

L'ouvert

N° 14 / 2021

SUR LA ROUTE DE LA ROMANCHE

HENRI MALDINEY

HENRI MALDINEY LECTEUR DE FRANCIS PONGE

JEAN-PIERRE CHARCOSSET

DACTYLOGRAPHIE DE «RENCONTRE DE TAL COAT»

HENRI MALDINEY

ART ET PATHOLOGIE

HENRI MALDINEY

LA PHILOSOPHIE ET LE TEMPS

HENRI MALDINEY

RECENSION DE JÉRÔME PORÉE

JEAN-FRANÇOIS REY

Revue
Henri
Maldiney

Editorial	7
POÉSIE	
Henri Malinley <i>Sur la route de la Romanche</i>	11
ÉTUDES	
Jean-Pierre Charcosset <i>Henri Malinley, lecteur de Francis Ponge</i>	20
Henri Malinley <i>Dactylographie de « Rencontre de Tal Coat »</i>	31
Henri Malinley <i>Art et pathologie</i>	61
Henri Malinley <i>La philosophie et le temps</i>	84
Jean-François Rey <i>Recension de Jérôme Porée</i>	139

Francis Ponge,
Philippe Morel
Henri Maldiney

UNE GALOPADE

1- Premier contact

34, rue Lhomond (5^e).
Paris, le 26 janvier 53

Cher Henri Maldiney,

C'est entendu, je vous remercie de vos soins ; je parlerai donc à Gand, sous vos auspices, le jour dit (6 Février). J'y arriverai de Bruxelles, à une heure que je vous communiquerai, dès que je le saurai (et sans doute le saurai-je après mon arrivée en Belgique, le 3.)

Merci beaucoup de vos pages, qui me serviront, je crois, de point de départ. Elles sont tout à fait excellentes, je vous en félicite – et je m'en félicite... Vous avez merveilleusement éclairé la plupart des harmoniques du « volet ». Une seule différence entre nos « pensées », peut-être : je crois que l'esprit humain – c'est son vice – ne peut faire qu'il ne dogmatise (à un moment donné de son évolution, s'agissant de l'individu, ou de son histoire, s'agissant de la civilisation), mais je crois qu'il peut n'en rester pas là, et doit passer très vite au-delà : en somme, il devrait abolir presque dans le même temps qu'il révèle, élucide et dogmatise... C'est ce que j'appelle l'OBJEU. N'est-ce pas le propre de tous les chefs d'œuvre ?

A bientôt. Je vous serre les mains en toute amitié.

Francis Ponge

2 – Autour du projet « chevaux »

34, rue Lhomond (5^e).
Paris, le 30 avril 54

Très cher ami,

J'espérais vous voir au début de cette année ou à la fin de l'année dernière.. Valin m'avait annoncé votre passage. Sans doute n'avez-vous pas eu le temps de faire un bond rue Lhomond ? J'espère que nous nous rattraperons bientôt.

Aujourd'hui ma démarche est intéressée. De nouveau, financièrement, je halette (comme un poisson à la côte). Cherchant de tous côtés l'oxygène qui m'est nécessaire, il me vient une idée (peut-être absurde, peut-être sordide... J'espère que vous ne la jugerez pas telle).

Si Philippe Morel de B. St D. avait terminé (ou pouvait terminer sans trop tarder) les (dessins ou gouaches ou peinture ?) que le souvenir de ma lecture du « Cheval » lui avait donné l'idée d'entreprendre, ne serait-il pas possible de trouver un éditeur (ou quelque collectionneur et bibliophile, et pourquoi pas belge) qui voudrait faire un petit livre de mon texte (encore inédit) et de ces dessins – et qui acceptera de donner aussitôt une avance sur mes droits d'auteur ? Quant à moi, je ne vois pas qui. Mais peut-être Ph. M. ou vous-même auriez une idée ?

Je suis sûr que les « choses »* de Philippe Morel me plairont. D'autre part lui me plaît assez (et la façon dont tout cela à Gand grâce à vous s'est noué m'est assez chère) pour qu'une telle idée, aussitôt venue, me paraisse exaltante.

Qu'en pensez-vous ? Un mot sans trop tarder me ferait le plus grand plaisir. A vous et à votre amie, à Ph. Morel aussi bien sûr, je serre les mains en toute affection. Francis Ponge.

P.S. (en marge de gauche au recto de la feuille) Votre texte sur Tal Coat était bien beau et l'exposition aussi, absolument convaincante.

H. Maldiney voit, dans la proposition de Ponge, quelque chose qui pourrait fort bien convenir à Ph. Morel. Les chevaux pour lui ? « Axe de son travail et de son mécontentement ».

Le 26 mai, Maldiney écrit : « Encore sous le coup du Soleil placé en abyme et hanté de raisons adverses dans ma propre maison, je suis rentré à Gand en proie au problème du langage et peut-être en ferai-je le thème de mes leçons l'année prochaine. » Il en vient au problème qui motive sa lettre : il pensait avoir le texte sur le « cheval » ; il avait en réalité « le Lézard ».

Ponge lui enverra donc le texte sur le cheval.

Paris, le 2 juin 54

Très cher ami,

Voici cette (galopade ?), que j'ai eu grand plaisir à recopier pour vous – et pour Philippe Morel.

Je n'ai porté qu'au crayon les dates qui séparent les morceaux. Je ne sais qu'en penser. Doivent-elles être maintenues ou supprimées ? Vous me donnerez votre opinion sur ce point, je vous le demande. (Il me semble qu'il y a du pour et du contre, pour moi en valeur égale, mais il ne s'agit plus de moi seul, dès lors que l'idée du livre – ou du lecteur – intervient : heureusement, d'ailleurs, car je ne saurais en décider tout seul...)

Ceci n'est qu'un détail.

Je suis ravi – et reconnaissant envers vous, envers Ph. Morel – des progrès de notre entreprise, et il me tarde extrêmement (comme vous pouvez l'imaginer) de recevoir ces photos.

Il me semble qu'il serait « de la nature du sujet » que tout maintenant aille très vite, que nous franchissions (ou bousculions) tous obstacles...

Vous me direz ce que Morel pense de l'idée Dubourg. Je pourrais aussi voir Mourlot. Enfin, je me démènerai.

*

Ces quelques heures avec vous m'ont fait le plus grand bien. Mais il faut que je vous demande : Hippolyte (le Hégélien) m'avait – ou à peu près – traité de schizophrène... Qu'est-ce que cela veut dire ? Dois-je me soigner ? Qu'en pensez-vous ? L'amusement que cela me procure est-il suspect, lui aussi ?

Je vous serre les mains en toute affection

Francis Ponge

Henri Maldiney répond par une longue lettre aux interrogations de Francis Ponge sur sa prétendue « schizophrénie ». La lettre sera probablement publiée par Mme Armande Ponge dans le tome de III de *Pour une vie de mon père...*

34, rue Lhomond (5^e),
Paris, le 22 juin 54

Très cher ami,

Si je ne vous ai remercié aussitôt de votre dernière lettre, reçue vous n'en doutez pas pour ce qu'elle était, c'est-à-dire un acte admirable de sollicitude et d'intelligence à mon égard – c'est qu'un mot d'elle m'ayant fait croire à l'arrivée presque immédiatement à sa suite des photos de Philippe Morel, je pensais vous en accuser réception dans ma réponse. Mais je ne peux plus retarder celle-ci, car il me serait insupportable que vous puissiez croire à une ingratitudo même de quelques instants de ma part.

... Et maintenant, ce qui me tourmente, c'est l'idée que mon Cheval (par exemple, à le lire vous ait déçu(s), que telle soit la raison, peut-être, de l'ajournement (peut-être définitif) des photos – ou peut-être que quelque autre comportement de ma part (geste, parole ou silence) vous ait irrité, ou peiné, ou dessillé, que sais-je ? (Et, en effet, il m'arrive fort souvent de croire que seul un certain aveuglement éphémère permette à mon égard la sympathie.)

Alors, il faudrait me pardonner.

Ou plutôt, je vous le demande, recevoir la présente lettre comme un acte de contrition en blanc (c'est-à-dire sans espoir de suite)
et seulement comme la preuve, ici encore, de mon acceptation inconditionnelle du point-de-vue adverse

– non seulement sans la moindre rancune mais encore avec reconnaissance (et même je ne sais quelle espèce, à la vérité, fort extraordinaire, de joie)

Votre

ami

Francis Ponge

Réponse de Maldiney, (publiée avec l'aimable autorisation de Mme Armande Ponge)

Gand le 22 juin 1954

Très cher ami,

Cette lettre arrivera comme la marée, après Pâques. Vous avez les photos, la lettre de Philippe Morel et l'explication de ce long retard dont j'ai été le premier contrarié.

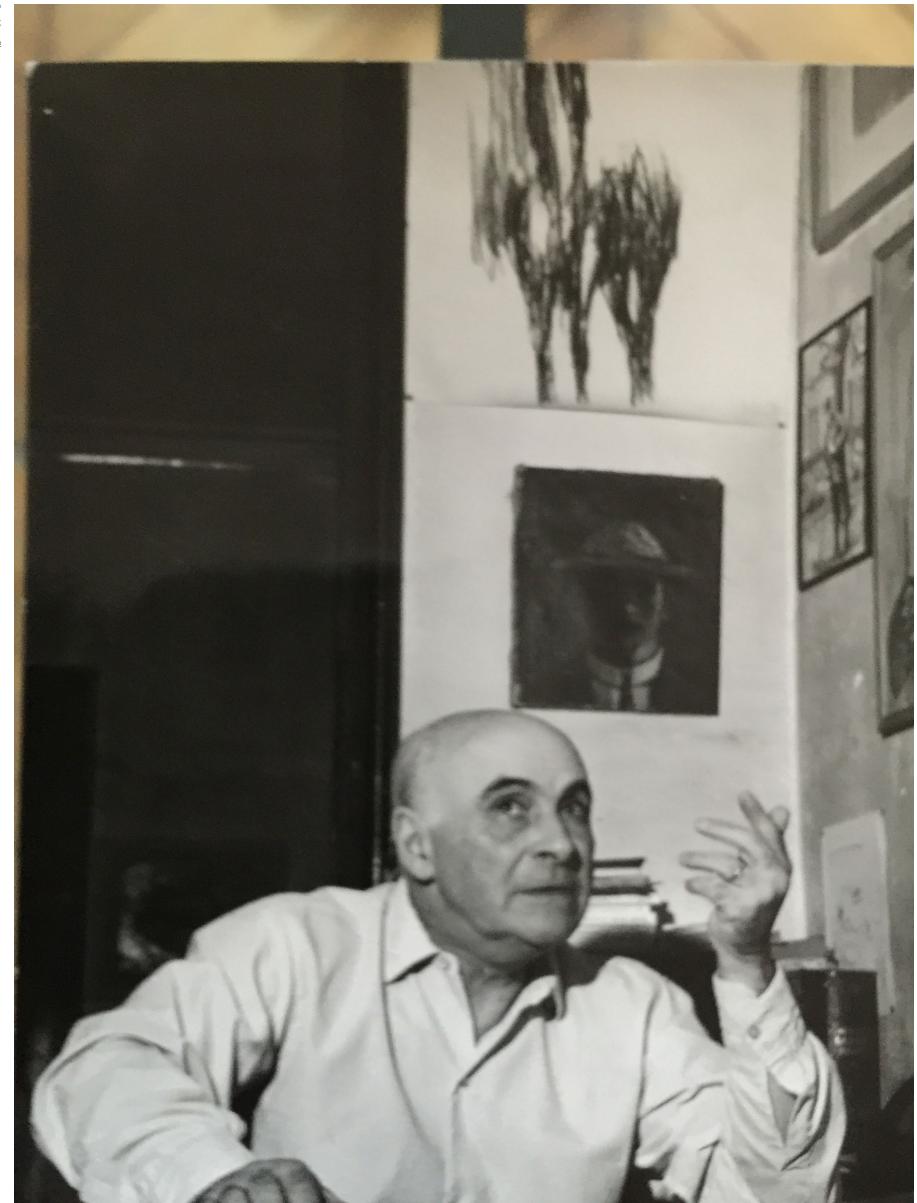
Cessez donc d'accuser le cheval, vous m'accuseriez moi-même. Il est vrai qu'il m'a dessillé... mais pas comme vous croyez peut-être. Comment m'expliquer ? En disant les faits sur lesquels j'ai beaucoup réfléchi ces jours derniers. Voici.

Il m'est souvent arrivé par ces déserts de l'après-midi que nous volent le samedi et le dimanche de me promener dans le port de Gand. Si j'étais peintre, me dis-je à chaque fois, comment ferais-je pour exprimer cet espace singulier qui me saisit ? Cet espace sans destin du ciel, où les grues et les navires abandonnés, les hangars et les tas de charbon ont une existence adverse, diriez-vous, où il faut impérieusement que je sois ? Un soir surtout, mais c'était à Rotterdam, où j'étais seul, dernier témoin des yeux (des feux?) du soleil sur les vitres aveuglées, l'espace du port était pour moitié celui d'un chantier, pour moitié celui de (des ?) ruines. Ce qui était au fond la même chose et le fond même de cet instant indatable, parce que les ruines sont intérieures à tout chantier en ce qu'il comporte, dans la hâte même de l'homme, l'indice de ce que Heidegger appelle l'être-vers-la-mort. Il ne me venait à l'esprit que des expressions de philosophes ; j'atteignais à cette existence sans pouvoir la fonder dans un langage qui en eût (sût) lier la permanence et l'éphémère. Or j'aurais voulu, j'aurais besoin de la dire, besoin, très exactement de nommer cet espace à lui-même.

Mais comment faire ? Comment nommer les choses à elles-mêmes et moi à elles autant qu'elles à moi ? Comment les décrire sans les transformer en impressions, sans en faire, d'autre part, des objets d'indifférence ? C'est bien là la question : il s'agit de les rejoindre, de les accompagner, plutôt, dans l'abîme de leurs significations jaillissantes. Il fallait, pour cela, qu'elles fussent figurées, mais que leur figure soit un événement. Et un avènement. La chose n'est possible que si leur nomination procède d'un style qui ne soit pas le mien, mais le leur – et à travers lequel j'aurais aussi part à moi-même.

Or votre cheval, c'est cela. Vous n'aimez pas le mot de poésie, moi non plus. Mais vous êtes un poète épique. Votre œuvre est un Epos. L'Epos nomme les Êtres et les Choses. Et par lui, elles sont fondées. En fait, il n'est pas surprenant que j'aime ce que vous faites depuis que Joyce – autre poète épique et non lyrique comme on pourrait croire – m'a dégoûté pour toujours du roman.

J'ai donc dans votre œuvre même une raison antérieure à toutes les raisons d'aimer votre œuvre. Et vous avez bien fait de laisser en blanc votre acte de contrition. Il n'a en effet aucun espoir de suite... en moi.



Brief van Francis Ponge aan Philippe Morel

De Franse dichter Francis Ponge zou zijn gedicht „Le Cheval” uitgeven, geïllustreerd door de tekeningen van zijn vriend Philippe Morel. Dit bleef echter bij een project. Morel stuurde de foto's van de volledige reeks tekeningen. In antwoord schreef Ponge volgende brief:

Paris, le 29 juin 1954.

Un mot, cher Philippe Morel,
pour, m'excusant de vous l'avoir fait
demander par notre cher ami Moldiney,
vous remercier des soins que vous avez
donnés à ces photos. Mais, certes, je ne
le regrette pas ! Depuis qu'aux murs de
mon cabinet de travail, autour de ma table
leur troupe m'environne il me semble
que je viens d'être fait chevalier, que
dis-je ? Général de cavalerie, Roi de
Naples ! Et que nous allons, eux et moi,
bientôt nous envoler, des bords
ironisés de cette Roche Tarasque, pour je
ne sais quel nouveau voyage parmi les
constellations ! Vos dessins sont grands
et merveilleux. Promettez-moi de n'en détruire
aucun (si j'accepte avec joie l'idée que vous en
préparez quelques autres).

A bientôt donc. Pardonnez-moi, comme
au cours d'une dernière virerolte avant
le départ, de ne lâcher qu'un instant
les rênes de notre impatient coursier, —
— pour vous serrer la main, en toute
amitié.

Votre Francis Ponge.



LE CHEVAL

I

Plusieurs fois comme l'homme grand, cheval a narines ouvertes, ronds yeux sous mi-closes paupières, dressées oreilles et musculeux long cou.

La plus haute des bêtes domestiques de l'homme, et vraiment sa monture désignée.

L'homme, un peu perdu sur l'éléphant, est à son avantage sur le cheval, vraiment un trône à sa mesure.

Nous n'allons pas, j'espère, l'abandonner ?

Il ne va pas devenir une curiosité de Zoo, ou de Tiergarten ?

... Déjà, en ville, ce n'est plus qu'un misérable ersatz d'automobile, le plus misérable des moyens de traction.



M

II

Ah! c'est aussi — l'homme s'en doute-t-il? — bien autre chose!
C'est *l'impatience* faite naseaux.
Les armes du cheval sont la fuite, la morsure, la ruade.
Il semble qu'il ait beaucoup de flair, d'oreille et une vive sensibilité
de l'œil.
L'un des plus beaux hommages qu'on soit obligé de lui rendre, est de
devoir l'affubler d'œillères.
Mais nulle arme...
D'où la tentation de lui en ajouter une. Une seule. Une corne.
Apparaît alors la licorne.



III

Le cheval, grand nerveux, est aérophage.
Sensible au plus haut point, il serre les mâchoires, retient sa respiration, puis la relâche en faisant fortement vibrer les parois de ses fosses nasales.
Voilà aussi pourquoi le noble animal, qui ne se nourrit que d'air et que d'herbes, ne produit que des brioches de paille et des petits tonitruants et parfumés.
Des tonitruismes parfumés.



IV

Que dis-je, qu'il se nourrit d'air? il s'en enivre. Le hume, le
renifle, s'y ébroue.
Il s'y précipite, y secoue sa crinière, y fait voler ses ruades arrière.



V

Il voudrait évidemment s'y envoler.
La course des nuages l'inspire, l'irrite d'émulation.
Il l'imiter : il s'échevelle, caracole...
Lorsque claque l'éclair du fouet, le galop des nuages se précipite et
la pluie piétine le sol...



VI

Aboule-toi du fond du parc, fougueuse hypersensible armoire, de
loupe ronde bien encaustiquée!
Belle et grande console de style!
D'ébène ou d'acajou encaustiqué.



VII

Caressez l'encolure de cette armoire, elle prend aussitôt l'air absent.
Le chiffon aux lèvres, le plumeau aux fesses, la clef dans la serrure des naseaux.
Sa peau frémit, supporte impatiemment les mouches, son sabot martèle le sol.
Il baisse la tête, tend le museau vers le sol et se repaît d'herbes.
Il faut un petit banc pour voir sur l'étagère du dessus.



VIII

Chatouilleux d'épiderme, disais-je... mais son impatience de caractère est si profonde, qu'à l'intérieur de son corps les pièces de son squelette se comportent comme les galets d'un torrent!



M

IX

Vue par l'abside, la plus haute nef animale à l'écurie...
Grand saint! grand horse! beau de derrière à l'écurie...
Quel est ce splendide derrière de courtisane qui m'accueille? monté
sur des jambes fines, de hauts talons?



X

Haute volaille aux œufs d'or, curieusement tondue.
Ah! c'est l'odeur de l'or qui me saute à la face !
Cuir et crottin mêlés.
L'omelette à la forte odeur, de la poule aux œufs d'or.
L'omelette à la paille, à la terre : au rhum de ton urine, jaillie par la
fente sous ton crin...
Comme, sortant du four, sur le plateau du pâtissier, les brioches, les
mille-pailles-au-rhum de l'écurie.



XI

Grand saint, tes yeux de juive, sournois, sous le harnais...
Une sorte de saint, d'humble moine en oraison, dans la pénombre.
Que dis-je un moine?... Non! sur sa litière excrémentielle, un pontife!
un pape — qui montrerait d'abord, à tout venant, un splendide
derrière de courtisane, en cœur épanoui, sur des jambes nerveuses
élégamment terminées vers le bas par des sabots très hauts de talon.



— POURQUOI CE CLIQUETIS DE GOURMETTES?
CES COUPS SOURDS DANS LA CLOISON?
QUE SE PASSE-T-IL DANS CE BOX?
PONTIFE EN ORAISON?
POTACHE EN RETENUE?
GRAND SAINT! GRAND HORSE (HORSE OU
HÉROS?), BEAU DE DERRIÈRE À L'ÉCURIE,
POURQUOI, SAINT MOINE, T'ES-TU CULOTTÉ
DE CUIR?
DÉRANGÉ DANS SA MESSE, IL TOURNA VERS
NOUS DES YEUX DE JUIVE...

