à penser qu'elle a un sens. Il ne nie pas la couleur et son efficace, il ne les tient pas pour rien, ce dont suffit à nous convaincre ce court passage de « L'auberge dans le sanctuaire », poème d'ailleurs dédié à Ubac :

« Nos blessures se sont mises à brûler comme des lampes et nous ont revêtus de manteaux de couleur. Ce sont elles qui éclairent le sanctuaire...¹⁶ »

Il ne s'agit donc pas de nier la couleur, mais de la mettre entre parenthèses. Cette suspension frappe du même coup la surface limitée ou, plus exactement, l'extension dont la couleur est inséparable. Il n'est par conséquent nullement surprenant que Frénaud ne dise rien du cadastrage ocre, brun et bleu du tableau. La mise entre parenthèses résulte d'un exercice du regard informé par ce qu'il voit. Détaché des surfaces colorées et des contours qui les cernent, le regard épouse le « mouvement d'obliques » violemment affronté à « l'élan ascensionnel des verticales », en bref, une mêlée de lignes. Dans la grammaire des formes picturales, la ligne est un « formant » élémentaire. Elle résulte d'une force appliquée en un point ; cette caractéristique suffit sans doute à expliquer pourquoi la ligne peut devenir chez Frénaud le vecteur de la lumière :

14 J. Busse, « Abrégé des peintres et sculpteurs d'André Frénaud », dans *André Frénaud. « La négation exigeante »*, M.-Cl. Bancquart dir., Cognac, éd. Le Temps qu'il Fait, 2004, p.119-141.

15 A. Frénaud, *IP*, p.241.

16 Ibid., p.104, repris dans *UFA*, p.36.

« En regardant mieux voici qu'apparaît, imbriqué dans l'ensemble dont il relie les éléments, apparaît et sourit, fait de minces lignes violemment blanches, comme le schème furtif et triomphant d'un arbre...Architecture secrète de la forêt comme celle que dessinent les layons, pénétration, dans la nuit feuillue, de la lumière¹⁷. »

2) La lumière n'est pas la couleur blanche, ni l'effet produit par l'utilisation d'un excipient de même teinte, mais son éclat (« violemment »)¹⁸. Et si elle donne sa visibilité au visible et sa clairvoyance à l'œil, elle ne délimite pas un objet ou une figure en donnant à la vue la capacité de les voir. La lumière est déliée de toute perspective objectivante. Frénaud fait comprendre ce point en regardant tout d'abord la toile de face et en interprétant librement les lignes blanches comme s'il s'agissait du schème d'un arbre. Immédiatement après, il regarde de haut la même toile et associe cette fois aux lignes blanches l'image panoramique des layons d'une forêt. Arbre ou forêt ? Peu importe ! Portée par les lignes brisées blanches qui montent du bas du tableau, la lumière esquisse dans la partie centrale un mouvement tournoyant et se disperse dans le haut du tableau. Elle commence donc par suivre « l'élan ascensionnel des verticales », puis le contrarie en s'opposant au « mouvement d'obliques qui se passe sur la droite du tableau », et, après ce choc, se dissémine. Inséparable des bandes brunes ramenées par Frénaud à un ensemble de verticales et d'obliques, la lumière remplit plastiquement une fonction qui n'est pas sans rappeler celle de la « lampe de cambrioleur » mentionnée dans l'« Agonie du général Krivitski » :

« contrôler l'ombre, / pour l'éclairer et pour la

17 A. Frénaud, *UFA*, p.31.

18 A. Frénaud emploie lui aussi le terme d'éclat à propos des dessins à la plume de R. Ubac, mais c'est toujours en rapport avec son contraire : « l'éclat lui-même qui s'oppose à la ténèbre, et que celle-ci fait valoir est louche » (*UFA*, p.23). L'éclat dont nous parlons est quant à lui en rapport avec la couleur, quelle qu'elle soit sa tonalité.

soulever¹⁹ ».

À la différence de cette lampe, toutefois, la lumière dans la toile d'Ubac n'est pas un moyen d'éclairage utilisé pour contrôler l'ombre ; c'est une force agissante qui, tantôt déchire, tantôt soulève, des bandes sombres et confère à l'ensemble du tableau son allure agonistique.

3) L'idée d'une disposition précise de l'ombre et de la lumière sur une surface permettant d'atteindre à une certaine expression conduit Frénaud à définir les tableaux comme des « simulacres »²⁰. Un simulacre n'est cependant que l'image d'une image et cette dernière n'est jamais que la manière dont une chose se met en vue. Or, on ne saurait qualifier « les bûcherons » de simulacre parce que la répartition des teintes froides, les blancs et les bleus en particulier, dans leur opposition violente aux bruns, ne donne pas l'image d'une lumière dilacérée. Dans cette toile, au contraire, la lumière est captée, en d'autres termes, recueillie, reçue, et le tableau est heureusement comparé à un « miroir », dispositif déjà cité dans « la noce noire » :