Rotterdam 1950

Henri Maldiney

Samedi soir, désert de la ville, désert sur la ville. Entre la terre indécise au bord de l'eau fascinée de pâles planches et le grand ciel tombé de nulle part, partout des signes de l'homme, ruines ou chantiers - rien. Il n'y a que ce rien, non-lieu du monde. A toutes distances de moi, des masses erratiques de fer, de ciment, surgissent de la terre ou retournent à la terre. Les plus hautes se perdent dans des labyrinthes de possibles et dès qu'on les regarde restent prises dans l'inutilité de leur élan vers un ciel inutile à conquérir, où les longues rues légères oligocéphales attendent jusqu'à la fin des temps un passage, un message dont chacune ne peut déchiffrer qu'une lettre. Des ombres violettes me dépassent, elles grandissent de plus en plus vite, et tout d'un coup s'allume le soir. Là-bas devant moi, pour personne, le jour célèbre son absence à l'unique façade de toutes les fenêtres du port où sa gloire se vitrifie. Miroir noir irisé d'anthracite ou de cristal, où il faut attendre longtemps sans espérance qu'apparaissent, retenues dans un autre âge du monde, des formes éparses secrètement conjurées qui se pressent aux vitres entre le dernier soleil et les limbes des couloirs. Seule veille la grande tour de verre abandonnée sur l'horizon des terrains vagues éboulés dans les eaux. Permanence de l'inachevé, chaque débris est le tout. Le monde entier, ce soir, est contenu dans une haute caisse à claires-voies posée sur un tertre de sable où sont suspendus les uns à côté des autres, suppliciés parallèles, les membres séparés d'une sculpture de Zadkine. Au crochet du boucher, fagots de membres creux ces longs gestes de bronze n'ont pas pour contenance cette caisse de bois, mais la nuit qu'elle abrite, l'intérieur noir dont elle est la couverture. Nuit plus dense qu'autour de moi la nuit, elle est la chose primordiale qui s'exprime tout entière en chacun des fragments de ce corps démantelé. Dans ce haut-lieu strié, plus bas que le silence, l'univers repose au bord de son néant comme au bord du miroir le vide des façades. L'infinie négativité s'est faite universelle et singulière ici ce soir où la nuit du destin rencontre l'Erinys de la ville disparue. L'Erinys se souvient de l'Euménide, et s'accroît sa souffrance. Car le jour n'est pas là, l'aube s'en va vers la nuit.

Variantes du début du texte :

Samedi soir, désert de la ville, désert sur la ville. Entre les terres remuées aux haies de pâles planches remontant des eaux lasses et ce grand ciel trop pur tombé de nulle part, dont le pack des nuages n'a pas pu protéger le pays des rêves de la terre. Partout des signes de l'homme...

... entre la terre indécise coulant vers les eaux lasses assombries de pâles planches et ce grand ciel tombé de nulle part...

... et ce grand ciel trop pur levé de nulle part contre les pays des rêves de la terre...

... et ce grand ciel trop pur où se dissout le pack des nuages et le souvenir des pays des rêves de la terre...

... inutiles à conquérir. A la garde d'un plan oublié depuis longtemps, les longues rues légères oligocéphales attendent un autre éon d'où viendra le message dont chacune ne peut déchiffrer qu'une lettre...

Sur la route de la Romanche

Neumes

Ce matin,

vers quel autre aujourd’hui monte des ravins clairs ce cri d’air et de glace
dans la lumière infinitive du silence
pour le fuir Romanche au roulement de tes eaux la cavalerie
vers l’aval noir
et tes lointains appellent tout l’espace dans la rumeur des futures
ces
disparues
mais

si tremblent tes rives
que peut ton b^elier sourd contre l'aigle dormant des parois sans
m^emoire

dont l'absolue colère interminablement se précipite au vent des pierres sifflant dans la tombe murée du soleil

tu ne peux emporter cet instant qui t'apporte à venir à toujours
l'eau perpétuelle a son repos dans le feu des signes de
pierre
au péril de la voie
où tout s'absente
rien dans le vide apparaissant
et dans l'ouvert disparaissant

l'inapprochable proximité de cette faille
qui de plus en plus haut s'abîme
comme au cœur du roi blanc
tues les harpes d'eau vives l'amont doré des déserts
qu'au creux d'un couloir

et ne se cherche plus lucide en son partage
pour s'y trouver ponctuel comme un mort de midi
ou comme la fleur de Victoria Regia déployant sur un lac soudain
trop connu pour toujours en moins d'une aurore
son extase
tant les matins sont longs
plus longs et d'une autre coulée plus lente que les cascades
plus lisses que les ombres sur les glacis du cœur
au siège du Lyskamm
florifère de lances lys comme jamais
indivisible épure d'étrave et de déesse dans un cri de
guetteur fleurie des mers nues
aux pétales d'une eau plus froide
que non seulement la fontaine
où Pétrarque ne but l'eau
si proche à Vaucluse du Léthé
mais la glace des rimayes
qui gardent bleu le soleil
car noir il ne l'est qu'abîmé en l'écu
non dans l'abîme du cœur glaciaire
en sa mélancolie
qui plus subtile s'inclore en l'une ou l'autre solitude

proche d'elle seule et à soi-même étrange
de chaque couleur de l'arc
changé le ciel en une opale
où rien jamais n'eut lieu qu'en signes
sauf déjà lointaine ou encore
dormante
la voix diurnale des eaux mères
qui m'avait accompagné dans les gorges
mais qu'au replat de la vallée remplaçait pour un temps aux tables
des cafés de village la douceur ensablée des avant midi
du mois
que dans les villes aux rurales arroseuses
carillonne tout grelottant en blanc brodé dans sa verdure
pour les amoureux loin des bois
à l'ombre soudaine des bourgeons dans l'avenue des anciens
dimanches éclatés
sous les futaies hautement désertes d'Avril en de pâles cavernes
cueilli le muguet
de mai
au dernier panneau de la route j'ai revu entre neige et sable
en ligne de capitales noires
scellant ce nom de mon silence les printemps emmurés au front
des glaciers clairs

dont il couvre la face au nord-ouest de l'alpe
d'une ombre de rapace crucifié dans des solitudes
d'archange

AILEFROIDE

Rien

mais à jamais surgi au rebond du matin dans le grand méan du jour
en hautes erres perdues dans les dièdres du temps
contre siège de l'âme derrière les montagnes lentes
au dessus de la paix des mélèzes et du souvenir violet des

Levanne

dont l'issue ne dépend de l'heure
mais d'une pierre qui roule entre deux mondes
 émouvant l'Incréé
et sonne à l'hyperbole sur d'impassibles arcs d'olympiques déserts
à l'unique créneau du monde toute flèche est sûre
mais s'éteint à voix basse dans la procession des ombres
 quand les après-midi de menace
 ô douce-amère vallée candide clair remords
 un homme aux gestes d'aveugle

cherche le regard de cette face
pour y lire s'il verra le soir
en vain puisque'il est sûr
 avant que ne tombe avec lui l'oracle
que soir et matin et milieu du jour
s'étranglent dans cette seconde
où sonne creux le cri de sa naissance
dans la concave éternité

des surplombs
et vibre en nuit obscure
le long des forêts erratiques
dans la voix vive des torrents
où l'eau des glaciers bruit.

Note de Bernard Rordorf.

Ailefroide est un sommet qui fait partie du Pelvoux et un hameau dont le bâtiment principal était un hôtel qui accueillait chaque année Maldiney depuis 1946, peut-être. Maldiney a fait son service militaire à Briançon en 1937-38, chez les chasseurs alpins : il a fait la connaissance des Ecrins dès ces années-là. Il a obtenu en 1939, pendant les quelques mois qui ont précédé la mobilisation, un poste de professeur de philosophie au lycée de Briançon, proche de la vallée de la Vallouise où se trouve le hameau d'Ailefroide.

Le texte de ce poème a été établi à partir de deux sources : un manuscrit que nous avons retrouvé dans les papiers de Maldiney, écrit dans un grand cahier de dessin, feuilles A5, et une transcription que j'en avais faite, à partir d'une cassette que Maldiney m'avait prêtée, à l'époque où nous préparions, Jean-Pierre Charcosset et moi, la publication du volume *Regard, Parole, Espace*. Le texte est rigoureusement le même ici et là. En revanche, le texte du cahier de dessin est surchargé de corrections et comporte d'autres esquisses partielles. La publication présente offre donc un état inachevé des travaux sur « La route de la romanche », la rivière qui prend sa source au pied de la barre des Ecrins. Pour la disposition typographique, nous nous sommes efforcés de rester proches de la mise en page du cahier de dessin, maintenant à l'IMEC.

OUVERT N° 14

SECOND CAHIER

Etudes

1 – Maldiney lecteur de Ponge par J.-P Charcosset

2 – Textes de Maldiney

Dactylographie de « Rencontre de Tal-Coat » (1949)

Art et pathologie – Conférence (1966)

Cours : « Le temps » (1955-1956)

4- Compte-rendu de lecture par J.-F Rey

INTRODUCTION A TAL-COAT.

Maldiney a soigneusement gardé l'original dactylographié de l'article sur Tal-Coat, publié par *Les Temps Modernes* (Décembre 1949 : 988-1008), repris dans *Aux déserts que l'histoire accable* (Le Cerf, 2013 : 11-31). A la réception du manuscrit, Merleau-Ponty conseillait à Maldiney de supprimer des passages qui ne concernaient pas de près l'œuvre picturale. Nous avons pensé bon d'offrir aux lecteurs l'état premier de la réflexion de Maldiney et de lui permettre d'évaluer quelles ont pu être les conséquences de ce que le Gand Robert ne nous autorise pas à nommer un « courtaudage ». Les passages « coupés » sont en italiques.

Ma première rencontre avec Tal-Coat a toutes les apparences du hasard. Mais que reste-t-il du hasard et des apparences sur ce chemin de pierres et de souvenirs qui va d'Aix en Provence au Tholonet et qui s'appelle la route Cézanne?

Depuis plusieurs jours déjà j'étais à la trace de Cézanne au ^{me} lieu des rochers et des pins de la carrière Bibemus et jusque dans forêt de Saint Antonin.

Oserais-je dire avec le poète : « j'y suivais un serpent qui venait de me mordre? » Pourquoi ne l'oserais-je pas? Le serpent n'est-il pas, depuis toujours, le symbole rituel de l'infini? Son enroulement sans fin ne signifie-t-il pas le monde lui-même, indivisible, toujours recommencé, toujours vivant de sa propre présence - tel que 1 dernière vision cézannienne avait essayé de l'égaler?

De fait,

C'était le monde lui-même que Cézanne m'avait appris désirer à travers le spectacle des choses. Chaque fois qu'au cours ce pèlerinage il m'est arrivé de saisir quelque chose dans sa réalité - qu'il s'agisse d'une colline, d'une maison ou d'un pin - je me suis aperçu que ce quelque chose n'était devenu réel que parce que l'espace déployé par mon regard était un espace habité par tout le reste. Et pas seulement habité mais organisé et structuré. Et cela d'une manière très précise : chacune de mes perceptions était transie de part en part par la présence, proche ou lointaine, visible ou invisible, mais toujours éminente de la Sainte Victoire. La montagne magique devenait magicienne. Par elle s'opérait la transfiguration du monde - sans laquelle ces éléments limités que sont un rocher, un arbre, un mur, ne sont plus que des objets connus - subitement vieillis comme des habitudes ce vivre - des conceptions et non plus des perceptions. Percevoir n'est pas donné à tout le monde. Il y a plus de degrés dans la perception qu'il n'y a de degrés du savoir. La Sainte Victoire n'était pas une image parmi d'autres. Qu'elle me soit apparue comme une arabesque de l'horizon, comme un cristal dans le ciel ou

comme surgissement de la terre, elle possédait un degré de réalité qu'elle communiquait à tout ce qui était atteint par son signe. Signe gratuit devenu nécessaire, elle transformait toutes les rencontres en correspondances. Parce que sa forme, envoûtant mon regard, s'irradiait dans l'espace et le chargeait d'une énergie vivante qui chargeait chaque objet. Mais d'où tenait-elle cette puissance? De l'art de Cézanne. Par la grâce de son Regard, la vie de cette terre était neuve, inépuisable et jamais dite comme au premier jour : il suffisait de la percevoir assez profond - c'est-à-dire de vivre assez profondément avec elle. Ainsi le mystère véritable ne se réfugiait point en de petits secrets. Il échappait au morcellement des ombres. Il était tout - comme la lumière. Il n'y avait d'obscur en ces lieux qu'un individu limité qui s'éprouvait comme le centre d'un univers sans limites où il avait à habiter.

Et j'en étais à ce point d'interrogation sur les rapports de 1 peinture et du monde quand j'entrai au Château Noir où m'attendait Tal-Coat.

Le Château Noir - qui servit longtemps de remise à Cézanne qua : il peignait au Tholonet - participe physiquement lui-même des deux aspects successifs de l'Art Cézannien : il est construction et il est mouvance. Il y a la maison et il y a la forêt. Ce qui lui a valu son titre de château, c'est sans doute la monumentalité de son ensemble. D'ailleurs il ne mérite son titre que de loin. De près, ce château n'est plus qu'une campagne construite par un bourgeois d'Aix au XIXe siècle et accolée aux dépendances d'une ferme. Mais vu de la route, il se dresse sur une terrasse bien assise au pied de la colline et ses trois étages et son plan carré sont une exception dans ce pays où l'on ne bâtit guère en hauteur.

Tel qu'il est - dans l'entrelacs crépitant et parfumé de la forêt de pins - il apparaît comme une cristallisation géométrique Il est composé de deux bâtiments extrêmement nus dont l'un, malgré son décalage, semble servir de base à l'autre tant l'impression de profondeur y est combattue par l'évidence des plans. Ici c'est le règne du mur, du symbole le plus pur au plan lié à la forme la plus simple et à la couleur la plus transparente : celle de la pierre usée par le soleil. *Ici s'épure jusqu'à l'ascèse la volonté cézannienne de construction.* L'œil se tient à distance et perçoit le monde comme une organisation claire de nettetés bien définies. Composition gothique dirait Tal-Coat.

Mais au premier pas dans la forêt commence un autre monde. Compénétration mutuelle et dense du parfum des pins chauffés par soleil, du chant des cigales, du souffle léger du vent et du foisonnement du sous-bois toujours vert. Monde où la vie s'exprime elle-même et envahit le promeneur, *versant en lui le sentiment océanique de l'existence.*

Parler de l'océan au milieu de cette Provence méditerranéenne sous le signe de la Sainte Victoire peut paraître étrange. Mais C'est dans cette même forêt, et plus haut

encore, au milieu des rochers de Bibemus, que Cézanne, après 1895, a découvert la fluidité du monde. Et c'est là qu'un demi-siècle après lui, le breton Tal-Coat a dessiné ces troncs de pins dont l'écriture rappelle d'une manière bouleversante les signes gravés des monuments mégalithiques des Celtes, *C'est là surtout qu'il mène encore aujourd'hui l'existence la plus authentiquement picturale et qu'il fait la peinture la plus authentiquement spirituelle de tous les peintres de notre époque.*

Car la marque ce Tal-Coat- marque qui est toujours celle de l'Exception - c'est l'Authentique.

Je le vis bien cette première fois à son silence. Il me montra quelques toiles où il cherchait ce qu'il a toujours cherché depuis 1946 : le rythme et la lumière. Nous échangions quelques monosyllabes - cherchant à mesurer devant ces toiles notre distance ou ne proximité.- Puis il me montra des dessins : les arabesques de l'écorce des pins se détachaient de leur substrat pour devenir libres et nécessaires comme des entrelacs romans.

De fait, c'était bien le monde roman qui était là - un monde où l'homme n'a pas dégagé sa figure de la grande solidarité qui l'unit à toute la création. Et j'ai compris là que l'art roman n'était pas cet art de terreur que l'on a dit - où l'homme est apeuré de sentir en lui toutes ses racines végétales, mais un art de vie et de communauté cosmique. Depuis, sous prétexte d'éclairer notre seul visage, nous avons perdu le sens du soleil. Devant ce évidences retrouvées, et songeant aux dernières recherches de Cézanne, je lui dis, : "La peinture n'exprime rien d'extérieur ; elle n'est pas une illusion ; elle n'est pas même une allusion à ce qui serait autre chose. » « La peinture dit, c'est tout. » « Elle dit monde - pensais-je - comme la théologie dit Dieu. » Il corrigea : « La peinture est ». »

Et je réfléchis qu'il en était ainsi de la vraie théologie qui n'est rien autre que la présence même de l'Esprit Saint à travers le verbe des hommes, Du même coup je sentis que le rythme et la lumière de ces toiles n'étaient que des incarnations pour une expérience spirituelle où le monde lui-même était là - dans le tableau.

Tout cela n'est mystérieux que parce que c'est extrêmement simple. Mais la dernière chose qu'un homme découvre est l'évidence primordiale, A vrai dire il s'en rapproche indéfiniment sans l'atteindre jamais. Ainsi en va-t-il, nous dit Bergson, de l'intuition d'un philosophe. Et celle de l'artiste est toute semblable.

Qu'est-ce qu'un tableau? Non pas n'importe quel tableau, mais un tableau qui a définitivement quitté le fait-divers pour entrer dans l'existence, et qui a rompu avec tous les accessoires - les effets de charme ou ce choc - pour entrer dans la peinture : un paysage de l'époque Song, une bataille d'Uccello, un *Expolio* du Greco, une Sainte Victoire de Cézanne? C'est un analogue de l'Univers. L'existence picturale est à

l'existence du monde ce que l'acte sacrificiel selon le brahmanisme est à l'Acte cosmique - à savoir son équivalent.

Qu'est-ce que le monde? Depuis que l'homme regarde il se pose cette question. Mais il est très rare qu'il comprenne que la réponse dépend de son regard.

Un homme a le regard de sa vie. Et le seul fait de vivre nous empêche d'avoir les yeux purs. La pureté du regard est une reconquête - et, à la limite, un abandon. Quand vers la fin de sa vie Saint Jean de la Croix passait ses nuits entières, immobile à côté d'une fenêtre, à regarder au dehors, alors il voyait le monde. Et comment l'appelait-il ? « La solitude sonore, la musique silencieuse » Et dans sa perception passaient des alliances insolites « les îles extraordinaires, les ruisseaux retentissants, le souffle des airs envahis d'amour. » Et tout cela dans l'Unité.

Pour la plupart des hommes le monde est aussi un spectacle. Celui qu'ils ont devant les yeux. Mais de quel œil se servent-ils ? D'un œil asservi à la main, d'un œil analyste qui prépare l'action utile par un découpage de l'Univers. Une place pour chaque chose, et chaque chose à sa place dont elle exclut toutes les autres. Et l'homme lui-même à sa place, embusqué coure une araignée dans sa toile dont il projette le réseau pour repérer et situer les objets du monde ; un monde composé d'objets séparés dont chacun répond à une utilité, et se trouve avec tous les autres dans un rapport d'extériorité. Un tel monde est voué à l'inertie et à la dispersion. Les seules lois d'échange y sont des lois de déplacements mécaniques analogues à ceux que l'homme peut effectuer avec ses mains. Et l'œil qui passe d'un objet à l'autre suit le mouvement virtuel de la main.

Il ne suffit pas d'être touriste ou amateur d'art pour être capable de percevoir autre chose dans un paysage, car nos souvenirs eux-mêmes sont calqués sur nos objets. Nous avons très peu de souvenirs purs, involontaires, à l'occasion desquels, soudain, une vague du monde nous submerge.

Mais le Monde c'est autre chose. A l'inertie s'oppose la vie, à la dispersion l'unité. Pour découvrir l'unité du monde vivant, il faut cesser de vivre pour soi - et commencer de simplement vivre, c'est-à-dire de vivre avec tout. Alors seulement nous saisirons le rythme du monde - dans la pulsation d'une durée qui nous est commune – à lui et à nous.

Il n'était pas de lieu plus propice pour entretenir ces réflexions que cette forêt de pins du Tholonet où Cézanne lui-même avait perçu le monde comme une espèce de modulation rythmique qui, de plus en plus tendait à la mouvance. La forêt nous replonge presque toujours dans notre vie primordiale. Nous sommes engagés en elle plus encore que dans l'air natal, car elle est un véritable tissu. C'est un monde entrelacé et frémissant qui résiste à l'analyse. Il devient impossible de séparer en

sensations distinctes le souffle du vent, le parfum chaud qui l'habite, le bruissement (*sic !*) des aiguilles, le réseau des troncs et des branches, l'irradiation de la lumière et le crépitement innombrable de tout. Nous vivons là dans une sorte d'échange et d'osmose - où le souffle de l'homme et le souffle du monde végétal se compénètrent en phases alternées comme l'aspir et le respir de Brahma : TAT TUAM ASI - dit le maître au disciple dans les plus anciennes Upanishad, « Tu es cela - l'absolu, voilà ce que tu es. »

L'âme individuelle s'égale au Brahman absolu qui, inversement, mérite bien aussi le nom d'âme : Atman - mot qui signifie le souffle.

Et l'homme qui éprouve la vie universelle de la forêt sent bien qu'aucune violence ne peut la lui livrer - et que la seule façon de s'égaler à elle, de l'habiter intégralement, est de respirer avec son souffle et d'épouser son rythme vital.

Nous sommes dans le monde comme une partie au monde habitée par le tout. Un tout qui est la vie - Une vie qui est rythme.

Mais la forêt n'est encore qu'une introduction imparfaite à cet état. Car l'expérience qu'elle suscite est évanouissante et incommunicable. Le mystique ne peut transmettre son expérience aux autres hommes que par un recours au poème. D'une façon parallèle l'esprit de la nature ne peut se communiquer que par l'Art. L'Art seul a le pouvoir de fixer objectivement cette interdéfinition de tout. Car il est le maître des rythmes.

Le premier moteur du rythme est l'arabesque. Voilà pourquoi l'arabesque joue un rôle tellement essentiel dans les miniatures des manuscrits irlandais qui sont un des préludes de l'Art Roman issu de l'âme celtique, la plus sensible de toutes les âmes d'Occident aux appels du mystérieux univers. *Mais* La couleur elle aussi est rythme. A partir d'un certain degré d'attention et en même temps de détachement, la couleur est perçue comme une modulation. C'est elle tout d'abord qui nous introduit à la fluidité des choses. Ce qui nous trompe ici c'est le discours. Nous nommons les choses - et notre connaissance reste nominale et abstraite. Elle se compose d'un ensemble de caractères stables liés aux noms. Pensons-nous à un rocher, nous le pensons dur comme une pierre, solide comme un roc, c'est une immobilité minérale stable comme la falaise qui dit à l'océan : « Tu n'iras pas plus loin ! »

Cela c'est concevoir. Mais percevoir c'est autre chose. Toute perception enveloppe un infini. Percevoir c'est dissoudre dans le mouvement tous les points fixes. Percevoir un rocher c'est ressentir la vie même de sa couleur comme une poussée ininterrompue de changement. Percevoir le monde au niveau de sa réalité vivante, c'est être introduit dans sa durée même.

N'est-ce pas ainsi que l'ont compris tous les grands coloristes : que l'on regarde

un rocher, une forêt ou un nu de Cézanne, une infante de Velasquez, une esquisse de Rubens ou un fond de Breughel, on y verra que la couleur s'y fait transparente afin de n'y pas stagner sur elle-même et de devenir transition, passage, activité. La modulation d'une couleur - indépendante de tout espace préalable à cette modulation même - est un des aspects les plus purs du mouvement pur. On peut appliquer à tel bleu, à tel mauve des Rocher de Bibemus circulant musicalement à travers une transition rythmée des ocres et de verts, tel passage de Bergson sur le mouvant. *A* ceci près, toutefois, que la couleur ou peintre procède comme la musique par une série de discontinuités, par une suite de pulsations qui assure indéfiniment au rythme l'indivisible liberté d'un nouveau départ.

La couleur n'est vie que par ce recommencement sans fin comme celui d'un jet d'eau. Et l'on aperçoit ici en quoi la peinture imite la nature - en quoi le tableau est une image du monde. La peinture imite la nature dans son opération et non pas dans ses effets. Le tableau est une image ou monde en ce qu'il est, lui aussi, un activité. Tant que le tableau reste un spectacle, il reste au niveau au monde - spectacle. Et le peintre n'est que le metteur en scène de son émotion.

Mais comment un tableau peut-il, à lui seul, être une image du monde ? Il y a un niveau de réalité où la partie est aussi grande que le tout - et où chaque objet cesse d'être enfermé dans l'enceinte de sa définition singulière, pour devenir le carrefour de toutes les forces au monde. Cette présence universelle du Tout dans chacune de ses parties définit la vie même et son unité.

Il n'y a d'unité réelle qu'au niveau de la vie. « Eh quoi par Zeus, s'écrie l'étranger d'Elée dans le Sophiste de Platon, nous laisserons-nous si facilement convaincre que le mouvement, la vie, l'âme, la pensée, n'ont réellement point de place au sein de l'être universel et que, solennel et sacré - totalement vide d'esprit – il reste planté là sans pouvoir bouger? »

« C'est le vivant seul qui importe » dit Tal-Coat. Or pour un vivant, il n'y a d'unité réelle qu'au niveau de la vie. Pour atteindre à ce niveau il faut dépasser la zone des « savoirs » et ses « sens » ; *il faut s'élever jusqu'au point où l'UN de Parménide et le Mouvant d'Héraclite se conjoignent dans l'Unique Rythme universel.*

« Une des expériences originelles et décisives de l'homme - qui s'impose à chacun dès qu'il est suffisamment libéré de la chaîne de l'instant - c'est le rythme de la vie, écrit le Dr. KRANEFELDT. La Grande respiration de l'énergie cosmique, aspir et respir, ascension et déclin, flux et reflux du "courant" vital, tout cela doit être.....désigné par cette expression. La théorie d'Héraclite, c'est-à-dire en somme son expérience intuitive, transposée dans le discours - était sous-tendue par l'unique rythme cosmique – si bien qu'un sophiste successeur d'Héraclite. Cratyle, voulait

renoncer aux noms et finalement, d'une manière générale, au Discours puisque les variations infinies de la pensée humaine ne peuvent jamais aboutir à autre chose qu'à exprimer l'Unique rythme cosmique - et qu'on peut tout aussi bien le représenter par un simple mouvement du doigt. »

De ce rythme nous n'avons aucune notion, aucun concept. Il ne se laisse pas analyser en significations distinctes. « Le Rythme n'a aucun sens" dit le Dr. Kranefeldt. C'est un phénomène originel, une donnée primordiale, l'Unique condition originale de Goethe, l'Unique rythme cosmique d'Héraclite. »

Cratyle voulait renoncer aux dénominations parce qu'elles sont impuissantes à exprimer le rythme cosmique. Tout ce que l'homme peut faire, disait-il, c'est de la désigner par un simple mouvement du doigt. Tout ce qu'ont pu faire certains philosophes ce fut de *nous le laisser faire* pressentir. Encore ces philosophes étaient-ils, en cet endroit des poètes - évoquant, à l'horizon de leur pensée la plus audacieuse, Nietzsche, l'éternel retour, ou Bergson, l'élan vital.

Mais il y a une autre manière de saisir le rythme. Celle qu'indique Cratyle : on peut le désigner d'un simple mouvement du doigt. Ce simple geste de Cratyle contient en germe toute une gestuelle par conséquent, toute une rythmique. Que la main qui fait le geste obéisse à l'émotion d'un esprit et d'un corps en résonance avec le rythme du monde, alors - pour peu qu'elle sache hésiter - elle se sent capable de capter ce rythme dans un tracé et les arts graphiques les arts plastiques sortent en fait de ce premier mouvement de Cratyle qui est au commencement de toute chorégraphie.

A vrai dire, l'Art n'est pas une simple traduction transposition du d'un Rythme. On n'insistera jamais assez sur ce point. L'artiste n'est pas un homme qui, d'une part, fait une expérience et qui, d'autre part, fixe dans une œuvre. La genèse de l'œuvre n'est pas distincte de la perception du monde (*La perception du monde n'est pas distincte de la genèse de l'œuvre*). Cézanne disait : « Méditer le pinceau à la main ». *Quand nous avons étudié l'abstraction, nous avons insisté sur l'ouverture mutuelle du monde et de l'homme - dont les rythme communiquent entre eux. Mais nous avons montré surtout que cette communication était à la fois un don et une tâche.* Le rythme du monde et le rythme de l'homme qui s'identifient dans l'Art ne sont pas des données immédiates de la Libido - du désir universel qui court à travers tous les êtres comme un frisson dans les herbes ne sont pas des données brutes de l'expérience. Ils n'existent qu'au terme d'un long dépouillement au cours duquel l'homme et le monde se dévêtent de leurs apparences pour atteindre à leur intériorité. Or le monde n'est intériorisé que par l'homme. C'est par l'homme que le monde devient son propre témoin. C'est à travers le monde que l'homme vient à soi. Il se produit de part et d'autre quelque chose comme une seconde naissance. Chacun d'eux doit susciter

l'autre pour sa propre résurrection - en dehors de laquelle tout continuerait à se gaspiller dans l'indifférence mutuelle des instants. Quand le rythme de l'homme et le rythme de la vie du monde ne font plus qu'une seule musique - alors ils ressuscitent dans l'Unité - et nous sommes dans le royaume de l'Art.

L'Unité du tableau se définit cornue l'Unité du Monde. Il est tout entier présent en chacun de ses points. Et de chacun de ses points émane - suscitant son espace - la vie de tous les autres. La vraie peinture est comme le monde, la vraie peinture est énergie.

Voilà le Réalisme authentique - auprès duquel tous les naturalismes ne sont que de paresseuses complaisances ou d'hypocrites parades devant le peu de Réalité. Ce tourment du réel et cette certitude - plus encore que dans le Bois sacré du Tholonet ou sur les pentes prophétiques de la Sainte Victoire - je l'ai trouvé au Château Noir dans l'Atelier de Tal-Coat. Et si j'ai tant tardé à vous le dire, c'est qu'on est ici en présence d'un Art où l'on ne pénètre pas par effraction.

*
* * *

L'idée centrale de l'esthétique de Malraux est sans doute sa conception du style. « Tout artiste de génie - dit-il - conquiert d'abord le monde non sur le monde même mais sur une des dernières formes qu'il a prises entre les mains humaines. » A son origine tout style est conflit avec un style antérieur. Or, l'œuvre de Tal-Coat est un démenti à cette définition du style. Son style n'est pas né contre un autre style. Et s'il n'est pas né de la nature - puisque c'était à lui de la révéler - il est né avec la nature.

Il y a toutefois un monde humain avec lequel l'art de Tal-Coat n'est pas, à vrai dire, en conflit mais dont il est la négation : c'est le monde qui a pris forme entre les mains de Picasso. Tal-Coat dirait volontiers de Picasso qu'il nous propose un monde maudit, un art politique, un style composé. Mais nous sommes ici en un lieu où ces expressions ont besoin que leur sens soit exactement situé - pour éviter tous les malentendus.

En fait elles définissent une conception de l'Art - qui est celle de Malraux - et elles équivalent à sa formule : « Le grand artiste n'est pas le transmetteur du monde, il en est le rival. » Entre l'Art de Tal-Coat et l'Art de Picasso la différence est *plus qu'essentielle. Elle est existentielle.* - *Ce qui les sépare est infranchissable, c'est une divergence entre deux manières d'être au monde. Un double sens inconciliable des rapports de l'homme avec le Tout.*

Picasso se tient en face du monde comme un adversaire. « *Il lutte*, écrit J. Cassou, avec son orgueilleuse véhémence d'Espagnol excessif et inasservissable contre ces

entités qui s'appellent la Vie, la Gloire, la Peinture. Il les combat parce qu'il les aime.... De gré ou de force ces puissantes figures épouseront l'arabesque de sa volonté. » Le mouvement signalé par Cassou chez Picasso, rejoint la psychologie ordinaire de l'amour. « L'amour est un dynamisme hédonique, un hymne à la joie, dit Constance Pascal. Le premier jaillissement est une joie pure, joie de vivre, de tenir le présent, de posséder la durée fugitive.... » Mais si l'amour, remarque E. de Greeff, peut déclencher ces émotions, il est aussi une force qui totalise les réactions des autres éléments psychiques. Replongé dans le courant même de la vie, l'être subit une exaltation de tous les instincts sthéniques et, notamment, de la tendance à la domination, à l'agression, à la puissance. Cela contribue à sa joie, mais contient en germe des éléments de haine... L'amour ne peut se développer sans haine que chez les êtres qui ont appris de longue date à suspendre ou à dominer leurs réactions agressives. » Cet amour dont la haine des sexes est la base nous le trouvons à l'état pur dans les Nus de 1932.

Cette agressivité de Picasso vis-à-vis de l'Univers et de la Vie, du Public et de la Gloire, de l'Esthétique et de la Peinture confère à son art ces deux caractères : c'est un art politique et c'est un art de démiurge. Que son art soit politique, cela ne tient pas à sa dernière colombe mais au ressort permanent de sa création : qu'il s'agisse du pathétique de l'Epoque bleue ou du tragique de Guernica. « Que croyez-vous donc que soit un artiste? Un imbécile qui n'a que des yeux s'il est peintre, des oreilles s'il est musicien, ou une lyre à tous les étages du cœur s'il est poète, ou même, s'il est boxeur, seulement des muscles? Bien au contraire il est un être politique, constamment en éveil devant les déchirants, ardents ou doux événements du monde, se façonnant de toute pièce à leur image. La peinture est un instrument de guerre offensive et défensive contre l'ennemi. » Qui est l'ennemi ? Le monde, la louange des hommes, la peinture. Il leur a déclaré la guerre. *C'est contre eux qu'il édifie son monde, son destin, son art. En face de cette vie qu'il aime et qu'il hait - il réalise un destin de Héros.* C'est cette conception héroïque de la vie qui le rend si semblable à Malraux. Les héros sont démiurges de l'Histoire. Et même s'ils reçoivent d'ailleurs - de la vie multipliée des hommes - la matière du monde, elle ne prend forme qu'entre leurs mains. Le style de Picasso est un style de constructeur. Il est l'architecte de ses toiles. Dans ses tableaux tout défini. Son trait continu délimite les formes. Il n'a pas le sentiment du hiatus du silence - et dans toute la partie expressionniste de son œuvre, la décision du contour exclut la vie latente des fonds.

Toute cette création est un acte de volonté. Même les ambiguïtés y sont calculées. Mais nous sentons bien que ce n'est là qu'un aspect de Picasso, La peintre qui impose à la peinture l'arabesque de sa volonté n'est pas libre de son vouloir. Sous cette

création concertée jouent des forces qui ne le sont pas. A travers cette action perce une passion. Laquelle ? L'agressivité de Picasso contre le Monde, la Gloire, la Peinture, manifeste une tendance profonde à la rupture et à la sécession. *Dans un article de novembre 1932, le psychologue G. G. Jung a insisté sur la constitution schizoïde de Picasso. « On doit dire, écrit-il, de l'expression du Schizophrène, ce que je remarquais au sujet de Joyce. Rien ne vient à la rencontre du spectateur, tout se détourne de lui, et s'il se présente une beauté occasionnelle, elle apparaît seulement comme un inexcusable délai apporté à la dérobade finale. »*

Ce refus de tenir compte du spectateur a son origine dans un refus plus général. Picasso refuse de témoigner pour le Monde, de le manifester dans son œuvre. Tout au contraire il s'ingénie à le voiler. « L'horrible, le morbide, le grotesque, l'inintelligible, le banal, ne sont pas recherchés comme des moyens d'exprimer quelque chose - mais comme des moyens de voiler. Ce voile ne s'adresse pas à un chercheur éventuel. Il ressemble à une brume glaciale qui flotte - enveloppant tout - sur un marécage vide d'hommes - sans but, comme un spectacle qui peut se passer de spectateurs » (C. G. Jung). Ainsi c'est le monde même de Picasso qui est un voile, mais ce voile n'est pas quelconque. Il a un sens précis. Lequel ?

Le Monde de Picasso est un monde nocturne. Le contraire de la lumière du jour. Comme le monde de Joyce, il a sa clef dans le symbole de la *Nekuia*, c'est-à-dire du voyage dans l'Hadès, de la descente dans l'inconscient, de l'adieu au monde d'en haut. Cet adieu qui est une rupture, apparaît en même temps que le génie même de Picasso. Au sortir de son époque Toulouse-Lautrec qui exprime souvent le goût direct de la vie quotidienne et sociale - les figures de Picasso se voilent d'une ombre tragique qui semble projetée par une aile maléfique. L'époque bleue par sa couleur même est symbole. La symbolique des couleurs possède au cours de l'histoire une remarquable stabilité. Elle est liée aux impulsions les plus primitives de la vie émotionnelle.

La couleur est une expression immédiate du sentiment. « Le bleu de Picasso, remarque C.G. Jung, c'est le bleu de la nuit, du clair de lune et de l'eau - le bleu du monde souterrain de l'ancienne Egypte. » C'est le bleu même de cet ange mystérieux qui figure dans une mosaïque de Ravenne représentant le Jugement dernier. Cet Ange bleu qui présente des boucs en même temps qu'un Ange rouge présente des brebis, c'est l'Ange des ténèbres, le prince du monde souterrain. Et à 15 siècles de distance, l'espèce de malaise envoûtant qu'on ressent devant les *Nymphéas* de Cl. Monet, vient à la fois de ce bleu et de ce monde de vapeurs qui, dans la tradition judéo-chrétienne, a toujours signifié le séjour des démons provient de cette atmosphère silurienne où les violets et les bleus communiquent le ton nocturne à un monde voilé apparenté à l'air plutôt qu'à l'eau, à ce même air condensé dont Honorius d'Autun et Saint Thomas

d'Aquin faisaient le corps visible des anges.

D'autres traits de l'époque bleue conduisent à la même interprétation psychanalytique, qu'il s'agisse de l'esseulement des figures sur un fond désert ou de la nature même de ces figures où prédominent le type tuberculeux-syphilitique et où apparaît la prostituée adolescente. « *Le motif de la prostituée, note C.G. Jung, apparaît avec l'entrée dans l'au-delà - où, en tant qu'âme séparée, il se rencontre avec un grand nombre d'âmes de même espèce.* » « *Quand je dis Lui, ajoute-t-il, je pense au personnage qui, chez Picasso, subit le destin du monde souterrain, à l'homme qui s'attache non pas à l'idée du Beau et du Bien, mais au vertige démoniaque de l'horrible et du mal qui, dans l'esprit de l'homme moderne, tend l'Antéchrist et au Luciférien et engendre une atmosphère de fin de monde. Le monde lumineux qu'il ensevelit sous le brouillard de l'Hadès, il se livre sur lui à une tentative de décomposition mortelle et finalement, comme un tremblement de terre, le dissout en fragments, en débris, en décombres, en lambeaux, en unités inorganiques.* » « *Nebel und Nacht* » telle est la devise que C.G. Jung semble prêter à Picasso et cela dès 1932 - avant l'épopée infernale de 1937/1945.

Le thème de l'Arlequin, si fréquent dans l'œuvre picassienne est un symbole de même sens. Arlequin est un ancien dieu chthonien et son ivresse, comme la bigarrure de son vêtement, signifie « Chaos sive Natura » – « Le chaos voilà la nature ».

La plongée dans les époques primitives appartient, comme l'atteste l'exemple d'Homère, au thème de la Nekuia. « Faust, remarque Jung, se tourne en arrière vers le Monde fantastique et primitif du Blocksberg et vers les chimères des Antiques. Picasso rappelle à l'existence la primitivité grotesque des formes terrestres à peine ébauchées et ressuscite le vide spirituel des antiques pompéiens rayonnant d'une lumière froide. » On dirait que, quinze ans à l'avance, G.G. Jung a prévu la froide panique et l'inquiétant bonheur des dieux-néant d'Antipolis. Mais les dieux d'Antipolis - fauves, centaures et divinités marines - sont avant tout des figures ambiguës. Ils n'affirment ni ne nient. Ils ont une existence en quelque sorte interrogative. Ils n'annoncent le néant que sous une de leurs faces. L'autre s'est dégagée enfin de l'epos infernal qui constitue le poème de 1937-1945. Entre 1937 et 1945 - en résonance avec le destin historique du monde qui participe sans doute du même complexe - Picasso a tracé la fresque du Maléfique. L'équivalent visuel du Maléfique c'est l'Horrible. Et plutôt qu'il n'a doté le visage humain des traits de l'Horrible, c'est l'Horrible dans son œuvre qui s'est fait visage.

En contraste/ avec ces formes viciées de l'intérieur, les créations de 1946 apparaissent comme une tentative de réconciliation. A côté du néant surgit la joie de vivre. Et si, enfermée dans sa propre solitude, chacune des figures primitives nous

propose une plongée dans les ténèbres, le rythme qui commande leurs liaisons mutuelles préfigure ou suppose une lumière marine. Il y a dans les œuvres de cette époque un appel à l'unité, à la conjonction de nos deux âmes, la claire et l'obscur. Et c'est précisément le sens final de la Nékuia.

C'est pour retrouver le chemin d'Ithaque, la route lumineuse du jour, qu'Ulysse descend aux enfers et fait boire à l'ombre de Tirésias le sang noir de ses brebis. « La Nékuia, note C.G. Jung, n'est pas une chute sans objet, purement destructrice et titanique, c'est une κατάβασις εἰς ἀντρόν, une descente aux enfers, pleine de sens, une descente aux enfers de l'initiation et de la connaissance mystique. Le voyage à travers l'histoire psychique de l'humanité a pour but de ressusciter l'homme comme Tout, en faisant revivre le souvenir au sang. La descente chez les Mères offre à Faust le moyen de ramener - au prix d'une faute - l'homme intégral, à la fois Pâris et Hélène - cet homme qui, ayant commis l'erreur de se limiter à un seul côté de lui-même est tombé dans l'oubli...

Chez un malade la phase de descente et de dissolution est suivie du temps de la reconnaissance. Le malade reconnaît le caractère antithétique de la nature humaine et la nécessité du conflit entre couples opposés. Or, dans la dernière production de Picasso (écrit en 1932) se rencontre distinctement le motif de la réunion des contraires dans leur immédiate opposition. Une peinture entre autres contient même le rassemblement de l'âme claire et de l'âme obscur.

Ainsi s'explique la dualité de Picasso : cette perpétuelle ambivalence de sa démarche, cet amour de la vie et cette haine de la vie. Il se sépare du monde, happé par ses propres profondeurs - et cette plongée inconsciente s'exprime par une agressivité marquée à l'égard du monde. Cependant s'il descend aux enfers c'est pour y découvrir l'unité intégrale de son être que le réel quotidien et domestique ne lui offre pas.

Cette dualité est liée à une autre : celle de sa Vie et de son Art. Tandis que sa vie est abandon à ses successives métamorphoses - à travers lesquelles il s'en va sous le signe d'Arlequin de possibilités à demi nées en possibilités aussitôt mortes - son art témoigne d'une volonté de création - d'une action concertée, par où il essaie d'affirmer ce moi qui se dissout en aventures. C'est à coup de volonté et même de calcul qu'il essaie d'unifier sur le plan de l'Art ce qu'il a laissé se désunir sur le plan de la vie : sa communion avec le monde. Mais il n'arrive jamais tout à fait à l'unité parce que son âme diurne fuit derrière lui.

Si dans sa dernière œuvre il commence à réaliser une unité authentique, c'est parce qu'il commence à s'abandonner sur le plan de l'Art et à se vouloir sur le plan du vécu. Se vouloir sur le plan au vécu exige un effort pour dépasser la dualité du monde et du

moi vers une unité qui est à faire ou tout au moins à comprendre. Cet effort est incompatible avec une attitude de séparation et d'agressivité. *Il exige un dépassement du moi et du monde vers leur ouverture mutuelle, une transcendance commune de la lumière du monde et de notre âme lumineuse - et non pas cette transdescendance de l'âme obscure vers un monde souterrain. Et la peinture n'est plus que le rythme commun au peintre et au monde unis dans une vie picturale.*

Le monde de Tal-coat est tout autre. Il est à l'opposé du conflit. Il n'est pas même né d'un conflit avec celui de Picasso. Tal-Coat n'a découvert son opposition à Picasso, sa négativité, qu'après avoir fait l'expérience positive de son propre monde - monde qui, d'ailleurs, n'est pas le sien parce qu'il le posséderait mais parce qu'il en est possédé.