« La dernière épreuve, ils la tentaient
depuis l'origine.
Tant de sommeil profond à la fin les illuminera.
Des mines explorées au hasard, ils la feront
apparaître
sur le miroir proféré pour capter son silence,
par leur voix²¹. »

Sans qu'il soit fait directement référence à la lumière, ce même dispositif est mentionné dans *Ubac* :

« Ainsi se constitue l'œuvre, et une
lumière l'accompagne : elle l'approuve, de figurer
avec autant de force que faire se peut une effigie

19 A. Frénaud, *SF*, p.99.

20 A. Frénaud, *UFA*, p.22.

21 A. Frénaud, *SF*, p.52.

qui n'est pas une forme anticipée de ce qui arrivera, mais comme l'advenue, sur un miroir, d'un désir obscur qui est au fond et qui, de la sorte, se découvre²². »

Au poème, miroir proféré pour capter le silencieux passage de l'Être, fait pendant le tableau, autre miroir, organisé celui-là pour capter le rayonnement de l'Être, sa lumière.

4) La mise entre parenthèses de la couleur n'est pas un acte insensé. Sa réalisation suppose une transformation de la passivité du regard devant les spectacles auxquels il est accoutumé en une quête de ce qui est à voir. L'*epokhê* de la couleur dans le discours de Frénaud peut donc être assimilé à un « droit d'entrée ». Une fois acquitté, il contribue à ce que soient dissipés les mirages de la représentation en peinture, écartées les séductions de la teinte, anéantie l'illusion d'une maîtrise du peintre sur l'œuvre en cours, et dégagée la voie de la lumière.

*

**

La lumière libérée.

1) Le parcours qui mène jusqu'à la lumière peut surprendre : pourquoi revêt-il l'allure presque ascétique d'un renoncement à tout propos sur la couleur et sur le contraste des tons alors que la lumière à laquelle il conduit semble être connue de tous ? Frénaud et Ubac n'inventent pas de toutes pièces un nouvel objet ; l'un et l'autre s'expliquent avec un phénomène intermittent et éphémère, la lumière du jour, qui, en s'étendant de l'aube à l'obscurité, permet à toutes choses d'apparaître. Frénaud n'en connaît pas d'autre et l'idée d'une lumière durable lui aurait sans aucun doute paru chimérique. Toutefois la lumière du jour est moins simple

qu'il y paraît :

« Et la lumière de partout saisit l'espace,
nous illumine...²³ »

La lumière remplit deux fonctions et se dédouble à proportion. À lui seul, ce trait explique la particularité du propos de Frénaud. Milieu au sein duquel tout ce qui est peut apparaître, la lumière éclaire mais, plus profondément, elle « saisit l'espace » auquel elle nous fait participer. Entre ces deux opérations, la différence est grande. La première est le fait d'une source, naturelle ou artificielle. Assignée en un lieu, cette source peut être imitée et ses effets, simulés. Bien des peintres ne s'en sont pas privés qui ont représenté conventionnellement la lumière en la faisant tomber verticalement, ou bien monter du sol, ou encore, venir de côté à 45° supérieur²⁴. La seconde opération, l'opération de saisie de l'espace, est le fait d'une force agissante, sans origine assignable (« de partout ») ni limite assignée à l'intérieur du tableau (elle s'étend jusqu'à nous, en nous illuminant), une force, donc, visible dans son effet, l'unité évidente un instant conférée aux formants du tableau, et avec laquelle quelques peintres n'ont cessé de s'expliquer. J'appelle « éclairage » la première opération, « lumière » la seconde. Lorsque Frénaud évoque la « lumière nature », il désigne la force agissante elle-même avant sa domestication en moyen d'éclairage. La lumière nature, c'est la lumière du jour hors l'éclairage.

2) Et cela est si vrai que Frénaud ne s'étend guère sur les capacités d'éclairement de la lumière. Phénomène naturel ou plastique, elle est l'éclat qui, détaché de toute teinte, est vu lui-même ainsi que l'indiquent les textes accompagnant la série des « Champs » dont on trouve deux reproductions dans *Ubac ou les Fondements de son Art*²⁵. Vue et conçue de cette manière, la

23 A. Frénaud, *H*, p.40.

24 Voir sur ce point, R. Passeron, *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, Paris, éd. Vrin [1962], 1974, p.104 sv.