Pour confronter ces deux univers, il faut superposer la distinction nietzschéenne du dionysiaque et de l'apollinien et l'opposition de Péguy entre la mystique et la politique. Le mot de mystique est le plus corrompu qui soit par le venin du langage commun. Aussi ne peut-on l'employer qu'à l'intérieur de certaines barrières qui doivent le mettre à l'abri aussi bien du grognement des porcs que des roucoulements de la colombe. Le monde de Tal-coat est le plus concret qui soit. Il est concret comme l'élémentaire. Mais l'élémentaire est à l'extrême de l'expérience.

L'expérience de Tal-Coat n'est pas celle d'un conflit entre le moi et le monde. Sa relation fondamentale avec l'Univers n'est pas agressivité mais sympathie. Son effort de coïncidence avec soi-même, loin de l'exclure du monde, l'y rattache. C'est à travers le monde qu'il touche à soi.

S'il s'éloigne de l'Univers préfabriqué de nos utilités domestiques, ce n'est pas pour s'en aller vers un moi séparé, - vers une psyché inconsciente, qui cherche à impressionner la conscience en frappant à la porte de derrière.

Le monde de Tal-Coat est le plus concret qui soit. Il est concret comme l'élémentaire. Mais l'élémentaire est à l'extrême de l'expérience. Rien de plus contraire à son esprit pourtant que cette plongée dans les ténèbres intérieures. Ses profondeurs sont situées du côté au monde et de la vie. C'est dans une communion avec le monde d'en haut qu'il cherche le clair secret de son unité. Cette communion exige une conquête préalable - ou plutôt non, pas une conquête mais une assumption. Non pas descendre mais monter vers l'élémentaire qui est à tous les carrefours de la Nature - telle est la démarche de Tal-Coat. Et la nature c'est d'abord la forêt et les bêtes de la forêt - l'eau et la vie des eaux - les dessins d'une écorce et la lumière des lichens. Tout ce qui peut réunir et unifier l'expérience d'un géologue, d'un braconnier

et d'un enfant ; L'élémentaire, pour Tal-Coat, est l'énergie vivante de la Nature. Aussi son art est-il aux antipodes des Arts de la Mort. Ses garants ne sont pas l'Egypte, Sumer ou Babylone - mais les sculpteurs gaulois d'Entremont dont les masques de la mort ruissent de clarté comme une eau vivante. Et s'il descend dans les fonds les plus secrets d'un étang, c'est pour en faire irradier la lumière.

Cet art on ne peut guère le comprendre qu'en en retracant l'épiphanie à travers quelques phases de l'œuvre de Tal-Coat. La vie picturale de Tal-Coat est une tension entre deux pôles. J'ai eu chance d'avoir entre les mains deux petits dessins où ces pôles se présentent à l'état nu : le dessin, d'un tronc d'arbre constitué par une série de signes tout à fait semblables aux caractères celtiques et le dessin d'une flaue d'eau sous la pluie, qui semble dû à la plume d'un artiste chinois de l'époque Song. Des Celtes à la Chine voilà l'itinéraire pictural et spirituel de Tal-Coat. Mais il l'a suivi en homme de notre temps.

L'art de Tal-Coat passe généralement pour un art de rupture. C'est sur ce mot de rupture que le critique fait son entrée. La critique d'art utilise la théorie des ruptures comme l'ancienne astronomie la théorie des épicycles. Elle complique pour expliquer. Comme elle juge vite pour paraître aussi jeune que la vie et définitivement pour être aussi vieille que la mort, elle accumule [tout] le long d'un art, des évidences successives qu'elle n'arrive plus récapituler. La devise ordinaire de la critique d'art mérite celle de M. Teste : « Transit classificando ». Ce qui pourrait se traduire sans contre-sens : « elle est en train de mourir de sa dernière classification ». Dans sa hâte de conclure, la critique veut d'abord classer.

Classer un art c'est le définir à l'aide de caractères connus ; Or, un grand art à l'état naissant, s'il est fidèle à son projet intérieur, ne peut pas l'être aux traits communs qui ont permis précisément de le classer. Dans la mesure où il tente d'atteindre à son visage intérieur, il fait éclater tous les masques dont on l'a affublé pour le mieux voir. Et c'est alors qu'on parle de rupture.

Les oscillations de l'Art de Tal-Coat manifestent un tourment unique. Et sans doute est-il le peintre le plus tourmenté de notre époque. Mais ce tourment enveloppe une certitude. Sous ce front et ces yeux attentifs jusqu'à l'anxiété, il y a le calme de la bouche et ce nez sensible jusqu'au flair. Sur quoi porte cette certitude ? Sur la vie même - qui unit dans un rythme unique tous les règnes la Nature. Aussi n'est-ce que là où la vie s'exprime librement de sa fécondité que Tal-Coat a pu trouver le chemin de sa tâche - le chemin ce soi-même

En 1935 Tal-Coat a participé au mouvement Forces Nouvelles parce que ce mouvement lui était apparu comme une recherche de l'authentique qui s'opposait aux jeux au cirque des faux abstraits - et aux jeux de société des faux concrets. Mais la

même année il s'en détache, ayant reconnu qu'il ne s'agissait là que de l'un de ces fameux retours à l'humain - qui érigent périodiquement l'impuissance en vertu.

Cette époque est pour lui une époque d'ascèse. Sa couleur est vouée aux noirs et aux terres. Il y a fait l'apprentissage d'une technique aristocratique qui cherche le maximum de richesse dans le maximum de discréton. Il en a gardé cet étrange pouvoir de varier à l'infini une gamme extrêmement restreinte de tons. Il a commencé à s'apercevoir là que la vraie richesse picturale venait de l'animation interne et non pas du choc externe de la couleur.

1940 : l'occupation allemande. Tal-Coat quitte Paris et se retire avec Tailleux au Château Noir. Ce breton fut très long à assimiler la Provence. Son tourment se traduit par une explosion colorée. C'est généralement l'impression que le public continue à se faire de son art. Les critiques le rattachent au mouvement général de la jeune peinture qui opte passionnément pour la couleur. En réalité il suffit de voir une seule nature morte de cette époque pour s'apercevoir que la puissance lyrique de sa couleur est due en majeure partie à sa vitalité. Aucune puissance n'est moins matérielle que celle-là. La force du tableau lui vient de l'unité de sa structure. La respiration de l'arabesque s'y dilate jusqu'à l'extrême limite de la surface et inversement son pouvoir d'investigation est tel qu'il oblige chaque point de la toile – fût-ce le plus neutre et le plus distant - à s'enrôler avec tous les autres.

La couleur participe à cette mobilisation universelle par l'unité lumineuse de sa texture. Et les œuvres de 1944 justifient cette déclaration de 1946 : « La couleur n'a aucune vertu personnelle, elle ne vaut que par rapport aux autres couleurs et suivant leur surface réciproque. Toutes les couleurs sur une surface donnée doivent déterminer une même lumière, sinon elles sont des éléments morts.

En réalité, vers 1944 Tal-Coat est le véritable successeur du Matisse de 1912.

En 1945 Tal-Coat rentre à Paris. Au contact de la capitale il éprouve le désir - encore un peu naïf, avoue-t-il - de montrer de quoi il est capable. De l'expressionnisme. Que fait un peintre qui pense à être peintre ? – De l'expressionnisme. Mais que peut être l'expressionnisme à Paris en 1945, sinon celui de Picasso ?

Il est possible qu'en cette année 1945 d'où sont partis tant d'espoirs, Tal-Coat ait éprouvé dans le secret le désir de rivaliser avec Picasso. A l'exaltation colorée du Tholonet succède une espèce de volonté cruelle qui s'attaque aux formes. Mais regardons d'un peu plus près. Le graphisme de Tal-Coat - même à cette époque - n'est pas celui de Picasso. Sa nature morte au buste et à la palette, en dépit de la juxtaposition toute picassienne d'une face et d'un profil, plus qu'à aucun Picasso, fait

penser à telle nature morte au buste de Matisse des environs de 1914. Bien plutôt que l'atmosphère sursaturée de Picasso, c'est le climat raréfié de Matisse qu'évoque son trait discontinu et comme asymptotique à lui-même et, d'une façon plus générale, l'économie de son écriture et ce luxe aristocratique de l'approximation. Toutefois, ces éléments tiennent avant tout leur caractère du milieu où ils vivent. Et ce milieu c'est le tableau.

La définition eu tableau ne fait qu'une avec celle de la peinture. Or, sur ce point essentiel, Tal-Coat et Picasso ne sont pas d'accord. Ils sont en désaccord sur le tableau parce qu'ils sont en désaccord sur les rapports de l'expression et de la peinture. Picasso - dit J. Cassou - traite la Peinture comme la Vie - « Il veut les courber à son caprice multiple. » Il ne veut connaître de la peinture que ce qu'il change en elle. *La peinture est en lui au service de l'expression.* D'où cette violence expressionniste qui ne va pas seulement - comme le dit avec tant de bonheur Jean Bazaine - à « torturer la forme pour la sentir vivre » mais à violer le lieu des formes en substituant à l'énergie objective de la toile, l'énergie subjective d'une image tirée de soi. Bien souvent les créations de Picasso « figurent dans le tableau », c'est-à-dire qu'elles y jouent leur rôle comme des personnages sur une scène et captent à elles seules toute l'attention. Mais autour d'elles, dans un vide préétabli, le fond assiste du dehors à la vie des formes, spectateur indifférent à ce qui se passe en lui, - sans lui.

Tout au contraire les figures de Tal-Coat captent intégralement la surface du tableau. Elles ne sont pleinement définies qu'à la limite de la toile. D'elles-mêmes les formes suscitent *les fonds* comme une sorte d'espace vital nécessaire à l'essor de l'arabesque.

Ce dialogue de la forme et du fond, indispensable à l'unité et à la nécessité *interne* du tableau, est la condition de toute grande peinture pour qui les intervalles ont autant d'existence que les masses. Un tableau doit en soi ses absences sans quoi l'accumulation des présences bloque les formes et les empêche de respirer.

Il faut savoir tisser le Oui et le Non qui sont les deux paroles du créateur. De fait, quand on étudie l'œuvre de Picasso, avec le souci de saisir le lien de ses métamorphoses, on s'aperçoit que les changements de régime survenus dans cet art sont dus à l'émergence des exigences plastiques entrant en conflit avec des complaisances expressionnistes antérieures. Et les chefs-d'œuvre de Picasso sont toujours des œuvres où l'expression s'est subordonnée à la peinture. Or, cette subordination est la règle chez Tal-Coat. Ce n'est pas lui le conquérant, c'est l'arabesque ; c'est elle qui suscite l'espace au tableau pour sa propre respiration - et qui mobilise l'énergie potentielle de la toile jusqu'à l'extrême et exacte limite de ses dimensions.

Quand, en 1945, Tal-Coat reprend le thème picassien des tauromachies - la puissance de son taureau n'est pas dans l'énergie concentrée de ses forces, mais dans l'énergie concertée de ses formes qui fonde l'espace le champ pictural.

Cependant le climat parisien est incapable de satisfaire ce solitaire. Avant même d'être le critique le plus pénétrant de son art, il en éprouve globalement la gratuité. Son expérience picturale n'étant pas en accord avec son expérience spirituelle il retourne, en 1946, au Château Noir. Et c'est alors que commence la plus profonde des aventures de l'Art de notre temps.

C'est au milieu des rochers, des pins et des eaux du Tholonet qu'il va découvrir définitivement son monde : ce monde celtique qui va rejoindre le monde chinois, ce monde barbare qui, par lui, va rejoindre le monde des plus extrêmes civilisés dont puisse se réclamer notre planète.

Le contraste de ces années provençales avec son séjour parisien, c'est celui du monde de Tal-Coat avec celui de Picasso. Tal-Coat se perçoit en échange continu avec le monde. Le monde n'est pas un simple cadre. Il n'est pas seulement autour de lui comme un « *Umwelt* » mais il est en lui comme un « *Innenwelt* ». L'homme dans le monde n'est pas un empire dans un empire. A peine est-il un royaume. Et en quel sens? - Quand je suis en présence d'un paysage, je ne suis pas, en réalité, devant lui. Il y a, derrière moi, autour de moi, la présence de tous les horizons. Tous les lointains sont intégrés dans mon prochain. Tout ce que je perçois je le perçois sur fond de monde. Et plutôt que de fond, je devrais parler de milieu. Même si je tourne le dos à la Sainte Victoire, son signe est là dans ma vision même. Je suis la tête de cette récapitulation. En ce sens je suis un centre d'Univers. Mais par un mouvement tout contraire, à mesure que l'Univers autour de moi et en moi réalise sa présence, j'éprouve le besoin d'habiter mes lointains, de m'arracher à mon inertie de poteau indicateur, de devenir coextensif au monde lui-même, d'entrer dans sa résonance universelle, d'épouser son rythme. *Situation nietzschéenne venue du fond religieux de Brahma. TAT TUAM ASI.*

Mais il faut pour cela que j'aille plus loin que l'apparence spectaculaire, il faut que je me sente participer de l'originel, de l'*élémental*. Et d'ailleurs l'*élémental* n'est sensible que dans cette participation même. Cela suppose un détachement de soi, un abandon. Il n'est plus question d'héroïsme. Le héros ici fait figure d'orgueilleux. Et son égocentrisme l'empêche de faire éclater ses limites. Il ne s'agit plus que de sagesse ou de sainteté. Il s'agit d'une espèce de baptême par immersion dans la Vie - d'une vie qui vous dépasse de toutes parts.

Tal-Coat ne sépare pas cette destinée du destin de la peinture. « Le rôle de la couleur, dit-il, que je ne puis séparer du rythme, est de recréer cette réalité

transcendante vers laquelle évolue l'individu : c'est le vivant seul qui importe. » Mais comment une telle situation peut-elle devenir picturale? Nous touchons au plus grand mystère de la peinture et qui est sa justification. Ici le sens pictural ne fait qu'un avec le sens cosmique. Et la peinture est une avec la nature. Le tableau naît comme le monde à partir d'un geste de l'homme qui en est le centre organique.

Qu'est-ce que l'homme au milieu du Rythme Vital? Un lieu, un passage.

Et de ce rythme Universel dont il n'est qu'un moment, peut-il parler autrement que Valéry dans le Cimetière Marin :

Amour peut-être ou de moi-même haine
Sa dent secrète est de moi si prochaine
Que tous les noms lui peuvent convenir.
Qu'importe il veut, il sent, il songe, il touche
Il vit en moi et jusque sur ma couche
A ce vivant je vis d'appartenir

Pourtant l'homme est autre chose que ce frisson passager du Monde. Il est un centre actif, une initiative, une volonté. Comment concilier cette passivité et cette activité? Comment l'homme peut-il être à la fois le reflet du monde et le regard du monde? Il faudrait pour cela que le rythme universel ne fasse qu'un avec l'acte par lequel l'homme saisit la vie du monde. Logiquement c'est impossible. Mais l'expérience vivante se charge de résoudre cette contradiction. Il y a des instants où le fleuve cosmique et la source humaine coïncident, où la volonté d'un homme et les vagues du monde roulent les mêmes eaux.

« Ainsi vivent les Vagues, ainsi vivons-nous les voulants, je n'en dirai pas plus. Vous vous fâchez beaux monstres? Vous craignez que je trahisse tout votre secret ? Eh bien, fâchez-vous, dressez vos dangereux corps verts aussi haut que vous pourrez, faites un mur entre le soleil et moi... ou replongez vos émeraudes aux profondeurs, jetez par-dessus votre immense crinière, blanche d'écume et de mousse. Je trouve tout bien car cela vous sied tant ! Comment pourrais-je vous trahir ? Car - écoutez - je vous connais ainsi que votre secret, je **sais** de quelle famille vous êtes. Vous et moi nous sommes de la même famille - vous et moi nous avons le même secret »

NIETZSCHE, le gai savoir 1-12 V, 237/238

Tal-Coat aussi peut dire - c'est le langage de ses eaux vertes « Nous avons le même secret ». Mais les Vagues de la Vie, l'océan dionysiaque qu'il a perçus au Château Noir ne sont pas les monstres de Nietzsche, ni la mer de haine qui faisait hésiter Valéry. Depuis 1946, il a rompu avec l'Ame cruelle et s'il a même secret que le monde, c'est un secret lumineux.

Ce secret comment l'a-t-il connu? Comment a-t-il surmonté la contradiction qui oppose l'un à l'autre les deux états de l'homme ? Par l'art. Imaginons le peintre dans l'entrelacs de la forêt. Tant que le sentiment qu'il a de lui-même se confond avec l'odeur des pins, la chaleur de l'air, le bruit des branches, la danse de la lumière, il est enseveli dans l'instant de la sensation. Ni lui ni le monde n'existent encore. Mais il va naître avec le Monde en épousant son rythme. Il lui faut, pour cela, sortir de cette confusion où il est enseveli et qui rend impossible même ce mouvement du doigt dont parlait Cratyle. Quels sont les gestes par lesquels un homme, spontanément, cherche à sortir de cet enfouissement en s'emparant de ce qui l'entoure et le submerge ? - Il bouge le bras - et son bras, pour décrire la situation même et s'en emparer, esquisse une série de mouvements circulaires de plus en plus amples qui, du même coup, le délivrent de sa servitude. Il vient de se constituer comme centre organique de l'Univers et de donner une structure rythmique à son corps, au monde et à sa pensée. En même temps il respire - et dès lors il n'est plus la simple odeur des pins. Sa respiration scande tous les autres souffles. De toutes les façons il dilate son corps aux dimensions du milieu. Le rythme de son corps s'accorde au rythme de la vie végétale qui n'est sensible que par cet accord. C'est par le rythme que le rythme est capté. Mais il ne l'est vraiment que dans l'œuvre d'Art. Là seulement il apparaît à l'état pur, et pourtant fixé - dans une simultanéité.

Les arabesques de Tal-Coat sont vouées au rythme selon ce jeu de pulsations alternées. L'espace du tableau naît de son rythme. Les arabesques le suscitent comme milieu de leur propre respiration. Il est à la fois Aspir et Respir, dilatation et contraction, un noyau central s'irradie à travers toute la toile et en justifie strictement les limites - et par un mouvement inverse il rassemble à nouveau son énergie.

C'est à partir de 1947, et surtout de 1948 que les œuvres de Tal-Coat vivent tout entières de cette respiration. C'est d'elle que naît l'espace de ses tableaux. Il est à la fois Aspir et Respir. Un noyau central propage son rayonnement à travers la toile selon les lignes de force des arabesques et par une scansion tout inverse il récapitule et condense en lui toute l'énergie du tableau. Ce rythme, qui est celui d'un univers en expansion et en contraction, est celui du monde stoïcien qui est né lui aussi d'une métaphysique de la lumière.

La vitalité du rythme suppose un trait cursif animé de vie, variables. Ainsi le trait de Tal-Coat n'est-il pas enveloppe mais mouvance, ce qui suppose discontinuité, interruption, évanouissement, brisure, errance. Le trait de Tal-Coat est doué de toutes les hésitations nécessaires pour qu'il soit perpétuellement emporté à la recherche de sa propre décision. A cette condition seulement le tableau est comme le Monde : une Activité. Mais quel est l'élément primordial du monde visible par quoi se manifeste,

de la façon la plus puissante et la plus subtile à fois, le monde comme Activité ? Platon l'a dit dans la République : « c'est la lumière ». La lumière manifeste le monde comme émanation. « *Mets ton cœur à l'unisson de ce cœur cosmique, le soleil* » dit une *Upanishad*. « Toutes les couleurs sur une surface donnée doivent déterminer une même lumière, dit Tal-Coat, sans quoi elles sont des éléments morts. »

Et c'est à fixer le monde comme lumière que se voue de plus en plus l'Art de Tal-Coat. Entendons-nous bien : il ne s'agit à aucun degré de cette lumière propre à l'impressionnisme qui faisait dire à Cézanne qu'il en était sorti le jour où il avait reconnu qu'on ne peut pas mettre le soleil sur une toile. La lumière impressionniste est divisée et poreuse comme la multitude des fleurs sur un arbre. Elle tend à affirmer ses valeurs locales par un scintillement sur place. La lumière dont parle Tal-Coat est tout autre chose. Elle est intérieure aux objets. « Regardez, me disait-il, un caillou dans une rivière, il fait partie du même monde que l'eau. La même lumière qui traverse l'eau le traverse. Retirez-le du courant. Avec la lumière il perd la vie. Il devient un objet fermé, constraint, taciturne comme un mort. Mais jetez-le sur le sentier, aussitôt il reprend vie, parce qu'il participe, en la redistribuant, à la lumière du sentier. » Cézanne avait senti cela dans ses aquarelles et dans les Rochers de Bibemus.

Le monde est activité et la lumière est ce qu'il y a de plus actif dans le monde. Aussi le tableau, image du monde, doit-il être Activation et est-ce à l'activation de la couleur que Tal-Coat confié la mission de susciter la lumière - et de dire le monde.