25 A. Frénaud, *UFA*, pp.52, 84-85.

lumière est avant tout une activité. Sans teinte particulière pour la signaler, ni ligne blanche pour la figurer, elle est « donatrice » :

Les promesses de l'harmonie ne transforment pas l'univers, « tout au plus – ce n'est pas si peu – peuvent-elles valoir comme des modèles ou des exemples. Lumière donatrice...²⁶ »

Mais donatrice de quoi ? Non pas de l'espace qu'elle « saisit », ni de notre être qu'elle « illumine », mais d'elle-même dans l'instant où elle les fait naître à eux-mêmes en donnant au tout « un présent intarissable », comme on le découvre dans le poème « Les paysans »²⁷ où elle

« s'échange,
se recherchant parmi les formes, parmi le temps,
à travers la terre, à travers l'homme²⁸. »

« S'échanger », non pas échanger quelque chose, peu importe quoi, avec quelqu'un d'autre, mais être à la fois l'agent d'un échange, ce qui s'échange, l'autre parti avec qui l'échange a lieu et la situation nouvelle produite par cette opération, s'échanger, donc, condense l'œuvre et l'être de la lumière qui est de fulgurer un lieu²⁹. Brièvement, sans doute, mais avec beaucoup de netteté, A. Frénaud explicite cela dans les notes qui accompagnent les tableaux réalisés par R. Ubac peu après son installation dans le village de Dieudonné à la fin des années cinquante du siècle dernier.

3) L'échange avec soi du poème trouve dans *Ubac et les Fondements de son Art* un écho. S'il y est question de « champs, [et de tableaux portant le même nom] ou, si l'on préfère, [de] la terre avec l'homme dans la lumière³⁰ », celle-ci est pensée comme

26 *Ibid.*, p.97.

27 A. Frénaud, *IP*, p.76.

28 *Ibid.*

29 Dans « Le château et la quête du poème » (*IP*, p.233), Frénaud parle du poème comme d'une « fulguration du lieu à inventer ».

30 A. Frénaud, *UFA*, p.45.

un « mouvement »³¹ et, plus précisément, comme un « *continu avènement* »³². Entre les deux limites de l'aube et de l'obscurité, perçant le visible, le peintre et le poète se portent jusqu'à la lumière pensée comme un processus de venue en soi du visible, sa naissance, un « avènement » selon Frénaud. C'est précisément à cet avènement que R. Ubac entend nous « éveiller », nous faire participer, en un mot, « co-naître »³³.

Le poème « Les paysans » le dit clairement : l'échange avec soi se réalise à travers des formes diverses, terre ou homme. Lorsque leur attention se porte, à la fois, sur l'échange et sur les formes où il se réalise, Ubac et Frénaud voient la lumière elle-même comme une opération, un processus et son résultat. Elle fait bien plus que donner au tout une unité, elle est l'unité du tout :

« La splendeur d'une lumière voilée accompagnait ce morceau de campagne, elle *saisissait ensemble* dans une solennelle immobilité le mouvement des pièces de terre et leur articulation mordorée, le mince cheval inattentif, la juste barre d'ombre en pourtour...

– Glorieux et sur la réserve le dévoilement³⁴. »

Ou encore :

« Comme la terre, l'homme
tourne sur lui-même,
cependant qu'une lumière
de l'intérieur advenue
lui fait reconnaître *la sphère*
en laquelle il se confondrait,
du ciel encore enténébré
aux bas-fonds qui vont
s'éclaircir³⁵. »

31 *Ibid.*, p.50.

32 *Ibid.*, souligné dans le texte.

33 *Ibid.*

34 A. Frénaud, *H*, p.92, souligné par nous.

35 A. Frénaud, *NE*, p.59, souligné par nous.

Et dans Ubac :

« La lumière, la terre arable et l'homme – non pas seulement celui qui l'a rendue fertile, mais l'homme au monde – voilà les trois acteurs de ce qui peut apparaître, dans ces tableaux, comme les héros d'une épopée ou comme *le sujet-objet multiple et unique*, d'un hymne³⁶. »

Que ce soit dans la nature ou en peinture, le tout n'est ni une juxtaposition, ni une addition de choses ou d'événements. Les tableaux de la série « Les champs » le font éprouver parce qu'ils ne représentent rien et parce que les éléments qu'un regard analytique voudrait y découvrir sont subsumés sous la lumière. Paysage, le tout est antérieur à l'opposition de la terre et de l'être-au-monde qu'il unit depuis toujours car, sans l'homme, la terre resterait « l'inlassable afflux de ce qui est là pour rien » et, sans la terre, l'être-au-monde ne serait rien. Peinture, le tout précède notre perception des éléments formants et sa présence, seule, les fait conspirer. Le tout n'est pas une synthèse d'éléments préexistants opérée par un principe transcendant, « idée », « intention », ou « geste », mais l'incessante formation d'un lieu d'où, s'échangeant avec elle-même, la lumière sourd :

« Il m'apparaît qu'Ubac (...) réussit à nous faire pressentir l'incessante naissance du jour, l'origine qui n'en finit pas de sourdre de soi et du tout confondus³⁷ »

4) Distinguée de l'éclairage et restituée à elle-même, en ce sens « libérée », la lumière agit et étend son emprise sur tout. Quand elle agit en l'homme, elle l'éveille ; l'atteste, l'émoi qui accompagne en chacun le pressentiment bouleversant de son propre avènement. Dans le cas du peintre ou du poète, l'éveil s'atteste plus particulièrement dans la continuelle dé-formation / in-formation du regard. C'était assurément une étrange idée que de définir la lumière comme un « continu avènement », mais quoi d'autre qu'un continu avènement pouvait maintenir en partance le

36 A. Frénaud, *UFA*, p.52, souligné par nous.

37 *Ibid.*, p.51.

regard d'un peintre ?

*

**

La lumière libre.

1) Prosaique dans *Ubac et les fondements de son art*, l'écriture de Frénaud reste toutefois dépendante de sa poétique et de la vision qu'elle implique. L'expérience de la lumière qui caractérise cette dernière ne diffère en rien de celle du peintre qui tente, avec ses moyens propres, de l'égaliser :

« Le monde est là, (...) l'homme est là, (...) ils n'en finissent pas d'advenir. De cette expérience de l'unité entre deux réalités liées et antagonistes, le tableau, comme le poème, doit pouvoir témoigner³⁸. »

Le rapport entre l'antagonisme homme / monde et la tendance contraire au dépassement de leur opposition, constitue la dimension dramatique de la poésie de Frénaud et celle d'une grande part de l'œuvre de R. Ubac. L'extrait ci-dessus le rappelle en explicitant les termes de ce rapport. Considérés en eux-mêmes, homme et monde pourraient n'être que les désignations familières des deux régions de l'être distinguées par Sartre, le pour soi et l'en soi, cependant ce rapprochement tourne court parce que l'homme et le monde ont en commun d'être « là ». Le « là » n'est pas un emplacement quelconque dans le monde, mais un vide ; ce vide n'est pas le corrélat abstrait d'un comportement négatif, mais le rayonnement de l'Être inaccessible, sa splendeur. En bref, le « là » est la lumière elle-même qui permet à deux réalités opposées d'advenir continûment et qui les lie ensemble puisque aucune ne pourrait être sans l'autre. Voilà ce dont le tableau « doit pouvoir témoigner », selon une formulation remarquable qui porte moins

sur les « héros d'une épopée », l'homme, la terre et la lumière³⁹, que sur l'aspect essentiellement aléatoire de l'entreprise engagée. Témoigner de la lumière est possible. Seulement possible. Cela signifie qu'un peintre n'a pas une maîtrise telle sur ce qu'il fait qu'il soit assuré d'atteindre le résultat recherché, que ce soit en privilégiant un sujet ou un matériau plutôt qu'un autre, ou que ce soit en se fiant à son habileté technique. Mais cela signifie aussi que son entreprise n'est pas vouée à l'échec.

2) Une remarque de Frénaud ôte au « pouvoir de témoigner » tout caractère abstrait quand, à propos de l'un des matériaux privilégiés par Ubac, l'ardoise, il écrit :

« si ce matériau l'a touché tellement c'est qu'il contenait ce qu'il fallait pour permettre à Ubac de réaliser ce qu'il cherche à *voir* dans ce qu'il tâche de *faire*⁴⁰. »

Que cherche donc à *voir* Ubac ? Ce qu'il regarde ? Non, car regarder est toujours reconnaître dans ce que l'on voit ce que l'on a déjà vu or, si la peinture est entée sur ce qui a déjà eu lieu, elle ne témoigne plus du « continu avènement » de la lumière et devient une entreprise dérisoire. Ce qui peut être vu, le visible ? Non. Ce qui peut être vu peut aussi bien, et par définition, ne pas l'être, or cette dimension de la possibilité est étrangère au travail du peintre qui « cherche à voir ». Ce qui ne peut être vu, l'invisible ? Non, parce que, soit cette éventualité est incluse dans la définition précédente du visible, soit elle ressortit à un autre régime d'apparition que celui de la vision. Concluons à la place de Frénaud que R. Ubac cherche à *voir ce qui fait voir*. Comment y parvient-il ? En *tâchant de faire voir* ce qui fait voir.

3) Loin d'être la maxime d'un tempérament timoré ou simplement timide, « tâcher de faire » est celle d'un "*poiein*" dont la formulation inclut la possibilité de son impossibilité, « tâcher », et l'incapacité pour un peintre de s'y soustraire parce que « faire » est le seul moyen dont il dispose, non pour découvrir ce qu'il voit

39 Cf. supra, note 36.

40 A. Frénaud, *UFA*, p.48.

et encore moins ce qu'il sait, mais ce qu'il cherche à voir. Inchoative, la démarche de R. Ubac l'est donc essentiellement et pour deux raisons. La première tient au peintre qui cherche à voir ce qui fait voir en tâchant de le faire voir. L'unité dont le tableau doit pouvoir témoigner comprend celui qui le fait. Voir cette unité est donc un exercice très particulier qui suppose de la part du peintre qu'il se fonde en elle de sorte qu'elle-même se voit à travers lui. Le peintre doit par conséquent se débarrasser de l'obstacle que son individualité séparée oppose à l'unité du tout se faisant. Cela se peut-il ? Progressivement et difficilement. C'est probablement pourquoi il continue de « chercher à voir ». Et si d'aventure cela était réalisé, si l'obstacle de l'individualité séparée était levé, la démarche resterait inchoative pour une autre raison qui tient cette fois à la lumière elle-même. À plusieurs reprises, Frénaud évoque les doutes de R. Ubac quant au fait de savoir s'il a atteint ou non la réalité qu'il cherche à restituer. Le doute d'Ubac s'alimente à la lumière, à l'avènement continu en quoi elle consiste : comment égaler, à même ce que l'on fait, la naissance incessante que l'on cherche à voir ? Le doute d'Ubac enseigne que s'il est une chose souveraine, c'est le mouvement de la lumière :