Cette lumière - énergie visible du monde visible - doit être présente sur les toiles comme elle l'est dans le monde. Son activité ne nous est sensible que par le rythme. « La couleur que je ne puis séparer du rythme... »

L'activité de la couleur exige sa transparence. Les admirations de Tal Coat vont aux eaux de Courbet, à la vue de Tolède du Greco et, avant tout, à Rubens. Si l'art n'était qu'historique, ce ne serait pas un de ses moindres paradoxes que de voir la leçon de Rubens, définitivement dégagée de ses équivoques avec Jordaens, reçue au-delà des temps et des lieux par Tal-Coat, après l'avoir été par le dernier Renoir et, chez l'un comme chez l'autre, sous le signe du Dionysos indien.

Une couleur empâtée, à moins qu'elle ne ruisselle à la surface d'elle-même, comme chez Van Gogh, est nécessairement locale. Elle vibre sur elle-même en profondeur. La lecture du tableau consiste alors en une série de piétinements sur place. L'œil ouvre et referme successivement une série de tiroirs jouissant tout à tour du contenu de chacun d'eux. Cette espèce de gymnastique suédoise qui mobilise, l'un après l'autre, les divers segments colorés, est assez loin de cette chorégraphie perceptive et spirituelle qui tisse continûment le cercle magique du tableau.

Pour que la couleur soit vivante, il faut qu'elle renonce à sa viscosité personnelle

pour recevoir de toutes les autres une agilité multipliée. Si elle veut être fidèle à sa nature picturale, la couleur doit se lire selon les lois de distribution de la surface. Sans ce mouvement elle reste étrangère aux formes et au rythme et elle perd sa fonction d'énergie.

Avez-vous regardé une toile blanche au soleil? Si oui, vous avez dû remarquer que la surface d'une toile est énergie en ce que chaque point irradie vers tous les autres et que l'espace y naît partir du point et non pas le point à partir de l'espace. Même sur la toile blanche l'espace n'est pas pré-médié, il est défini par l'activation de la couleur. Or, combien de toiles peintes ont moins d'énergie qu'une toile blanche parce que la couleur y meuble localement des parties qui exhibent orgueilleusement leur éclat singulier Il faut faire appel à un espace extérieur à elles pour les contenir.

Tout le problème de l'abstraction, c'est-à-dire tout le problème de la peinture, est commandé techniquement par l'introduction d'un objet dans un monde à deux dimensions qui possède son énergie propre - et qui, de soi-même, opère une redistribution des forces et des formes. La parenté du tableau et du monde est, à cet égard, évidente. C'est la surface des choses qui commande la distribution de la lumière.

L'Arabesque et la couleur ne conspireraient pas à l'unité du rythme si elles constituaient deux mondes séparés. Or, non seulement l'Arabesque est aussi couleur, mais elle participe à la texture de la lumière. Les arabesques de Tal-Coat sont des noirs, qui sont activés par une couleur adjacente : généralement un blanc. Et ce blanc obéit à la loi de la couleur vivante : son activité est inversement proportionnelle à son poids. La couleur agit à dose homéopathique, C'est un équivalent physique de l'esprit de légèreté. Un léger tracé bleu. interrompu se lance à la recherche de lui-même et entraîne dans sa course l'arabesque noire qu'il accompagne.*

D'autre part, le noyau rythmique d'un tableau de Tal-Coat, fait d'arabesques noires, constitue une Opacité. Une des tâches les plus importantes du peintre est d'amener les transparences ou les opalescences qui définissent le milieu au niveau des opacités qui définissent la figure.

Le milieu est lui-même actif. C'est l'activation des transparences qui lui confère la vie. Et on sait que cette activation requiert le rythme.

Il y a ainsi entre les figures et les fonds un double échange les arabesques rythmiques possèdent une énergie colorée et le fond transparent est lui-même rythmé. L'unité de la toile est résolue par l'accord des rythmes et par l'unité de la lumière.

Ce qui s'exprime ici successivement et analytiquement par le langage doit être obtenu simultanément et intuitivement sur la toile. Un tel art suppose une technique aristocratique, qu'il me suffise de dire que la rapidité et la sûreté d'exécution de Tal-

Coat renferment en elles l'extrême raffinement d'un Velasquez.

Quel est donc ce monde qui est en train de se révéler devant nous ? Un monde de fluidités rythmiques, que Bergson avait annoncé dans ses premières analyses de la durée. Mais comme Bergson, en essayant de saisir la durée, avait été saisi par elle et avait découvert l'intuition, Tal-Coat, de plus en plus possédé par l'évidence des choses, a révélé un art et un monde qui relèvent d'une esthétique non plus de l'effort mais de la grâce.

Qu'une pierre tombe dans un étang. Si claire que soit l'eau, serait-elle invisible, la pierre en tombant définit le plan d'eau comme milieu par les ondes qu'elle y propage. Elle révèle la paix ou la guerre des profondeurs par la qualité de la surface, et nous pouvons lire alors même l'invisible... comme nous lisons le Tragique de Tolède dans les transparences du Greco ou le silence de Delft sur les eaux de Vermeer. Ainsi se révèle l'énergie élémentale à travers les vibrations du cristal blanc bleu de Tal-Coat.

« C'est la vie qui doit être volontaire, dit-il, et l'Art qui doit être abandon. »

A partir de 1946, il a été hanté par le monde des eaux : aquariums, étangs, puis l'eau même. A mesure qu'il approfondissait la fluidité, il la découvrait partout, dans les lichens, dans l'écorce des arbres, dans le roc et dans le passage de l'air sur les feuilles ou sur un visage. Il découvrait l'élémental. L'eau de Tal-Coat est l'eau même ; « *la même eau* » dirait Mallarmé. L'eau vivante qu'on ne peut connaître qu'après l'avoir regardée pendant des jours et l'avoir sentie couler en soi. Et cette communication de la fluidité du monde et de l'écoulement intérieur nous conduit à la découverte de la durée.

Avec la durée finit l'analyse. Et cesse le discours. Et toute volonté de disputer avec le monde.

Aujourd'hui Tal-Coat condamne tout ce qui est discours dans l'Art, fût-il l'indication dépouillée de la pluie dans un de ses derniers tableaux. De plus en plus il se rapproche de cet idéal qu'il avait formulé lors de notre première rencontre : « La peinture n'a rien dire. La peinture est. », ce qui signifie par ailleurs que la peinture doit dire le TOUT.

Ce tout est celui de Bergson, - la durée même - et celui des stoïciens dont la métaphysique de la lumière commande la métaphysique bergsonienne du devenir - c'est celui de la plus récente physique qui mobilise la matière sous la forme de l'énergie - c'est celui de la plus ancienne pensée indienne - c'est celui du Silence et c'est celui du Tao. C'est le TOUT qui échappe à l'histoire parce que l'histoire ne connaît qu'un monde intermédiaire et que si elle modifie le chant du monde, elle ne change pas le Silence des Eléments.

Aussi cet art du monde extra-historique, cet art apolitique, dont la texture visible

est aujourd’hui celle du cristal dont la transparence peut être détruite mais non pas altérée - est, dans son exception même, un des plus prophétiques de l’avenir.

Nous avons vécu jusqu’ici au milieu d’un art semi-barbare, homogène aux ruines de l’homme et du monde. Un art de primitifs qui ne peuvent plus vivre dans le décor trompeur d’un Occident heureux. Voilà un Art dont la parenté la plus profonde est une fraternité avec les plus grands arts de la plus haute civilisation chinoise. Et qui se présente, en même temps, comme un témoignage de l’esprit primitif solidaire des éléments vitaux. La jonction s’opère sous nos yeux entre ce qu’il y a de plus biologique dans l’Art d’Occident et ce qu’il y a de plus spirituel dans les Arts de l’Asie. Il ne s’agit plus seulement d’une conjonction de l’Irlande et de Byzance dont est sorti l’Art Roman - c’est-à-dire l’Art vrai de l’Europe, mais d’une conjonction des Celtes - de nous-mêmes - et de la Chine. Nous sommes peut-être à la veille d’une Ère planétaire. Nous sommes à coup sûr en présence du plus grand art de ce temps. Je ne sais pas si nous en avons conscience. Tout ce que je sais c’est que nous sommes indignes de le savoir.

ART et PATHOLOGIE

Henri Maldiney

Conférence prononcée en 1966, devant les étudiants de psychologie et sociologie.

Notes de la conférence prises par des étudiants à partir d'un enregistrement, publiées dans

« Réalités psychologiques et sociologiques », Bulletin universitaire, professionnel et syndical. Groupe des étudiants de psychologie et de sociologie. 1966, Editions de l'A.G.E.L, 23 rue François Garcin – Lyon (3^e).

Page intérieure : N° 2 - mai 1966.

En bas de page : « Réalités » remercient ceux qui ont participé à la réalisation de ce numéro : Ch. EYCHENE, A. GUILLEMOZ, B. & MC. JONDEAU, J. BORIE et M. MALDINEY.

Il en découle qu'H. Maldiney a autorisé la publication de la transcription de l'enregistrement de la conférence.

Quand Monsieur Chartier m'a proposé de parler devant vous, je lui ai donné un titre provisoire qui n'est pas devenu, mais qui reste définitif :

Art et Pathologie

Jusqu'à présent ce titre recouvre deux questions différentes, une question théorique spéculative : quels sont les rapports entre l'art et la folie ? Une question théorique pratique (le terme de « théorique pratique » ne pouvant pas surprendre un psychiatre dont la connaissance et la praxis sont en interaction constante) ; cette question est : qu'est-ce qu'apporte à l'art et à la science du psychiatre l'activité artistique des malades mentaux ?

Notre question s'inscrira surtout dans la seconde perspective. Mais d'une part elle s'écarte de son axe habituel par le type d'expérience qu'elle proposera : à savoir la perception des œuvres d'art par les malades mentaux. D'autre part, elle est, mettant en jeu l'art lui-même, en incidence réciproque avec la première question, de sorte qu'elle réalise la fermeture du champ. Non pas du champ de réponses, mais du champ de questions dont elle permet ainsi de concevoir l'unité structurale.

Avant d'en venir à l'essentiel de notre question, je dois la mettre en place par rapport aux autres dans le champ total. Voilà pourquoi je dirai quelques mots du

problème « Art et folie » et ensuite des productions graphiques, picturales, et plastiques des malades mentaux.

Comme « la mauvaise monnaie chasse la bonne » l'aspect populaire, toujours sensationnel de la question « Art et folie » a souvent voilé son aspect authentique.

Les livres de Lombroso¹ sur l'analogie du génie et de la folie ont d'ailleurs eu d'étranges effets compensatoires dans un public qui craignait autant le génie que la folie. En fait les théories du génie sont essentiellement romantiques, le génie y est l'auteur d'un monde fabuleux unique. Mais plus anciennement que cette théorie, celle des « tempéraments » accordait déjà à la folie une place éminente dans la création artistique. Le mémorial nous en a été laissé par Dürer dans sa « mélancolie », et plus profondément peut-être dans son fameux dessin qu'il fit un lundi de Pentecôte, à la suite d'un rêve : dessin fondamentalement mélancolique, qui n'est pas du tout un dessin de fin du monde, mais d'involution du monde, vers son commencement : retrouvant le moment où les eaux d'en haut étaient mêlées avec les eaux d'en bas. Cette vue sur l'efficacité et la productivité de la mélancolie n'est certes pas gratuite, elle manque seulement de précision. Emil Staiger dans une très belle conférence sur la mélancolie de Schelling² a montré comment, à partir du moment où sa mélancolie a été déclarée (c'est-à-dire du moment où il a été nommé professeur à l'Université de Berlin) sa philosophie n'a plus été, malgré sa volonté et sa croyance en son propre renouvellement, qu'une justification synthétique de son passé philosophique. C'est-à-dire une répétition.

Inversement la pensée la plus productrice de Hegel est une pensée de style dépressif qui récupère l'existence perdue sous la forme d'une pensée, cette pensée qui soutient et constitue à la fois toute « la phénoménologie de l'esprit » ; le mouvement même de la conscience fonde l'identité de l'idéal du moi et de l'idéal objectal.

Par ailleurs, il peut arriver qu'au sortir d'une phase dépressive qui peut être intermédiaire entre un état normal et un véritable état mélancolique s'instaure une phase d'intense productivité. Le plus bel exemple que je connaisse est celui de *Le Rêve et l'Existence* de Ludwig Binswanger, née d'une expérience dépressive personnelle, et qui a ceci de particulier qu'elle est l'œuvre la plus mobile, celle qui possède la plus grande motricité signifiante de tous les travaux de Binswanger

Mais par contre il peut arriver aussi (et je connais un tel cas de mélancolie)

¹ Voir spécialement *L'homme de génie* (1889) traduction française par Ch. Richet, Félix Alcan, Paris.

² Voir Staiger, Emil (1954). Schellings Schwermut. *Studia Philosophica* 14:112.

qu'après la rémission due à la fois aux thymoanaleptiques et à la psychothérapie, le mélancolique perde toute originalité, alors qu'au plus grave de sa mélancolie, tant dans son journal que dans ses propos, il arrivait à décrire sa maladie en des termes d'une telle acuité, d'une telle prégnance, que le psychiatre ne peut pas espérer en trouver de meilleurs. Au reste, le meilleur de la description pré-phénoménologique de la mélancolie dans l'étude de Kraepelin est emprunté aux paroles mêmes des malades.

Mais, ces concepts directeurs, soit de génie, soit de mélancolie, sont l'un trop simple et l'autre trop complexe pour permettre une étude des rapports entre l'Art et la Folie, pour répondre à cette question : quelles sont les incidences mutuelles et articulées de la création artistique et de l'*être* malade (je prends "être" dans son sens verbal) ?

Quelles sont les incidences de la création artistique sur l'être malade et réciproquement ?

Pour répondre à cette question, nous disposons à titre d'informations d'œuvres d'artistes authentiques devenus fous et continuant à créer dans la folie : le type en est Hölderlin et Van Gogh. Ce genre de problème offre généralement deux types de difficultés :

- 1° le manque de documentation précise sur l'histoire de la maladie
- 2° et c'est sur cet aspect que j'insisterai, les incertitudes de l'analyse des œuvres.

Prenez l'exemple de Van Gogh.

Deux thèses principales s'affrontent, celle de Jaspers qui voit dans Van Gogh un schizophrène³, celle de F. (Françoise) Minkowska⁴ qui voit en lui un épileptique prenant le terme d'épilepsie au sens des psychiatres français du XIXe siècle ou, à certains égards, au sens actuel de Szondi.

Que nous apprend l'œuvre de Van Gogh sur Van Gogh malade ? Quelles sont les incidences de la dimension esthétique et de la dimension psychopathologique dans cette œuvre ? La difficulté première est d'ordre esthétique ; avant d'expliquer, il faut comprendre et pour comprendre il faut *voir*. Or en présence d'un tableau de Van Gogh

³ K. Jaspers, *Strindberg et van Gogh / Swedenborg – Hölderlin*, Les éditions de Minuit, 1953, traduit de l'allemand, *Philosophische Untersuchungen*, dritten Heft *Strindberg und van Gogh*, Julius Springer, Berlin, 1926 (le second chapitre traite de « la » schizophrénie de Swedenborg, Hölderlin et van Gogh).

⁴ De Van Gogh et Seurat aux dessins d'enfants. A la recherche du monde des formes (Rorschach). Exposition au Musée pédagogique, du 20 avril au 14 mai 1949. Guide-catalogue illustré, commenté par le Dr F. Minkowska.

qu'avons-nous à dire ? Nous sommes dans l'embarras, notamment à propos du mouvement, je veux dire à propos de la dynamique des formes, et très précisément de leur *auto-génèse*. Dans les œuvres qui suivent la grande crise de Noël 1888 (les œuvres de Saint Rémy) puis dans celles des heures plus graves d'Auvers qui aboutissent à son suicide, percevons-nous dans un tableau de Van Gogh des *mouvements* enlisés ou des inerties anémierées ou encore un *éclatement maîtrisé* ? Les formes de Van Gogh sont à la fois flamboyantes et figées, circonscrites et emportées par des contours à la fois appuyés et fuyants qui ferment et qui, en même temps, déchirent la forme; elles sont à la fois tourbillonnantes et fixes. Les couleurs nous apportent quelque chose d'un peu moins contradictoire ; dans l'ensemble elles sont froides sauf un jaune fauve pour le visage et quelquefois un rouge strident. Mais nous sommes en présence d'éléments qui, à la fois, s'individualisent en îlots de lave et se submergent mutuellement.

Alors nous posons la question : dans la mesure où toute forme se signifie, elle signifie un monde, plus exactement une forme est ***une conduite existentielle qui exprime un mode de présence au monde. Et dans ce monde auquel est Van Gogh, ce monde qu'il habite dans son activité de peintre comme dans sa vie d'homme, avons-nous affaire à un monde en dissolution où tout communique avec tout dans l'indéterminé, sans distinction, à propos de chaque forme, de l'espace propre et de l'espace étranger ?

1/ Et l'art de Van Gogh apparaît-il en ce cas dans l'organisation des limites? C'est la vue qu'un mélancolique a eue du "Ravin" (je vous citerai tout à l'heure son témoignage). Il voit dans ce monde la communication de tout avec tout, mais avec une certaine organisation des limites qui vient par conséquent pallier l'indéterminé.

Ou bien au contraire le monde vital de Van Gogh est-il fait de débris épars dont chacun se donne comme une totalité.

2/ En ce cas l'art de Vincent consiste-t-il à restructurer ces débris par le mouvement c'est-à-dire à reconquérir une temporalité ? Reconquérir une temporalité par le mouvement ne peut pas surprendre ceux qui connaissent tant soit peu le test de Rorschach, notamment le sens du coefficient de résonance intime ; le rapport des interprétations couleurs répond à la sensibilité périphérique, à l'instantanéité de réceptivité périphérique, les interprétations mouvements, comme Rorschach lui-même l'a bien marqué, correspondent à une stabilité motrice interne, de même qu'à une stabilité générale et non seulement motrice. Or pour qu'un homme possède une stabilité de ce type, il faut qu'il puisse constituer son temps, de telle manière que son passé et son présent appartiennent à la même temporalité, que l'un ne succède pas sans lien à l'autre, qu'il n'agisse pas dans l'instantané, que son présent lui-même ait un

horizon, une ouverture dans laquelle quelque chose comme un projet soit possible. Il faut par conséquent qu'il possède une *histoire*. (Cf. R. Kuhn sur le Rorschach⁵.)

Et dans ce cas, l'art de Van Gogh serait précisément ce qui lui permet de reconquérir la temporalité, en continuant à constituer son histoire, à savoir celle de son art qui a été pour lui sa seule histoire vers la fin de sa vie, comme pour Cézanne, toujours.

Mais dans le débat s'est présentée une question : est-ce que, dans l'un et l'autre cas, l'acte esthétique réussit complètement ? La tentative échappe-t-elle complètement à l'ambivalence ?

[Approfondissant le sens que lui donne Bleuler, nous prenons l'ambivalence comme l'expression équivoque d'un état idéal (auquel tend le schizophrène) dont *l'état actuel est lui-même le signifiant* de telle sorte qu'en exprimant son état idéal, il le fait dans les termes mêmes de son état actuel. Inversement quand il exprime son état actuel il exprime, en cela même, dans le manque à être dont il se plaint, l'état idéal auquel il tend.]

Or sur un mode déficient, cette ambivalence nous la retrouvons dans les œuvres de Van Gogh.

Puis vient la troisième hypothèse esthétique que suppose l'interprétation de F. Minkowska.

S'agit-il au contraire dans ces formes de Van Gogh d'une adhérence visqueuse, glischroïde des choses entre elles et, en dernière analyse, du caractère glischroïde de l'être au monde qui s'appelle Vincent. Et son art est-il une tentative pour fluidiser ce monde ?

De toute manière une chose est certaine quelle que soit l'interprétation : l'essence de l'art de V. Gogh est dans le mouvement, une lutte contre des choses et des formes de son monde et de sa présence au monde, tout ce qui peut figer le mouvement. Il n'est pas du tout en présence d'un monde qui se volatilise, de telle façon qu'il ait à le ramasser; il est au contraire un homme qui essaye de mobiliser un monde qui est en voie d'inertie, quelle que soit la signification de cette inertie. Et vous comprenez que pour répondre à de telles questions, il faut une analyse complète de l'évolution des formes de Van Gogh avant la crise de 1888 et entre la crise et la mort de Van Gogh qui s'est produite un an et demi après. Ici encore se présentent de très grandes difficultés car les deux œuvres de la fin, « Le jardin de Daubigny » et « Le champ de

⁵ R. Kuhn *Phénoménologie du masque à travers le test de Rorschach*, Desclée de Brouwer, 1957, traduit de l'allemand *Über Masken Deutungen im rorschachschen Versuch*, Basel, 1944

blé aux corbeaux » sont de structure très différente.

Le « champ de blé aux corbeaux » paraissant être la dernière œuvre il semble que ce soit celle de toutes les œuvres d'Auvers qui soit le moins visiblement marquée par des caractères pathologiques quelconques. Ce qui nous explique que Van Gogh a possédé à ce moment assez de distance vis-à-vis de lui-même pour décider de se tuer. Donc le problème n'est pas soluble sans une *interrogation de formes*. Et à cet égard les productions des malades mentaux sont extrêmement importantes à consulter.

La « Bildnerei » des malades mentaux

J'ai intitulé cet exposé *Art et Pathologie* c'est dire que je me place dans la perspective de la psychiatrie active.

J'entends par pathologie non pas une psychopathologie toute constituée dont je sais qu'elle a depuis quelque temps, pour ne pas dire depuis toujours, quelques difficultés avec ses propres classifications. Je parle de la pathologie en genèse, en voie de constitution dans les actes du psychiatre, même si momentanément il ne s'en doute pas, et n'a pas sur le coup à s'en préoccuper. C'est-à-dire que je situe la question là où se trouve le psychiatre : dans l'entre-deux, ni dans le voilé, ni dans le dévoilé, mais dans le dévoilement. Une observation clinique n'a lieu ni dans l'essence pure ni dans la connaissance totale. La maladie, l'être malade, la présence malade ressemble en effet au dieu qui parle à Delphes dans le fragment d'Héraclite : « il ne cèle pas, il ne décèle pas, il fait signe ». Mais pour comprendre l'essence de ce qu'il dit, il faut savoir ce qu'est un signe.