« Ubac, semble-t-il, voudrait vibrer – et nous faire vibrer – avec elle [la lumière], à chaque instant de son mouvement souverain⁴¹. »

4) Souveraine, la lumière règne, libre. Vibrer avec elle signifie donc que le rayonnement de l'Être peut être capté, mais capturé, jamais.

Un parti de cavaliers dans la clairière.
Entre les arbres est-ce un château qu'ils entrevoient ?
À quoi bon interroger les bûcherons.
Plutôt brûler pour avoir place où recouvrer/ l'ancien royaume.
Est-il un heu où devenir souverain dans la clairière ? Est-elle un
piège ou l'une des étapes annoncées ? L'oiseau cruel a ri dans les
fourrés.
Si les chevaux grommellent, c'est un signe.
Un enfant pour l'adorer ou pour lui faire mal. Comment
reconnaître celui qu'ils cherchent ?
Réparer ou se perdre, était-ce le projet ?
... Les chevaux immobiles. Un soleil cligne.
Les monstres qui nous accompagnent transparaissent au regard
de l'eau fraîche.
Jusque dans les micas grésillent des yeux inquiets.

Pourquoi envoyer des éclaireurs à la lisière si ailleurs est incertain autant qu'hier.

Partis depuis toujours et jusqu'à la fin parmi l'espace nous avançant.

Excavations bouchées, gonds tordus, l'azur trouble sur les traces des passages oubliés.

Pourquoi transporter dans notre fièvre la fosse où des reptiles feignent le sommeil ?

C'est l'amour éperdu le serpent, nous le savons.

Qui appelle ? Dans le désert d'où entendre les cris ?

Comment savoir si nous avons déjà repris la course, étendus par ici.

Des œuvres sans avoir, détachées de nos mains. Désœuvrés. Des émois dans les ornières anciennes pour me distraire de l'inertie où je me confonds.

Figures changeantes, frontière errante, souvenirs, avenir, qui saura si je rêve.

Les alentours sont calmes. Si l'on nous épie qu'importe. Il faut construire un feu et battre la campagne, organiser des rondes, il faut veiller.

Si je m'endormais, qu'on écarte les témoins.

Il fait clair. Je vois clair.

Si les réserves pourrissent dans les cachettes, je les transporterai plus loin tant qu'il faudra.

Je marche. Je n'oublie rien. Je suis sous les armes.

Je les vois tous. Je prendrai les devants.

Pour attaquer en force et garder l'ouverture,

piquer les bêtes, massacrer les brebis.
L'enfant dans les halliers, les hommes l'entourent. Pour bien
rire. Pour faire saigner.
L'horrible vieille... La petite fille aveugle.

....

Petite ville à rafler. Par l'éclaircie le débouché avec nos bêtes.
La colère des choucas. Le poirier en flammes.

A l'abri des murailles de maïs, par le jour maigre l'eau traînant
dans les sillons.
Le vent froid. Les fagots épineux.
Puis l'ombre glorieuse des nuages.

Il fait clair. Je vois clair.
Il me semble que mes comptes sont en ordre.
La balance est équitable si le vent est meilleur.
Mais déjà le souffle a tourné, un murmure épaissement les
grands arbres, toutes formes confondaient...
Déjà encore les marches, l'accès humide.
L'attirail qui se préparait.
Le bois sournement craque sous les pieds nus.
Qui sera sacrifié à la messe de l'ombre ?
Sur le miroir où s'enfonçaient les visages dans l'étang
bouleversé par l'afflux limoneux la haine, l'attendrissement sur soi
à travers l'autre, l'eau noire ensemble et le bouleau...
Dormir, ô dormir au plus profond.

Des ordres ! Il faut donner des ordres !
Des postes de garde en quinconce

pour tenir en respect le remuement.
Et au matin faites-nous comparaître le défilé des faces mutilées
pour donner figure à l'effroi nocturne, tout conjurer.

*Je suis déchiré par ta blessure, ô frère.
Il n'est pas possible d'être toujours cruel.*

Pour racheter les misérables,
ayant aussi peu de pouvoir,
j'ai tenté de la privation et du tumulte.
Il fallait s'efforcer de toutes manières.
Pour racheter qui ? Qu'ai-je su apporter ?
Parmi les reflets tâtonnants de l'aventure quel autre que moi
saurais-je entrevoir ?

Un visage illisible dans ses éclats qui changent.
Que je ferme les yeux ou les ouvre,
si je me tiens ici
c'est détourné par la profusion.
Et je vais divaguant parmi les objets taciturnes,
sans nulle main pour prendre la main
de l'inconnu qui n'apparaît pas.
Donateur à force d'attente.

Si nous savions ici découvrir le festin,
quelque part où nous passons.
Mais toujours s'effaçait à mesure de l'approche
l'auberge et le jardin, tous les fruits pressentis.

Nous accueillerons les hôtes, remettrons les présents. Ni de l'or,
ni le laurier, ni la myrrhe.

Des lys pour l'innocence, l'aubépine pour les simples et des
fleurs de chrysanthème pour la compassion.

Si nous avions le champ libre de par le monde... Nulle atteinte
au berceau.

Si l'autre était présent dans les corps confondus.

Si la voix savait recouvrer ce que l'amour n'atteint pas.

Mais toujours le grondement où se perdent les traces dans la
contrée énorme, une gravitation indécise.

Pour tenter d'y régner le trajet sans merci.

La vue dépouillée par de nouveaux visages.

La voix retenue par les échos enfouis.

Ne reconnaissant plus les regards qu'on aime.

Sans plus espérer la parole jumelle, s'attardant sottement à
poursuivre, irrité.

Plus tard la fureur amoindrie, la loi qui gagne,

L'arbitrage des désirs et l'apaisement mortel, patenôtres
dernières, l'entrée nauséuse.

Ou bien mourir en crachant des serpents.

Pour cacher la menace pire, peut-être ?

C'est la vie, n'est-ce pas, depuis toujours.

Sous nos tentes se troussent les salamandres qui traversent, en
vomissant, l'eau et le feu.

Comme si la chance pouvait sourire à la justice.

Comme si la passion faisait un feu durable.

Comme si les élans avaient objet destiné.
Comme si le mot terminal n'était pas dans la gorge à la
naissance.

Parfois pourtant, échappée à l'abîme,
pour le déjouer ou pour le jouer,
la beauté se trouvait là tout d'un coup
à la lisière des collines sur un chemin dans l'herbe,
la lumière comme jamais vue.
Pour nous rafraîchir, la lustrale lumière.
Pour nous faire supporter en attendant.
O merveille, ô rémission éteinte.

Pourquoi demeurer là, si nous sommes perdus ?
Ne manque pas la corde, ni les arbres.

Je dénie les pouvoirs d'un vécu sans recours.
Je dénonce l'irrécusable.
Je crée mon verbe, je le constitue démenti.
Et je nais à nouveau dans l'exultation de la rage.

*Je me suis jeté, je suis en proie
à la terre en déshérence, tout s'engouffre.
Le foisonnement, l'excédent des forces dissidentes s'exalte par
la chaleur sauvage,
l'irrépressible sans contour.
Soufflent les bêtes dans mes pas, je tuerai.
Je clouerai le grand vigneron des femmes,
aux lourdes grappes blanches apendu,*

*le pied qui haletait.
Je féconderai la source avec le sang morcelé.
L'univers s'écoule en ses graines brûlantes, j'y suis.
Je m'ouvre dans le flux, je m'exhausse dans le chant.
Je délie et je ploie. Au rythme triomphal
je suis libre.*

Rien de moins que tout j'étreignis. O délire !
Mais c'était bien moi seul à la fin, en allée
cette sphère fauve si lointaine
où le monde avec moi s'émietta, gémit.
Je ne suis pas si fort à étinceler suspendu.
Par l'oblique sentier me voici à nouveau
hostilement soumis
à l'aigre champ de mon regard avouable,
épaissie la forêt, les baies qui attendent le jour,
ce regard bleu attentif par les nuages.

j'ai repris pied, je m'abandonne au temps.
Je vise et je mesure endolori, j'essaie.
La face est lourde, elle est fermée.
Je me suis reconnu séparé, qu'importe.
Je n'espère pas, je m'efforce.

O fou d'amour
pour personne, pour moi peut-être
dans l'inimitié !
J'avais si peur, je suis marqué profond.
Je parais mes défenses, je m'achète à prix fort.
Jour après jour, la rançon m'allégera.
Le maître terrible, mon sauveur c'est moi,
l'inculpé radieux dans l'ardeur de ses liens.

Qui serait protégé longtemps par la vertu ?
Les assises combattantes sauront-elles tenir ?
Comment le dépouillement pourrait-il être intègre asile
quand par le fond a retenti
l'appel qui défie les remparts exposés ?

*La chasseresse mince, l'écho et les alarmes.
Blond sur blond, ô la femme, tous les champs moissonnés.
La rivière affouillée par les chevaux qui frappent.
Grand corps enorgueilli.*

L'entrée en possession, c'est dans l'effroi.
Et si rien ne manquait, où se mettre à l'abri ?

*Je désire encore. Je m'enfonce dans l'eau pleine.
Le minuit s'illumine de l'ombre qui s'affaisse.
La montée, le silence assourdissant.
Une armée infinie de hérissements et de mousse.
La roue. L'hosannah. L'océan.*

Puis tout très lentement soudain avait cessé.
Chacun se retrouvait sur son chemin différent,
le désert dans ses pas,
le monde au loin étendu sur l'autre pente.