En second lieu j'ai employé le mot d'*Art*. Ai-je le droit de l'appliquer aux productions des malades mentaux ? Il est évidemment impossible de répondre à cette question *a priori*. Et dans son livre toujours inégalé sur la production plastique des malades mentaux Hans Prinzhorn écrit à juste titre « ni l'opposition sain malade, ni l'opposition art non-art, ne sont susceptibles d'une autre interprétation que dialectique ». Nous ajoutons qu'à cette double dialectique liée, les créations plastiques des malades offrent un champ privilégié.

Nous suivons Prinzhorn qui élimine le mot d'*Art* parce qu'il comporte une référence effective à un jugement de valeur et qui choisit le titre de *Bildnerei der Geisteskranken*, c'est-à-dire « productions plastiques ».

Or ici qu'avons-nous à demander à ces productions ? C'est précisément l'apport considérable de Prinzhorn aussi bien à l'esthétique, qu'à la psychiatrie, d'avoir analysé non pas les thèmes, non pas le *quoi* des représentations mais le *comment*, c'est-à-dire le style.

Excursus explicatif : phonème et articulation

Je me permettrai de faire un petit excursus explicatif : il faut savoir ce qu'est un signe. Prenons l'exemple de ce que tout le monde appelle signe, un mot. Nous avons déjà affaire avec le mot à une dualité. Le mot pris dans la langue est un symbole, pris dans le discours, il dépasse sa constitution symbolique parce qu'il se dépasse vers un monde qu'il a justement à signifier. Du reste un sens suppose tout un horizon de possibles sous lequel un réel est situé. Si nous n'avions affaire qu'à un réel devant nous, nous ne pourrions pas lui conférer un sens, il faut le dépasser, et le reprendre, le recueillir à sa place parmi d'autres possibilités de telle manière qu'il soit articulé à elles. *Or la parole toujours excède la langue.* Mais ce qui ici est surtout à considérer c'est que les dimensions du mot sont de trois ordres ; le mot comporte dans la langue des éléments d'articulation qu'on appelle des phonèmes (consonnes, etc..), des éléments de structure qu'on appelle des morphèmes (structure de temps, articles, verbes, substantifs ...) et des sémantèmes ou signifiants de notions.

Quand Bleuler étudie, dans la démence précoce et le groupe des schizophrénies, les associations des schizophrènes, il constate que le schizophrène peut très bien associer d'après tous les types d'associations qui étaient classiques dans l'empirisme : c'est-à-dire ressemblance, contraste, contiguïté voire causalité. Mais il lui manque ce que Bleuler appelle la représentation des buts laquelle est remplacée par un *surconcept*. La représentation de but n'est jamais thématique; quand nous agissons, nous n'avons pas de but thématiquement défini devant nous, il circule à travers toutes nos actions, il est de l'ordre du projet et il est toujours comme cet arrière-lointain vers lequel nous nous dépassons à travers nos actions successives. Et ce qui est très important, c'est qu'il comporte toujours ces trois dimensions : une *situation* à partir de laquelle nous entrevoyons la significabilité de notre monde et par conséquent « un *comprendre* » et une *articulation* qui ne se fait pas nécessairement par une parole explicite. L'Essence de la parole est l'articulation. Vous voyez que lorsque nous prononçons une phrase, lorsque, comme moi en ce moment je fais un exposé, je n'ai pas mon but là devant moi exactement sous les yeux, il se cherche en s'effectuant à travers chaque phrase qu'il conduit comme il peut de telle manière qu'une certaine errance est nécessaire à sa propre découverte. La parole ne peut jamais être prise en flagrant délit de sens thématisé. Il faut précisément nous faire jour, nous frayer une voie vers quelque chose : toute parole est une tentative orale et par conséquent nous pouvons dire que cette représentation de but n'est jamais complètement objectivée.

Or [nous] prenons un des plus bas degrés des associations schizophréniques, celles

qu'on appelle les associations par assonance verbale. Les schizophrènes associent souvent d'après les phonèmes et ce faisant, la plupart du temps, ils violent la langue.

Le schizophrène n'est pas seul à violer la langue, c'est aussi le rôle du poète. Un poète n'est poète que s'il viole la langue. Et il la viole précisément de cette manière en s'appuyant sur les phonèmes car les phonèmes ont sens. Les phonèmes sont signifiants avant toute notion ou catégorie, en ce qu'ils expriment d'eux-mêmes la discursivité du discours et de la pensée humaine, par exclusion inclusion, par diastole systole, par abandon et recueil. C'est là précisément ce que nous pouvons entendre lorsque nous écoutons parler dans une langue étrangère. Nous reconnaissons le langage humain. Même tout ce qui est produit par l'homme, ne fût-il même pas un langage composé de mots, est cependant articulé. Je cite parfois cet exemple d'un disque sur la forêt amazonienne ou après tous les bruits de l'orage, tous les bruits des animaux, on entend subitement un son ! Aussitôt on sait : c'est l'homme, c'est une flûte. Et pourquoi le sait-on ? Parce que toute voix humaine est toujours en diastole et en systole, en avancée et en recul. Voilà la base de toute la problématique de la langue.

Or les productions graphiques et plastiques des malades ont cet avantage qu'elles n'ont pas besoin, (pas) plus que l'Art, de comporter des sémantèmes. Les sémantèmes, dans la peinture par exemple, équivalent à la figuration. Or il y a des arts non-figuratifs et même dans les arts figuratifs, la partie signifiante excède de loin la partie représentative. Et il y a aussi des arts sans morphèmes, il y a des arts qui sont tout d'articulation : quand Cézanne dit qu'il veut marier des courbes de femmes à des épaules de collines, il ne procède pas du tout comme Picasso lorsqu'il conjoint « tête de taureau-guidon de bicyclette » : voyez la différence. Il ne peint pas une colline en forme d'épaule ni une femme en forme de colline. C'est dans le rythme commun qui articule « l'apparaître » que, au détour d'une forme, va se révéler allusivement la valeur figurale comme femme ou comme colline.

Et c'est dans l'unité rythmique que Cézanne engendre son tableau, notamment cette admirable série d'aquarelles qui sont les plus belles de l'histoire de l'aquarelle, les seuls où l'aquarelle ait atteint la hauteur du plus grand art.

Mais chez Picasso il faut qu'au moment où vous voyez le guidon de bicyclette vous pensiez à la tête de taureau, et qu'au moment où vous voyez une tête de taureau, vous pensiez au guidon de bicyclette, c'est-à-dire que l'Art de Picasso comporte des éléments de structure; et c'est le sens catégorisé des éléments de structure, des morphèmes, qui rend possible son calembour artistique. Tandis que Cézanne ne fait pas de calembour ni de métaphore : une même genèse rythmique suscite[e] l'espace-milieu, et le mouvement de l'espace se développe en variations figurées où sujet et contre-sujet aménagent l'un et l'autre son propre espace intérieur, esquisse le

mouvement de la colline où la forme de la femme a son essor et la dynamique d'une forme féminine où la colline meut son propre horizon.

C'est-à-dire qu'on pourrait qualifier ce type de paysage spécifiquement occidental, à savoir : l'homme dans le paysage. On pourrait l'appeler après Cézanne « Femme-Colline » comme les chinois disent « Montagne et Eau » pour dire « le paysage » et je vous fais remarquer que le chinois est précisément une langue sans morphème, qui procède par généralisation immédiate de l'intention concrète.

Donc avec des productions plastiques des malades, les éléments d'articulations (les phonèmes) sont les plus importants. Ces éléments d'articulation s'appellent des formes. Mais comme nous les prenons comme éléments articulatoires, c'est-à-dire comme des opérations plastiques, il nous faut abandonner le mot forme qui évoque la délimitation d'un contour établi. C'est pourquoi Prinzhorn ne parle pas de *Gestalt* (forme) mais de *Gestaltung*. Ici se noue une admirable et significative rencontre entre trois esthéticiens dont les domaines sont aussi divers que possible, un archéologue G. Semper, un psychiatre Hans Prinzhorn, un artiste Paul Klee.

Structuration de la forme. Entre être et pouvoir-être

Tous parlent de *Gestaltung* et, Prinzhorn⁶ et Klee⁷ en parlent exactement dans les mêmes termes. Tous les deux les mettent en rapport avec l'expression, tous les deux considèrent précisément que l'essence de la forme est son devenir, plus exactement son acte, sa genèse. Klee dit « l'œuvre est l'acte » « non pas l'œuvre qui est mais l'œuvre qui devient ». Cela vaut pour chaque forme, non pas la forme qui est mais la forme qui devient, qui devient elle-même et n'existe qu'à devenir soi. Voilà pourquoi il choisit le mot de *Gestaltung* : « une forme comportant des fonctions vivantes C'est pour ainsi dire une fonction de fonctions. *Le besoin d'expression est à son fondement.* »

Or dans le deuxième chapitre de « productions plastiques des malades mentaux » Prinzhorn intitule son texte : « *le besoin d'expression et le schématisme des tendances à configurer la forme.* »

Donc, il y a un rapport entre « expression » et « schématisme », mot qui marque véritablement l'activité temporalisante, spatialisante et significative : la signification* est dans la temporalisation et la spatialisation de la forme. Elle est l'issue, dans

⁶ H. Prinzhorn, *Bildnerei der Geisteskranken: ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, Berlin, 1922, traduction française *Expressions de la folie. Dessins, peintures, sculptures d'asile*, Gallimard, 1984.

⁷ Paul Klee, *Das bildnerische Denken*, Schwabe, Stuttgart, 1956.

l'ouverture, de ce besoin d'exprimer.

Et de même Klee nous dit de la force créatrice que nul ne peut lui donner de nom, que c'est un secret qui nous ébranle de telle manière qu'il nous révèle le fond. Même Prinzhorn a dans son premier chapitre ce titre « sens métaphysique de la structuration des formes ». Ce sens est caché, nous dit-il, nous ne pouvons pas l'exprimer psychologiquement dans ses effets. Nous ne pouvons le saisir en somme qu'en acte ; mais saisissez un caractère décisif de cet acte : il est sans but.

La structuration de la forme n'a pas de but. L'art, dit Prinzhorn n'est ni une imitation, ni une illusion ni un embellissement de la vie sans lequel elle serait intolérable. Toute présupposition de fin est étrangère à l'essence de la *Gestaltung* ; nous prenons connaissance de tout ce qui se forme dans la structuration même des formes. Par-là déjà nous anticipons les dimensions de la *Gestaltung*. Le besoin d'expression s'exprime directement par le désir de former des formes, de structurer des formes et dans ce besoin jouent en même temps la pulsion ludique (pulsion de jeu) et la pulsion décorative, enrichissement de l'*Umwelt* qui aboutissent à des dessins encore inordonnés et sans représentation d'objet.

Si on y joint la tendance à reproduire qu'il appelle pulsion d'imitation, et la tendance à l'ordre, nous aurons d'un côté un art représentatif, de l'autre côté un art ornemental. A ces deux pulsions, il joint le besoin de symbole, et l'on a ainsi toutes les formes des arts graphiques, picturaux et plastiques. Je fais simplement remarquer pour le moment que les termes qu'il emploie : besoin, pulsion, désir tendances sont empruntés au vocabulaire freudien. Et ici Freud dit dans sa conférence sur « l'Angoisse et la Vie Instinctuelle » : « la doctrine des pulsions est notre mythologie [...]. Nous sentons que derrière cette multitude se dissimule quelque chose de mystérieux et de grandiose dont il ne faut s'approcher qu'avec précaution⁸. » « La doctrine des pulsions est notre mythologie » ; si nous dépassons la mythologie nous aboutissons à une notion fondamentale pour exprimer toutes ses pulsions : notion d'être-au-monde.

⁸ Maldiney cite-t-il la traduction par Anne Berman de l'« Angoisse et la vie instinctuelle » dans *Nouvelles Conférences sur la psychanalyse*, Gallimard, 1936 ? Cette XXXIIe des *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse* a été republiée en 1984 dans la collection Folio, Gallimard, sous le titre « L'angoisse et la vie pulsionnelle », traduction Rose-Marie Zeitlin. Le texte « cité » par Maldiney, de 1936, était le suivant (1936, p. 130-1) : « La doctrine de l'instinct est, pour ainsi dire, notre mythologie. [...] Nous sentions, depuis longtemps, que derrière cette multitude de petits instincts (*Trieb*, en allemand) se dissimulait quelque chose de puissant, de sérieux, quelque chose dont il ne fallait s'approcher qu'avec précaution. » « Mystérieux » et « grandiose » sont des qualifications *maldinéennes* des pulsions !

La pulsion ludique, les psychologues de l'enfant discutent toujours pour savoir si l'enfant fait l'apprentissage de son corps ou fait l'apprentissage du monde. C'est une question qui n'a pas de sens. Il ne peut pas faire l'un sans l'autre. Il fait l'apprentissage de son être-au-monde. Il y a plus ; non seulement il en fait l'apprentissage mais il l'exerce. Son attitude est entièrement contradictoire et, souvent, je compare cette activité du jeu de l'enfant à ce texte que Francis Ponge a consacré aux hirondelles et qu'il appelle « *randons* » : « chaque hirondelle inlassablement se précipite infailliblement elle s'exerce à la signature, selon son espèce, des cieux ».

La contradiction volontaire des expressions de Ponge peut seule rendre leurs *randons* aux hirondelles. « *Inlassablement se précipite* » c'est-à-dire non pas une fois pour toutes, mais le recommencement est perpétuel.. C'est d'ailleurs le temps de l'enfant composé d'instants, toujours recommencés. « *Infailliblement elle s'exerce* ». Qui est infaillible ? Celui qui n'a rien à apprendre, qui n'a pas à s'exercer à quelque chose d'étranger. Et pourtant c'est cela exactement le jeu en lui, ni sujet, ni objet, ni moyen, ni fin, ni commencement ni terme; telle est précisément cette activité de jeu que nous observons dans certains tracés. Dès que nous nous abandonnons à cet état que Prinzhorn appelle *surveillance distraite*, lorsque par exemple, en train de parler ou d'écouter nous griffonnons, nous n'écrivons pas non plus n'importe quoi car tout cet ensemble d'arabesques compose des lignes spontanées sans but mais signifiantes.

Maintenant examinons le sens de la forme artistique elle-même ; elle répond très exactement à cette définition.

Qu'est-ce que la ligne ? C'est la chose la plus difficile à percevoir en art. La distance entre la ligne juste et la ligne fausse est infiniment moindre qu'entre deux lignes fausses. C'est toujours une question d'homéopathie. Comme disent les Chinois ; « *Un point au départ, un *li* à l'arrivée* ».

Entre la ligne molle, habituée, veule, mécanique, préétablie et la ligne véritablement exploratrice d'espace, il y a cette différence qu'en chaque point de son trajet, la ligne vraie possède en quelque sorte une tête chercheuse, mais ce qu'elle cherche, ce n'est pas l'espace mais c'est elle-même car l'espace ne naît que de son propre chiffre.

La ligne possède en même temps sa temporalité propre, elle est toujours un départ, dans l'instant, pour se rejoindre. Mais qu'est-ce qui précisément est toujours au départ pour se rejoindre mais qui n'est jamais pris en flagrant délit d'être là ? C'est précisément ce que cette ligne exprime : ce *Soi* qui n'est pas encore, parce qu'il n'est pas ce *Moi* qui croit être et revendique d'être cru. D'où la grande difficulté dans l'interprétation des productions plastiques des malades mentaux, difficulté qui ne vaut pas seulement pour la pulsion de jeu mais pour la pulsion ornementale, et pour la

pulsion d'ordre. Avec toutes, nous avons affaire à une ambiguïté.

La ligne n'exprime jamais simplement l'être du malade, elle exprime toujours en même temps quelque chose de son pouvoir être. Ce qui fait que le dessin n'a pas simplement, s'il l'a, une valeur diagnostique. Il se constitue comme le dépassement de l'état actuel du malade. L'état actuel du malade n'est jamais pure facticité. En somme *par le dessin* le malade qui se trouvait réduit, dans son échouage, en lui-même, à un simple être là, est à... et ceci dans l'instant même où il dessine ou il peint. Mais que cela dure, c'est une autre question.

Le second aspect très important qui est à souligner à côté de celui de cette dualité qui s'appelle « être – pouvoir être » c'est l'aspect de réceptivité.

Réceptivité

Par exemple dans la pulsion décorative et ornementale où l'on voit n'importe quel homme, même dans les moindres *graffitis*, vouloir distinguer un objet, enrichir l'Umwelt, accentuer son milieu de telle sorte qu'il ne soit pas dans une relation passive avec lui, mais dans une relation active (autre qu'une activité dirigée vers un but), il cherche à *être-aux-chooses* qui l'entourent avant de faire quoi que ce soit sur elles ou vers elles, à les assigner à sa présence et non pas à son action. Tel est le sens des grands arts décoratifs, ils font de la culture océanienne une esthétique où toute la vie des archipels produit son monde. L'élection de l'objet par le décor (y compris le corps humain) et l'enrichissement de l'Umwelt supposent et proposent à la fois une communication avec les choses et entretiennent un véritable « Cycle de la forme » (Von Weizsäcker) sur le fond d'une réceptivité ouverte.

Il arrive que l'imagination décorative soit sollicitée – comme on dit – par des formes naturelles (contours, fibres, veines, nœuds, nervures, fissures, retraits, etc.). Perçues pour elles-mêmes, en dehors de toute orientation théorique ou pratique, par le seul jeu des synthèses passives (au sens de Husserl), elles constituent des carrefours d'apprésentation. Elles entrent en résonance, en raison de la communauté du sentir et du se mouvoir, avec les possibilités kinesthésiques de l'homme, c'est-à-dire, comme en témoigne précisément le test de Rorschach, avec son pouvoir de mettre le monde en mouvement. En s'abandonnant à leur dynamisme il se mobilise lui-même, mais cette mobilité a son expression dans la conduite d'une forme. Il ne se contente pas de réeffectuer les « formes passives », de repasser sur les traces naturelles. Dans la vision dont nous parlons, en effet, celles-ci existent, hors de soi, dans le champ marginal des représentations. Et il s'agit de transformer la forme pour qu'elle actualise en elle, dans sa structuration effective, toutes ses intentionnalités.

L'atelier de sculpture et de poterie du Vinatier va ici nous servir d'exemple. Ceux qui le dirigent évitent systématiquement l'emploi de certaines matières. Le travail du fer est absolument contre-indiqué pour un schizophrène. De même l'emploi d'une argile dont la couleur aurait une apparence excrémentielle. Ces interdits ont un rapport précis avec des structures existentielles mais nous n'en dirons rien parce que nous avons à examiner le côté positif des matériaux effectivement utilisés : par exemple, le bois.

Les responsables de l'atelier savent très bien que les fibres du bois sont inductrices de certains gestes, qu'elles offrent en quelque sorte aux malades des « canaux » où sa motricité s'engage et arrive à l'expression. Encore faut-il bien savoir que la motricité met en jeu tout le schème corporel, non pas à vide, mais en prise communicative sur la chose. Cette intégration de la communication à l'avoir-à-la-main (*zuhanden*) est absolument décisive. Or elle dépend de cette sorte de confiance au matériau qui propose des esquisses souples et de riches associations sensibles. Mais le malade ne fait pas que s'exprimer. Dans le moment même qu'il s'exprime, le propre d'une expression constituée en forme étant de pouvoir se réfléchir, il peut revenir à soi à partir de la forme.

L'Art abonde en exemples de l'inter-communication de l'homme et des choses dans la genèse des formes. Par exemple à Lascaux, « La nage des cerfs » : la rivière est faite d'un rehaut de la grotte et c'est plus qu'un rehaut, un surplomb écaillé en vagues.

Dans l'orfèvrerie barbare des grandes invasions, l'ornement zoomorphe est tellement appelé par la forme de l'objet, et par sa nature, qu'elles en commandent les métamorphoses. La structuration de l'animal est en résonance constante avec la forme de la fibule (elle-même inspirée des exigences décoratives) et sa figuration fantastique tellement accordée à la genèse de l'espace ornemental que les animaux « fabuleux » de l'art scythe ou oriental y sont devenus des animaux « fibuleux ».

Donc la réceptivité aux formes est en échange perpétuelle avec l'activité de la forme.

Cette participation active dans la réceptivité même fait que les mêmes malades, qui exécutent des dessins, des peintures, des sculptures, s'ils sont mis en présence de peintures, de sculptures ou de dessins, participent activement, de par leur réceptivité, à l'œuvre, à la même *Gestaltung* que celle qui est la leur quand ils sont des exécutants. C'est pourquoi nous avons tenté de comprendre les structures de l'existence malade, en étudiant comment les malades mentaux perçoivent les œuvres d'art.

Je me fonde sur ce principe esthétique qui est le principe esthétique fondamental, le principe même de l'esthétique : les structures mêmes de l'œuvre d'art.

Le rapport esthétique, la communication avec et à travers l'œuvre d'art n'a pas la

structure de l'intentionnalité. Avant d'être un objet de perception, et pour l'être, les formes sont les structures du percevoir lui-même. L'espace, le temps, la climatique, la signification d'une œuvre d'art produisent le monde même du spectateur témoin, de l'écoutant, déployant d'eux-mêmes l'horizon de sa présence. Dans l'art et par lui, l'homme habite, sa présence a *lieu*.

Si nous oublions ce principe qui est le principe même de la communication esthétique, nous tombons dans la logique et dans le concept, nous sommes en dehors de l'art.

L'esthétique et la logique ne peuvent pas communiquer. Je ne puis pas le développer ici, mais c'est une chose qu'a admirablement montrée Erwin Straus dans *Le sens des sens* lorsqu'il oppose l'Empfinden et l'Erkennen, c'est-à-dire le sentir et le connaître. Il montre que dans tout sentir il y a un se mouvoir, que l'un ne peut pas aller sans l'autre. Là est le lien primitif de l'activité et de la réceptivité, là est l'essence de la *Gestaltung* qui structure en déployant et en recueillant la forme qui sépare et unit l'espace propre et l'espace étranger.

En montrant des œuvres d'art à des malades mentaux nous voulons essayer de déceler un mode d'habiter....

Tout d'abord, pour éclairer, je dirai l'expérience qui a été la première, celle qui précisément m'a mis sur la voie. C'était à l'asile de Münsterlingen en Thurgovie. Le Dr. Kuhn avait remarqué qu'un schizophrène tout à fait dissocié, interné depuis 17 ans, vivant à longueur de journée et d'années dans un état de prostration (son cas correspond tout à fait d'ailleurs à une certaine description de Bleuler), ce schizophrène avait paru sensible une fois à une couleur. Nous avons tenté avec lui une expérience. Nous lui avons montré une série de reproductions en couleur de peintures de Claude Monet à Matisse et Picasso. Et cet homme qui ne parlait jamais a prononcé, à propos de chacune de ces œuvres sur lesquelles il jetait un regard presque furtif, des paroles brèves mais d'une telle justesse essentielle qu'aucun critique d'art ne peut en souhaiter pour lui-même de meilleures. [Vous pourrez en juger quand je vous présenterai les œuvres au moment des projections.]

À propos d'une baigneuse de Renoir de 1918, il dit : « le soleil d'or de la vie ». En présence de ce Renoir, vous verrez qu'il n'y a pas d'autre définition possible pour donner un sens à l'unité du rythme vital de cette forme féminine et du rythme lumineux de son environnement dont elle est à la fois le foyer irradiant et la récapitulation glorieuse.

Devant un Cézanne de l'époque de l'Estaque, de l'époque classique de Cézanne, composé par plans structurés et où comparaissent les trois éléments du ciel, de l'eau, de la terre, tout ce qu'il a dit est : « *Muster* » (modèle) « idéal ». À la suite de quoi

Kuhn s'étant absenté, le malade s'est levé et a dit : « A qui le tour de ces Messieurs ». Il avait été autrefois garçon coiffeur à Zürich. Et il retrouvait cette expression et l'ébauche d'une situation ancienne par le canal de cette soudaine mobilisation, mais sans lendemain. Kuhn a fait une autre expérience, avec deux lithographies de Tal Coat. Les lithographies ne *représentent* pas, elles *présentent* un vol d'oiseaux dans le frémissement de l'espace et de l'instant... Voilà pourquoi elles ont agi. Elles sont fournies de taches noires *discontinues*, rythmées. Le blanc possède une énergie spatialisante. La discontinuité est ici essentielle. Comme dans le test de Rorschach, vous comptez pour une kinesthésie une interprétation globale qui franchit un intervalle, de la même manière il y a ici une kinesthésie dans la perception. Seul le discontinu mobilise en ce que sa perception exige un dépassement au péril de l'espace qu'ici justement le rythme transcendait.

« Ce malade, m'a dit Kuhn, s'est mis à parler avec moi pendant deux heures, sans qu'il y ait le moindre indice de sa maladie. A tel point que je ne le reconnaissais plus. » Et le lendemain il était rentré dans sa schizophrénie.

Or – et ceci doit être noté soigneusement – ce qui agit, ce n'est jamais le figuratif, c'est toujours ce qui n'est pas thématisé. A savoir le rythmique, le musical, ou quelque autre nom que vous voudrez lui donner. C'est donc au niveau de ce que Straus appelle « le sentir, lié au se mouvoir », mais dont je vous fais remarquer que « le connaître » n'est pas du tout la vérité ; la vérité du sentir n'est pas le connaître. La vérité du sentir, c'est précisément l'art : le style, non le sens.

Une expérience au Vinatier

A partir de là, j'ai eu l'idée de tenter quelques expériences du reste toutes modestes, qui n'en sont qu'à leur commencement. Le Dr. Botta y a eu une part active. Nous avons cherché à constituer des séries de reproductions en couleur d'œuvres diverses du XIX^e et du XX^e siècle. Le choix est très difficile ; il est loin d'être au point. Cela ne surprendra personne. Rorschach a composé plus de mille planches avant d'en choisir dix. Dans le cas présent, la constitution d'une série est plus délicate encore, car le matériel n'est pas libre : les peintres ont chacun leur monde ou plus exactement leur horizon propre. Chaque série doit être un ensemble à peu près complet susceptible de mettre en mouvement les formes cruciales de la présence. Ce qui implique une connaissance suffisante des structures existentielles et des structures esthétiques. Mais si l'on songe qu'elles doivent être saisies en deçà de toute thématisation, c'est à peine si l'on peut parler de structure. Il s'agit pour nous de dévoiler le non-thématique à travers une perception stylistique, authentique ou déficiente.

Or le style d'une œuvre n'est pas une résultante de « pulsions » complémentaires. Il

est de l'ordre du pouvoir-être et s'adresse à la possibilité propre de chacun.

Ce que nous cherchons à comprendre chez le malade, c'est un certain écart entre sa présence et son histoire individuelle.

D'autre part l'ordre de présentation doit être tel que les effets de choc ne s'accumulent pas. Seule donc l'expérience peut conduire aux meilleurs choix.

Quoi qu'il en soit de cette imperfection, voici quelques résultats.

Nous avons proposé aux malades des œuvres variées dont la liste suivante donne une idée : Delacroix - Cézanne - Bonnard - van Gogh - Matisse - Picasso - Delaunay - Paul Klee - Kandinsky - Duvillier - Tal Coat - etc... Nous montrons les reproductions l'une après l'autre, de préférence au mur, comme un tableau. Il importe que la séance n'ait pas l'allure d'un examen.

D'abord nous avons fait l'expérience avec des dépressifs, en général des cas graves. Or le plus curieux, c'est qu'au fond la réponse des dépressifs est à peu près la réponse de tout le monde. Cela signifie-t-il que tout le monde est déprimé par la peinture ?

En un sens oui. Beaucoup regardent un tableau sans le voir. Il est pour eux vide du monde auquel ils ont affaire et très vite ils en sont accablés. Vide hors de soi et pesanteur en soi-même sont deux aspects de la mélancolie.

Ce qui manque à l'homme du « on » dans sa perception d'une œuvre d'art qui appelle une présence est justement ce qui manque au dépressif.

La perception du dépressif se laisse ramener à quelques thèmes. Le *thème du fouillis* : « je n'y comprends rien, ça ne représente rien; je ne vois pas ce que c'est; c'est embrouillé ». - Le « fouillis », le « touffu », « l'indéfinissable », « le mélangé » s'allient chez un malade à la lourdeur. A ce thème s'oppose celui de la clarté, « c'est plus clair » et ce thème s'allie à la légèreté. A cette antithèse se joint celle du pénible et du reposant ou du troubant et du calme. D'autres fois, et chez les mêmes malades, le sentiment de malaise est remplacé par un jugement critique vague qui peut se résumer en deux propositions : « ça ne veut rien dire » ; « ça ne laisse aucune impression ».

Il est remarquable que les jugements de cette sorte sont appliqués aux œuvres dont l'espace énergétique est constitué par le mouvement irradiant des couleurs et des valeurs. La perception spatiale correspondante fait défaut au dépressif parce que, ainsi que les faits le montrent, il perçoit les éléments d'une peinture un à un; et il essaie laborieusement de les cerner pour en faire des totalités autonomes. Cette application successive correspond de très près à sa conduite perceptive dans le test de Rorschach. Comme l'a montré Guy de Baudoin, le dépressif, contrairement à l'opinion reçue, a beaucoup d'interprétations globales, mais primaires. Et la chose se comprend ; il essaye de prendre la réalité par le contour, seule chose qui lui soit accessible; il

s'accroche aux limites, il les cerne tant qu'il peut, ce qui ne l'empêche d'ailleurs d'avoir des quantités d'interprétations « détails » et même « petits détails » pour la même raison.

Mais que signifie cela quand il s'agit d'une œuvre d'art : cela signifie qu'il manque d'apprésentations. Le marginal lui échappe de telle sorte que les éléments d'une œuvre sont exclus de l'unité spatiale et temporelle, qui est le tableau. Ils (*les éléments*) lui apparaissent à l'état isolé et l'ensemble lui paraît gratuit. Le tableau cesse de fonctionner comme un monde. Il est déchu de son acte propre. Le défaut d'apprésentation est ici plus sensible que partout ailleurs parce que le marginal, en peinture, fonde la mobilité des formes ou des flux, et que c'est par lui et en lui que toutes choses communiquent entre elles.

L'expérience musicale serait peut-être encore plus probante. Incapable de saisir le rythme – qui est par essence incontournable – le dépressif ne saisit que des notes, dont la succession est un défilé incohérent, au sens propre in-signifiant. De là, en peinture, son échec dans les œuvres qui sont précisément les plus fondées en rythme.

N'apprésentant pas, le marginal lui échappant, il essaye de le *présenter* devant lui. Un dépressif de Münsterlingen dit : « Quand vous entrez dans une salle vous, vous y êtes dès que vous franchissez le seuil. Vous êtes déjà là-bas. Vous êtes au mur du fond par exemple et c'est à partir de là-bas que vous êtes ici... (c'est exactement ce que Heidegger dit de l'espace dans *L'être et le temps*. C'est la plus grande vérité jamais dite sur la pré-structure de l'espace que le « ici » n'est ici que sous l'horizon du « là-bas ») ...tandis que moi dit le malade, il faut que je calcule ma place, il faut que je la retrouve et pour cela que je mobilise tous les emplacements en série, frontalement devant moi, que je fasse un plan ».

Cette difficultuosité pénible, qui n'est qu'un des aspects de la dépression, nous la retrouvons ici exactement dans l'interprétation de ces peintures, en constatant que les dépressifs n'apprésentent pas, qu'ils ne perçoivent pas le marginal, et que pour eux les éléments sont détachés du fond sans que leur proximité se donne dans l'éloignement de ce dernier. La profondeur est remplacée par un plan. Or en peinture il y a une authentique profondeur qui n'est pas à confondre avec une troisième dimension, une profondeur qui est comme celle de l'air, comme celle de l'eau, *dans* laquelle on pénètre comme dans un milieu. Le dépressif ne la perçoit pas. Et c'est pourquoi il parlera de la platitude d'un fond ou au contraire de la satisfaction que lui donne un autre fond lorsqu'il peut en quelque sorte le saisir solidement pour pouvoir suivre autour de la chose le contour qui l'individualise.

Mais il arrive qu'une œuvre d'art mobilise radicalement le dépressif, que momentanément sa dépression cesse, comme en d'autres occasions l'a fort bien noté

Kraepelin dans son grand article sur la mélancolie. Il ne s'agit pas là d'une phase maniaque passagère. Il s'agit d'une sorte d'interruption de la mélancolie qui peut se produire quelquefois lors de l'entretien avec le psychiatre, mais qui, dans le cas auquel nous faisons allusion, était dû à la perception du *Ravin* de van Gogh. Voici ce que le mélancolique a dit du ravin de van Gogh et qu'on ne peut pas dire mieux.

« Tout à fait frappante cette façon qu'à la rivière de transmettre son caractère propre au rocher, au paysage du fond, à la pente de la montagne. Ils ne sont plus établis dans leur mode d'être propre ; on n'a pas le sentiment du rocher *émergeant* de l'eau, mais le flux de l'eau, de la rivière, son bouillonnement de vague, elle les partage avec la pente montagneuse comme dans les Odes de Hölderlin « A Heidelberg » et « Le Rhin », les forêts courent après la rivière. Remarquables aussi les buissons qui sont comme des torches ; on n'a pas l'impression qu'ils sont enracinés, ils sont intégrés au même mouvement que les rochers et l'eau. On n'a pas non plus l'impression que les deux femmes se sentent chez elles, au milieu de tout cela. Elles ne sont pas en sécurité, elles ne peuvent pas se sentir en sécurité là-dedans. »

Ce qu'il y a de remarquable c'est que la saisie du mouvement est intégrale, elle est tout à fait celle du mouvement du ravin.

Nous avons proposé nos reproductions à d'autres catégories de malades notamment des schizophrènes. Les schizophrènes ont ici des réponses abondantes, souvent d'une extrême violence. Lors de la présentation de la « Chasse au lion » de Delacroix l'un d'entre eux a dit : - « j'y planterais un trident » et il fait le geste deux fois.

Dans tous les cas que nous avons (eus) observés ?, l'œuvre déclenche ou l'agressivité, agressivité totale, ou au contraire une espèce de sentiment que le malade cité appelle (huit fois sur treize) « paradisiaque ».

Un catatonique qui a gardé la même position rigide d'un bout à l'autre de l'expérience parle à propos d'un Nicolas de Staël, d' « un sentiment d'exaltation », se penche plus harmonieusement devant un Cézanne, bouge violemment la tête vers la gauche devant les *Oliviers* de Matisse, bouge doucement la tête devant un autre Cézanne, se jette à plat ventre sur le carrelage devant les *Fenêtres* de Delaunay et les *Oiseaux* de Tal Coat, et devant un Chirico – qui joue de la perspective dans le proche comme d'une forme symbolique – fait un pas en avant et ramène le pied en arrière en le glissant sur le sol (deux fois).

Ce geste est tout à fait semblable à la conduite du trait dans ses propres dessins.

[La conférence était suivie d'une projection de diapositives.]

LA PHILOSOPHIE ET LE TEMPS

Notes d'étudiants prises au cours de M. H. MALDINEY- 1955-56
Digitalisation et correction : André Sauge

Introduction

Que serait une philosophie qui ne renouvelerait pas ses questions au cours du temps ? Ce serait une pensée habituée à soi, prisonnière de sa propre systématique et qui ayant renoncé à *s'expliquer avec elle-même* aurait perdu le contact avec l'attitude interrogative qui lui permet de transcender toute « naïveté » scientifique et de se fonder dans *l'étonnement*.

En fait les problèmes philosophiques se transforment avec le temps. Et ce fait est le fait même du temps - non pas d'un temps vide, spectateur indifférent de ce qui passe en lui mais d'un temps plein dans lequel le philosophe advient à soi et par cet avènement fonde l'événement en histoire. L'histoire de la philosophie n'est pas – pour employer ici la terminologie du jeune Hegel – positivité mais destin. Cependant le mot destin ne doit pas être pris ici comme dans le drame au sens d'une totalité en sursis dont le dernier acte bloquera rétroactivement tous les instants dans une suite désormais convergente et verrouillée ; la pensée philosophique n'en a jamais fini avec elle-même. Chaque réalité conquise ou dévoilée ouvre des possibilités nouvelles. Si son destin est de fonder et d'habiter le monde qu'elle dévoile, elle est en lui et lui en elle dans un état d'origine perpétuelle. Autrement dit, ce qui distingue la pensée philosophique de toute autre pensée du monde ou d'existence au monde c'est qu'elle n'est pas facticité mais émergence. On entrevoit ici comment le temps qui est une dimension de sa dialectique ou de son dialogue se transforme avec eux ; comment par conséquent, les problèmes relatifs au temps se modifient avec l'histoire de la philosophie. Quant à cette histoire elle n'a pas cette rectitude *a priori*, ni le temps de l'expérience humaine cette allure uniformément progressive, que L. Brunschvicg accordait aux « progrès de la conscience dans la philosophie occidentale ».

Si nous évoquons l'idéalisme historique de Brunschvicg, en cet endroit, c'est parce qu'il correspond à une idée du temps contre laquelle nous aurons à penser pour dévoiler les structures réelles du temps.

On peut dire d'ailleurs, de cette idée, qu'elle est celle de toute la pensée moderne, nous disons bien moderne et non contemporaine. Pourtant la plupart continuent aujourd'hui à poser les problèmes du temps selon cette perspective qui ne concerne que le temps de la représentation scientifique. Et leurs adversaires se contentent d'opposer à

l'objectivité du temps scientifique une expérience ou une pseudo-expérience du temps subjectif qui est une forme dégénérée de la durée bergsonienne.

Problématique sommaire du temps dans l'histoire de la philosophie

Sur la question du temps, l'histoire de la philosophie présente une coupure qui correspond à la naissance du monde moderne. Depuis la Renaissance et jusqu'à la fin du XIXe siècle – en exceptant les poètes philosophes – la pensée philosophique ne connaît que le temps de la représentation scientifique et ignore le temps existentiel.

L'attitude de la pensée antique est toute différente, et elle engage le sens du projet philosophique des Grecs et du Christianisme.

1.- Platon

Il définit le temps « une image mobile de l'éternité immobile ».

Il y a dans cette définition une allusion à une conception scientifique du temps et du mouvement qui ne doit pas masquer son origine existentielle.

a/ Toute doctrine scientifique du temps est liée à la nature de l'horloge utilisée. La mesure du temps dépend du choix d'un mouvement considéré comme homogène : sablier ou clepsydre, pendule (l'isochronisme des petites oscillations), constance de la vitesse de la lumière (qui seule permet le réglage des horloges et la mise en relation de leurs temps propres locaux).

Dans l'antiquité grecque, aucun mouvement terrestre (ou sublunaire) ne possède l'uniformité nécessaire à la mesure du temps homogène. L'écoulement du sable ou de l'eau (dans le sablier ou la clepsydre) a une vitesse variable qui dépend en premier lieu de la pression exercée, donc de la hauteur de la colonne restante. Ainsi il participe à la loi terrestre de la corruption du mouvement.

Seul est incorruptible parce que persévérant indéfiniment en lui-même, de lui-même, le mouvement circulaire des astres qui est considéré pour cela comme le mouvement parfait.

Ainsi la perfection du mouvement circulaire joue le rôle d'invariant que la physique classique post-galiléenne et postcartésienne attribuera au principe d'inertie. (Comme la corruption des mouvements sublunaires est appréciable par rapport à la régularité du cours circulaire des astres, l'influence d'une force étrangère au système mécanique clos est décelée et mesurable dans la physique classique par rapport à l'uniformité du mouvement postulée par le principe d'inertie).

Le temps et l'existence

L'idée de perfection qui s'attache au mouvement circulaire est d'origine esthétique plutôt que scientifique. Nous la retrouvons d'ailleurs chez les philosophes esthéticiens – par exemple Nietzsche pour qui le « Retour éternel » est une définition de l'Instant (cf. L'Instant Kierkegaardien comme insertion de l'éternel dans le temps). A l'origine de la doctrine éthico-religieuse de Nietzsche et de la doctrine éthico-religieuse de Kierkegaard, il y a une expérience du temps comme dimension du souci existentiel.

De même la pensée antique est hantée par le mystère de l'être et de la *genesis* qu'elle a hérité de la pensée mythique ou prélogique qui en dépit de la loi des trois états d'A. Comte, est plus proche (encore que sous une forme confuse) de la pensée existentielle que ne l'est la pensée dans son moment logico-scientifique. A l'origine de la pensée antique du temps, nous trouvons des pensées liées (sous forme de mythes) à l'expérience religieuse primitive, notamment celles de l'enchaînement cyclique (où se noue et s'affirme le sens de la vie universelle) Vie - Mort - Renaissance. Ces pensées s'expriment soit dans la mythologie [mythe de Korè-Perséphone - six mois sur la terre, six mois chez Hadès le Zeus chtonien¹ -, (mythe) qui est inséparable pour la compréhension même du complexe mythique de Déméter dont les mystères d'Eleusis soulignent l'importance initiatrice] soit dans des signes non pas magiques mais moteurs et* spirituels (La spirale dont le labyrinthe est une forme tardive et qui fut sans doute dansée avant d'être représentée (cf. La danse Marro de Céram). L'expérience labyrinthique est constituée par une aventure et une angoisse celles de l'homme souterrain qui se dirige vers la vie du côté de la mort.

Or dans la définition platonicienne du temps, la pensée prélogique s'élabore philosophiquement et la philosophie dévoile les structures de l'existence. Ces structures s'articulent suivant les plans de clivage d'une série d'antithèses où l'antique opposition mystique ici - là-bas se ressource dans l'opposition existentielle du temps et de l'éternité comme dimensions éthiques de l'être au monde. Le temps est une image.

Or, le domaine de l'image – qui s'étend chez Platon des reflets dans les eaux et des ombres sur le mur de la grotte à la lumière du soleil et au soleil lui-même comme aussi à l'œil du corps qu'il éclaire – c'est tout le monde sensible mais c'est aussi toute la vie

¹ Note de l'éditeur du texte : Hadès « Zeus Chtonien » ; la qualification n'est pas appropriée ; Hadès est le souverain des Enfers comme Zeus est le souverain des dieux Olympiens. Un troisième dieu, Poséidon, est souverain sur les éléments (mouvements des eaux, stabilité du sol). Aucun de ces dieux « souverains » ne se mêle du domaine de compétence de ses pairs. « Chtonien » est une qualification de Zeus en tant qu'il joue un rôle dans la fertilité des sols.

sensible et plus exactement l'être au monde de l'homme qui se réalise à travers les sens dans le temps. L'opposition sensible-intelligible est parallèle aux oppositions Image-Réalité, apparence-être, vraisemblance-vérité, opinion-science. Mais ce terme de science ne doit pas nous tromper, pas plus que celui de *cosmos noetos* « monde intelligible ». En effet, la Réalité transcende l'intelligibilité de l'essence ; le Bien transcende l'essence ; on ne l'atteint pas par la science lieu des Idées, mais par un « raisonnement bâtarde » ; son dévoilement excède toute exigence logique, toute visée scientifique. L'existence dépasse la temporalité sensible et l'intemporalité intelligible. L'Un s'affirme dans le *Parménide* de la mise en contradiction de l'intelligible avec lui-même au moment où la dialectique se constitue en cercle logique, dont on ne peut sortir que par émergence. Emergence qui constitue le moment existentiel moteur de toute dialectique ascendante - (*Banquet* - *République*). L'opposition - relation - hiérarchie - dialectique du temps et de l'Eternité chez Platon est avant tout d'ordre existentiel. Il s'agit de savoir en fin de compte ce que c'est qu'exister.