Des pays inconnus et bientôt
rien de plus que l'ordinaire train des rencontres,
des gestes déjà clos. De nouveau
tables quittées, départs confondus, tout se mêle.
S'il n'est d'autre patrie que sous les nuages

quel mérite à porter au compte de la solitude en avant.
S'il est vrai que nous sachions prendre,
à quoi bon l'illusion d'un être ou d'un pays maîtrisé,
le bornage des conquêtes n'est pas pour nous,
dessaisis à l'aube.

Les biens convoités, nos attachements
aux meubles familiers, le lit, le coffre, le chat mince,
jusqu'aux cafards
qui courent à leur vitesse dans nos maisons.
Ou bien laver, cueillir, jeter la cendre,
se divertir au travail cuisant et sourire
si nous sommes pauvres,
et donner sa peine pour rien, pour la fierté.

Les trésors toute la vie transportés
depuis l'époque ancienne
dans une bourse qu'on ne quitte pas,
un caillou, des cheveux tressés, quelques images,
un carnet d'ivoire avec des mots pâles,
menus gouffres à la trop vertigineuse remontée
pour être regardés jamais...
Les pauvres avoirs. L'inutile charroi.
Petite rose des vents de nos seuils et nos routes,
plus enfantine qu'un cerceau qui va.

Le lent acheminement des collines,
les prés maigres longeant la forêt,
le blanchiment rose aux nouvelles haies,
le vivier après les seigles, les statues précieuses,
la terrasse adossée devant l'échancrure,
les mousselines, les taffetas rimés de la mer,

leur déploiement au long de la charrue qui danse,
tout est secret vide.

Des croix levées pour ceux qui succombent
ou les rites formés par nos mains dans le vent.
Des blasons pour signifier nos exploits.
Et des stèles pour nul événement.

*Puisqu'il nous faut bien croire en la joie pleine,
en l'embrasement des mille sources du diamant.
L'autre c'est le même,
l'intérieur afflux émerge du tout,
le souffle évanoui au rythme de l'unique.*

Il ne peut prendre forme qu'obscurci
le château taillé par l'élan de lumière
puisque j'y suis encore et l'écran de mes yeux,
de ma bouche trop avide et d'un cœur qui s'aveugle,
de l'esprit qui ne s'oublie pas.
Et si dans l'eau souterraine je suis allé profond
pour me fondre dans l'être, connaître dans sa force
je me suis retrouvé entrave... Entre des voûtes
comme un grouillement.

J'élève des monuments pour parer le désastre.
Et pour parer au reste.
Pour honorer les morts... C'est pour les oublier.
Pour gratifier la mort,
sinon pour nous en distraire
pour nous duper par une maigre gloire.

Je parle, je parle pour taire un silence irréfutable.
Je parle pour forcer ce qui demeure clos.
Des bas-fonds je saurai faire terrain propice !
Comment ajouter foi si la nuit dans les mots
qui surgissent ne s'ébranle pas.
Se diffère indéfiniment l'espoir rusé.
Tout sera longuement fatal.

Le grand vent d'hiver. Les veillées. La pluie.
Les décisions de la sève, le fournement printanier.
Le froment doré confondant les labours.
Au soleil incertain la promotion des fruits.
Une arène de nuages s'élargissant.
Puis le terrier de la lune.
Les pommiers isolés dans l'eau.
Les corbeaux affalés. La brume. Le givre.
La montée et l'affaissement, la haie noire.
La neige qui tombait. Le renouveau.
La neige.

Le vrai jour poindra-t-il ?
Une grâce d'être ici
comme il est pour l'herbe.
Si simple tout d'un coup la joie éparse au souffle indécis.
Une harmonie gauchement pressentirait
l'imminence de la plénitude.
Par les collines où l'on voudrait s'attarder
à la lumière des arbres
tous les nœuds se délieraient sans menace
à la fête où les saisons ensemble avec nous
s'apparenteraient en lueurs d'approche.

Les lieux avancés, c'est auprès du gouffre,
dans la ramure où le soleil balance
la pénombre des astres,
c'est le rien de l'être bientôt, on dirait,
ses abords par le vent écumeux.

Et si tout cédait !
Oui, peut-être, plus au bout de l'escarpement,
dans une extrémité intimidée
un matin naïf où cessera le malheur.
Alors les chambres des fiancés en roseaux
et la bienveillance des étoiles profondes.
Des ruisseaux où les poissons dorent le courant léger.

Ce sont des fables, des échappées vaines !
Sans réponse est le désir de jouer.
Oh ! Ce n'est pas un enchantement que nous voulons.
Des enfants ? Nous ne sommes pas des enfants.
Je ne fléchirai pas. Je m'obstine plus outre.
Il fait clair. Je vois clair.
Avec ou sans des armes j'affronte
quel ennemi ?

*Rien ne manque à la profondeur
du Profond.
Le Rien s'élève, le fauteur.
Il regorge en masse, il s'entrouvre.
Il est l'abri violent et le gouffre,
la nourricière noire.
O négateur, il règne.*

*Sortis de lui, le non-lui,
sortis de sa bouche
dans le déboulé de nos lois et de nos dieux
qui se déchirent, nous déchirés, désireux,
en marche.*

*Anéanti,
S'il passe par moi l'irrecevable,
je m'élève en sa force
comme l'aigle dans la foudre,
dans le Rien confondu,
en feu.*

Je lui rends grâce qu'il me frappe,
cendreensemencée...
Pour l'épeler l'innommable.

O l'épée aveuglante.
L'être infiniment
nu.
L'aurore naissante.

*Et s'est ajourné l'éclat
auquel seul je me fie.
À défaut de m'abîmer,
s'il faut nous tenir ici,
je dénierai, je m'obstine
à me tendre et je répète
un maigre dit,
insatiable à ne trouver chemin.*

*Je maintiendrai, fors d'y croire.
J'interroge sans être entendu.
Je ne sais le monde, ni moi
si je connais sans connaître
au buisson égaré des sources.*

*Si je dois être, du si peu,
si je m'excède je ne suis pas.
Oh ! J'existe assez pour trop l'endurer
le défaut, l'inacceptable
par les va-et-vient du malheur.*

*L'innombrable vaillance : l'homme
est sur ses traces, il ne sera pas
une aube plénière s'illuminant
pour proférer en le geste premier
tout le perdu.
L'irréversible, l'ombre
se dévore à même,
la vie qui s'invente.
Par l'abîme innocent
les déchets, immensément.
S'il revient le même c'est un autre.
Ni les plaies, ni les morts
ne seront annulés.
De l'unité qui se forme
forclose l'intégrité.*

L'innombrable fierté : l'homme.

*Il n'est pas de père.
Il n'est de retour
en un sein vivant.
La trop lourde tâche est fatale
de nous accomplir au-delà des forces.
Sublime s'éclaire
dans les yeux de la bienveillance (correction de la main de
Frénaud : dans les yeux parfois / comme une joie)*

Nous sommes là, je suis là,
engages dans le remuement
détrompés, récidivistes.
Non sans un sourire, peut-être,
Si j'ai toujours su que notre quête
est seulement la recherche d'un secours misérable,
le cheminement, comme d'une armée assiégée,
dans les cercles d'un parcours sans mémoire.

Nous nous tenons à l'écart du gros de la troupe.
Des seigneurs, si nous le sommes, sur les confins.
Volontaires à tramer des chemins.
Désavoués par les grandes bouches protectrices.
Imposteurs, c'est en votre nom aussi que j'interroge :
Qui nous découvrira qui nous sommes ?
A quel usage qui nous a requis ?

N'étions-nous pas déjà passés par ce sous-bois
par une autre année ?
Poursuivie notre marche
dans les grands sillons des montagnes
que séparent les soleils couchants et les aubes,
encore une fois je me suis reconnu l'impénétrable.

*Avancerons-nous aussi vite que l'étoile ?
La randonnée n'a-t-elle pas assez duré ?
Si l'appel a scintillé jamais, il s'est tu.
Dès avant l'origine nous sommes dans la nuit.
O noblesse éccœurée, le chant futile.*

Allons, en route, où se concentrent des vapeurs.
Reprenons les rôles. Faisons-nous beau visage.
Il est entendu que nous cherchons.
Nos légions amassées à l'intérieur,
élans et chaînes, la rumeur ravalée,
l'entrechoc de mille épées pour constituer
un seul verbe sombre, le héros en marche
par les contrées mortelles.
L'univers n'a pas fini d'être muet.
D'autres errants s'avancent, des ennemis, des frères.
Ou bien s'éloignent-ils ? Nul échange de signes.
Nul accès nos pareils.

Le temps très lentement s'ébroue. Les chevaux ont bu.
C'est le départ à la tombée du jour.
Nous défilerons en ordre derrière la cabane.
La lune est pâle comme autrefois.
Les grands arbres éternels jaunissent
auprès du jeune sureau retrouvé ici.
Qui nous guide ?

Ces nuages ronds comme des galets
ne marquent pas au ciel notre route.
Emportés avec les astres qui nous entraînent
dans la grande rivière du firmament...
Et quand même nous déborderions

la garnison éternelle des étoiles...
Si l'instant est interdit où je saurais m'ouvrir,
à jamais rayonner au centre, ah ! sortir du voyage !
Et peut-être, pour simplement m'étendre ici.

Un parti de pâquerettes dans la clairière.
Un paradis frêle à l'abri des saules.
De l'eau doucement nous recouvrirait, les menues graines.
C'est ici où je voudrais m'évanouir
à l'instant où le monde est bon.

ANDRÉ FRÉNAUD

30 mars - 27 octobre 1964

Dédicace : Pour madame et Henri Maldiney
En amical souvenir.
Signature
4 juin 1965