2.- Saint Augustin

Il y a chez St Augustin la même tension entre le temps et l'éternité. Pour lui le temps est la dimension du monde. Mais d'un monde qui n'est pas le monde physique (cf. « principe de ce monde ») qui est le lien des existences et le lien des existants. Les existants sont liés dans une communauté qui se divinise, qui, donc, a sa fin dans une autre communauté éternelle (*civitas dei*) qui maintient entre des existants des liens de communauté.

Le monde est l'acte commun d'un certain nombre d'existant. Il est un style d'être.

Cf. Kierkegaard identifie l'Instant et l'Eternité dans la plénitude du temps qui se réalise dans le temps.

Nietzsche pour insérer l'éternité dans le temps crée le mythe du retour éternel, identité de Midi-Minuit ou comme dit Claudel « cette heure qui est entre Midi et Midi ».

3. Plotin

Un schème : double mouvement de

- la procession de l'un au multiple
- la conversion du multiple à l'un.

Ce mouvement devient chez Bergson l'identité de la procession et de la conversion dans la notion de durée.

N.B.- Ce qui est dit dans le domaine de la pensée vaut dans tous les autres, notamment celui de l'art : de Praxitèle aux Alexandrins.

Esthétique de Platon

Dans la *République* à travers la condamnation de l'art de son temps Platon condamne l'art -imitation (« L'ombre d'une ombre ») au nom d'un art archaïque qui reste son idéal : l'Art égyptien, l'art archaïque grec. Tectoniques. Les œuvres d'art de ces écoles ont des formes proportionnelles, des contours enveloppants, un certain statisme. Elles renvoient à une éternité de la forme, mais de la forme cursive s'engendrant elle-même dans le rythme du contour (nombre nombrant et rythme défini comme ordonnance du mouvement). Pensée qui refuse l'immobilité mortelle des Mégariques. Son « Un » n'est pas non plus celui des Eléates. Il l'approche à partir d'une situation contradictoire, où dans le cercle vicieux qu'il fait surgir hors de la positivité (Cf. *Le Parménide*) il faut changer de plan. Il s'exprime dans les mêmes termes que les religions dionysiaques de l'extase. (Cf. *Le banquet*) : Dieu lui-même engendre dans la beauté.

Art byzantin

- Dès le 3e siècle avant J.-C., l'art Hellénistique manifeste une inquiétude « temporelle », de la forme fixée dans l'immutabilité intelligible de l'art classique et postclassique. Cf le Laocoon et le Baroque de Pergame. Malaise des vagues qui n'arrivaient pas à s'intégrer à l'espace phénoménal.

Dans l'art byzantin issu de l'art de la grande *Koinè* méditerranéenne des II-Ve siècles après J.-C., le temps correspond aux vibrations colorées, à l'ensemble des rythmes lumineux qui se récapitulent après coup à travers les lignes, les formes surgies à la limite de la couleur. (Cf Cézanne ; quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude.) (A Ravenne inscription de la Chapelle Archiépiscopale : « lux aut hic nata est, aut capta libera regnat »).

Irradiation-procession de la lumière et de la couleur. Rassemblement conversion de l'espace ainsi créé en rythmique de formes. Le fond d'or des mosaïques byzantines représente le ciel (*civitas dei*). Ce fond d'or qui est espace engendre l'espace. On retrouve la même mobilisation progressive du temps vers l'éternité (théologie byzantine de la transfiguration).

L'instant est mitoyen entre le temps et l'éternité, (cosmos et gloire)

4. Descartes

Un temps linéaire (première, deuxième, troisième, cinquième Méditations) les moments actifs sont des moments intuitifs (l'évidence).

Ils sont réintégrés sur le plan du discours à un temps étalé. Par suite la prise de conscience de soi se fait dans le temps. Le « Monde » de Descartes – jamais paru – eût été une image du monde dont nous ne possédons qu'un fragment, « les Météores ». L'homme dispose d'une image du monde.

Le monde est un objet de même que le moi dans le monde. Par conséquent le temps est le milieu de la représentation mais n'est pas la dimension de l'« être au monde ». Or il est impossible de poser le problème du temps sans poser le problème du monde et de sa constitution.

Avec le monde moderne, le problème du temps et celui de l'existant font partie de la problématique générale d'une image du monde. Kant lui donne sa forme. Le temps est le milieu de la représentation des phénomènes dans lequel nous avons à construire nos objets de connaissance.

Les rapports du moi et du temps sont simples. Le temps est le Milieu de la représentation du Moi-objet. Quant au Je, qui est le sujet de la représentation, il est en tant que conscience transcendante (c'est-à-dire, en tant que copule du jugement et constructeur d'univers) en tant que puissance constitutive d'une image du monde intemporel.

Toute la physique moderne tend à la constitution d'une image du monde, à la mise en perspective des phénomènes d'univers de telle façon que la forme des équations permette d'accorder entre eux tous les observateurs quel que soit le système des références auquel ils rapportent leurs observations. Ce point de vue, celui de la représentation objective, rend-il compte de la dimension temporelle de l'existence et du mode de présence originale de l'homme au monde ?

Il y a deux exceptions à cette idée de représentation, dans la psychologie et l'histoire.

Je ne fais l'histoire qu'à partir du présent ; Cf Hegel et Marx. L'histoire n'est pas la re-présentation du passé. Le passé n'est pas fait d'événements. L'historicité d'un monument est fondée sur l'être au monde d'un projet d'autrefois qui implique une décision anticipante et une articulation du temps à partir de l'avenir. Ce projet, nous n'y avons accès qu'à travers le nôtre. L'« Agora » de l'histoire n'est pas le temps de la succession, mais le temps de l'ex-istence.

La psychologie est née quand on a ressaisi les expressions de l'homme dans un dialogue orienté vers l'avenir et le passé. Cf Politzer, Freud. Le temps est le milieu de nos émergences, la dimension de nos existences. Nous existons en sortant du donné. La

pensée contemporaine retrouve la pensée antique. En histoire comme dans la psychologie, le rapport de communication est irréductible au rapport de positivité. On s'oriente vers la notion d'un *temps concret, efficace, existentiel*.

Approches du problème du temps.

Minkowski dans *Le temps vécu* déclare « le problème du temps et de l'espace est le problème central de la psychologie, de la philosophie et de la pensée contemporaine ». Ceci implique le refus de diviser les disciplines (philosophie, psychologie). A notre époque la psychologie est obligée de se dépasser, dans la mesure où elle n'est pas une simple observation, vers la philosophie ; et la philosophie pour être concrète doit être capable d'éclairer l'acte de fondation de la psychologie.

Les notions d'espace et de temps sont ainsi en train de se transformer à notre époque, ce qui entraîne une transformation de l'avenir humain.

Nous sommes tellement incorporés dans l'espace que nous n'y portons pas attention. Cette méconnaissance se marque dans le problème des loisirs : l'homme des loisirs, en quittant le lieu de son histoire, en « changeant d'atmosphère » devrait s'apercevoir de nouvelles structures. L'homme touristique retrouve obscurément le sens de l'espace, en voulant « respirer l'espace », il se confie à l'espace. Ce qui crée une double relation à l'espace : centrifuge et centripète. Cette première insertion dans l'espace ne dure pas, car rapidement l'homme touristique quitte l'espace du paysage pour l'espace géographique. (Sur cette question, voir Erwin Straus, *Von Sinn der Sinne*.) Cette opposition est analogue à l'opposition *du chemin où l'on est à la découverte*, en l'absence de toute coordonnée (dans le paysage, nous nous déplaçons d'un ici à autre ici. Nous sommes environnés par un horizon qui n'est pas un repère parce qu'il se déplace avec nous. Nous sommes perdus dans un espace sans mémoire, sans localisation, et être perdu, c'est être perdu au milieu du monde entier) et *de la route qui a des coordonnées faisant de l'espace un espace fermé*, auquel nous pouvons nous référer. Cet espace est en relation avec des indications horaires, avec un temps qui lui emprunte sa mesure.

L'espace de tous les jours n'est pas celui du paysage, pas tout à fait celui de l'espace géographique. C'est à la fois l'espace géographique de la représentation et l'espace historique de l'action. Les relations de l'avant et de l'arrière, par exemple, sont des données de l'espace moteur s'exprimant à partir de notre corps, en acte. La zone de l'avant est celle où nous sommes exposés, où nous attaquons les choses, la zone de l'arrière exprime un autre ordre de menace : dans certaines névroses, le malade a peur

de ce qui se passe derrière lui, ce qui révèle un conflit passé. Le déséquilibre du champ spatial manifeste des relations aussi bien temporelles que spatiales.

L'espace et le temps sont des « modes d'existence », des structures de notre action. Le temps intervient dans la définition de l'espace : notions de revenir, aller, commandées par une série d'origines : le chez soi : foyer de récapitulation et de reprise de notre histoire. Le temps de notre action oriente donc l'espace, l'espace de l'action est différent de l'espace de la représentation.

L'homme d'action est différent de l'homme touristique : ce dernier, pour échapper à l'espace de l'action, à son histoire, cherche l'espace du paysage, mais en fait, il retombe dans l'espace géographique, car l'espace du paysage ne peut se maintenir que par une vision poétique. L'homme touristique détruit l'espace du paysage en voulant l'aménager : il objective jusqu'à ses impressions. Le paysage devient un site et les sites sont inventoriés. Les photographies font revivre non seulement l'instant, mais aussi l'objet par où l'instant prend place dans un temps sériel. L'émotion, le rapport affectif sont inducteurs ou conducteurs de la perception. Or l'homme touristique greffe le rapport affectif sur la perception de l'objet. C'est un rapport post-objectif, qui détruit le rapport affectif en même temps que l'espace du paysage.

L'homme touristique est l'exemple le plus typique des sociétés modernes. Elles sont dans une situation particulière par rapport au temps et à l'espace. L'homme moderne ignore le temps, car il le craint. Toute civilisation est une façon d'habiter le monde. Nous habitons le monde dans l'espace et dans le temps. La technique qui nous permet d'atteindre nos buts est spatialisation de nos conduites. Elle substitue au temps vécu dans sa durée ou son projet, l'ordre des opérations à effectuer. Nous vivons dans une époque de plans : repères spatiaux, temps de succession.

L'action est divisée en moments distincts ; avant et après, vidée de la dramatique de l'action. Le temps : la technique est dans son essence « un destin historico-ontologique de la vérité de l'être dans la mesure où cette vérité est dans l'oubli » (Heidegger). Or, l'oubli du temps est nécessairement impliqué dans cette technique. Mais, comment oublier le temps ?

Nous examinerons des cas extrêmes, pathologiques d'oubli du temps : les cas de schizophrénie et de psychoses maniacodépressives. Ces cas sont révélateurs car leur vérité s'éclaire aux structures du normal.

La SCHIZOPHRENIE pose divers problèmes

- Question de la constitution de la schizophrénie comme unité structurale d'expressions différentes.
- Problème des rapports du normal et du pathologique.

- Problème de la constitution du temps comme structure compréhensive et fondement d'un mode d'existence schizophrénique.

Le schizophrène est un malade du temps dont la conduite perturbée est révélatrice de la temporalité de l'homme normal.

La méthode phénoménologique, qui servira à étudier cette conduite part de données existentielles, n'ayant pas de positivité, ni objective, ni subjective, mais qui sont des expressions de situation.

La personnalité schizophrénique

Il faut tout d'abord établir que la maladie mentale n'est pas une énumération de symptômes. Le symptôme est avant tout une expression, ce qui importe c'est le sens oblique des expressions, la convergence des impressions dans une même structure. L'expression n'est pas un simple phénomène. La somme des symptômes est inadéquate au style de la maladie mentale.

SCHIZOPHRENIE est le nom donné par Bleuler à la démence précoce (différente de la démence intellectuelle). Elle fait partie de la grande famille des psychoses endogènes, comme aussi la folie maniacodépressive. La différence entre la schizophrène et la psychose maniacodépressive a été saisie par le changement d'orientation de la psychiatrie, lorsque celle-ci s'est efforcée de saisir la signification existentielle de « l'ambiance » et la structure du rapport affectif, et s'est constituée, à travers sa « praxis » en psychologie. Tandis que le schizophrène est coupé de l'ambiance, le maniaque est présent à l'atmosphère et communique avec l'entourage, nous communiquons avec le maniaque. Ce rapport est fondamental dans la détermination de la maladie : rapport entre médecin et malade (Cf L. Binswanger, cité par Minkowski : la schizophrénie. p. 72-74). Il faut comprendre le style de la maladie à partir du mode de contact malade-interlocuteur : la communication est tout autre chose qu'un rapport à l'objet. Cf « Nous percevons la couleur d'un regard sans poser la couleur de l'œil » Scheler. Le regard étant situation : esquisse de l'attitude entière de l'homme. Le regard du schizophrène apprend qu'il ne communique plus, l'absence de contacts affectifs.

Nous pensons l'attitude du schizophrène en fonction d'une philosophie qui utilise les deux termes d'« Umwelt » et de « Mitwelt » : monde qui est autour et monde de la communication.

Ce sont deux façons d'« être au monde ». La fonction du temps est perturbée chez le schizophrène parce que sa façon d'être au monde est perturbée.

L'affectivité est liée à la temporalité. Le schizophrène est privé d'affectivité ; Binswanger définit le schizophrène comme un homme incapable de passion et qui parle de lui avec une lucidité analytique et objective comme d'un étranger à lui-même alors que le dément conserve son affectivité même avec la perturbation intellectuelle.

Pour le schizophrène « j'existe » n'a pas de sens. Il se sait, sait, mais ne se sent pas. Il est pour lui-même un étranger, sa maladie l'exclut du rapport affectif avec soi-même. Cf "l'étranger" de Camus : schizophrénie n'excluant pas les états explosifs : colères violentes.

L'hyperesthésie est un des pôles de la démence précoce selon Kretschmer. Cette crise marque une tentative de réactivation du rapport affectif au moment où il est train de se rompre. Elle est distincte de l'exaltation du maniaque qui reste syntone. Le schizoïde est absorbé par sa seule colère, il n'est pas en prise avec l'entourage.

Sa conduite est rigide. C'est l'homme des antithèses : toutes insertions du monde extérieur sont considérées par lui comme des perturbations.

Alors que notre Temps normal est une continuité souple le schizophrène semble n'agir que sur un mode purement spatial, en contradiction avec la vie.

Exemple de F. W., malade de l'asile de Münsterlingen (Suisse) étudié par le Dr Roland Kuhn. Les expressions du malade ont une double intentionnalité ; au moment où il décrit la situation de fait, il fait allusion à une autre avec laquelle il communique par le moyen de l'interlocuteur tant que le dialogue est possible : son expression est partiellement libératrice. La vie, c'est pour lui ce dont il est exclu par son rationalisme morbide. Il est exclu du dynamisme vital. Le schizophrène est un malade du temps. Il s'immobilise de plus en plus. Son psychisme est un psychisme de l'espace. Ses pensées sont immobiles comme des statues. Il voit l'avenir sous forme de répétition. Sa pensée n'est pas engagée dans le temps. Sa logique est implacable, n'a pas de prises sur les choses et les êtres et se prend elle-même comme objet au point de fonctionner indépendamment du malade qui l'a inventée. C'est une conduite de protection : « Le plan c'est tout pour moi dans la vie. Je dérange plutôt la vie que le plan... Je ne crois qu'à ce que je peux démontrer... J'ai supprimé l'affectivité comme je l'ai fait de la réalité », nous dit un des malades.

Il y a donc un triple rapport : affectivité - réalité - temps.

La communication est le rapport nécessaire à l'expression de la réalité. La schizophrène repose sur l'éviction de la temporalité au profit de la spatialité. Mais cet espace lui-même est troublé, il s'est durci en espace absolu de la représentation.

Les écrits et paroles du schizophrène étudié par le Dr Kuhn, révèlent deux formes d'existence. L'incomplétude humaine de sa propre existence qui est une réalité avec laquelle il n'a rien de commun.

Et un autre état auquel il aspire : stabilisation radicale - Responsabilité universelle.

Il se définit comme plongé dans l'irréalité. Mais l'état auquel il aspire porte la marque du premier : il s'exprime en termes de fermeture. Or le désir de communication suppose au contraire une ouverture. Il ne peut donc sortir de sa maladie. Toutes les relations compréhensives sont exprimées par lui dans le langage de *l'extension*. Son espace est perturbé, ce que montrent les projets de construction de sa villa, d'un voyage circulaire. Il refoule tout ce qui peut venir de l'extérieur. Le temps devient répétition et semblable à l'espace, mais l'espace même est déterminé par la fixation d'une frontière. Cette frontière est unilatérale, elle ne possède que le côté extérieur. Son espace est un refuge. Cf. pour Van Gogh : la volonté d'être à l'asile. L'effort que le malade fait pour sortir de sa maladie l'y noue.

Ce malade est malade de l'espace comme du temps : il fait de l'espace et du temps les liens de la répétition absolue.

L'idéal du schizophrène, c'est de se réfugier dans une *parenthèse*. Cf. « La Peste », le personnage qui passe les pois d'un récipient à l'autre tant que le temps des autres demeure.

Pour le schizophrène, fuir le temps et le chercher ne font qu'un. Le fondement de l'attitude schizophrénique comporte une infrastructure inconsciente. Une conscience malade est une conscience malheureuse qui cherche à son malheur une issue symbolique. Cette incapacité de résoudre le conflit est une combinaison de savoir et de non-savoir. Cette contradiction n'est pas seulement formelle, mais consiste en conflits réels. La loi de non-contradiction qui est le propre de la conscience est souvent en défaut dans le *rêve* où le même personnage peut être un étranger et le rêveur lui-même, un animal et le père... Il en est de même dans la névrose. = contradiction entre amour et haine. Cf Dostoïevski : *L'éternel Mari* ; la haine est une dimension de l'amour. Ce sont de telles observations qui ont conduit Freud à l'hypothèse d'un inconscient régi par une contradiction permanente .

Certains états paranormaux passagers démontrent comment on peut fuir ce qu'on cherche, chercher ce qu'on fuit : dans certains cas, je me retrouve moi-même sans que rien ne semble changé entre hier et aujourd'hui. Assis par exemple, à une table de café, je regarde le cendrier et me rends compte qu'hier, à la même place, je regardais le même cendrier. Or, le café est le lieu anonyme, contraire au chez-soi, où l'homme cherche un chez-soi. Là peut se créer l'habitude, c'est-à-dire une certaine fixation dans notre manière d'habiter le monde (habiter - habitude - wohnen - gewohnheit). L'habitude est acquise quand le *wohnen* ne se transforme plus, quand il n'est plus gestion d'avenir. (En

allemand, Wohnen a même racine que Bauen² ; construire - La vie de l'habitué a cessé d'être un chantier). D'ordinaire nos habitudes se rapportent à un chez-soi, elles portent la marque d'une communication familière où l'entourage est à notre disposition. Or l'habitué du café fuit un chez-soi qu'il n'a pas pour un chez-soi qui n'en est pas un et où il compte trouver un refuge.

L'habitué qui n'a pas de vrai chez-soi fuit le temps du monde dont il est exclu, là où le temps est inefficace, où l'événement ne se prolonge plus. (Au café - dans cette situation - jeu sans histoire des entrées et des sorties - simple tableau sans participation. La porte s'ouvre sur le dehors absolu et se referme sur ce qui est déjà formé).

Si, atteignant un degré de plus, il se met à boire, sa situation devient pathologique, il cherche un état semi-crépusculaire où s'estompe le contour de la vie, il cherche une régression en deçà de toute une situation nette et responsable. *Il fuit le temps³ auquel il ne participe plus.* Car nous ne ressentons le temps que si nous participons à la temporalité. L'ivrogne cherche à oublier sa situation dans le monde sans issue parce que sans avenir, parce que vouée à la répétition,. Ce n'est même pas un refuge dans le passé car il s'agit d'un passé qui n'apparaît plus comme passé, d'un passé à répéter dans le présent.

C'est un cercle analogue à la maladie mortelle du *désespoir* (Kierkegaard) Toute *répétition* est liée à *l'angoisse* : angoisse d'en haut ; celle de Nietzsche en face du retour éternel. Angoisse d'en bas : celle du monde. Je regarde le cendrier du café comme le personnage de Sartre regardait la racine de l'arbre dans « *La Nausée* » : obscérité à base de répétition. L'être pour Sartre ne peut que se répéter, il n'a pas d'avenir dans cette ville de province où tout est répétition : café, bibliothèque, rues du dimanche, tout projet est

² Note de l'éditeur du cours. Il est peu probable que « Bauen » et « wohnen » appartiennent à la même racine. « Wohnen » a sans doute un rapport avec *Vénus* ou allemand « die Wonne » (« le ravissement », « la volupté »), tandis que « Bauen » a un rapport avec φύω (racine **bhu*-) « faire croître ». Simplement « Bauen » a primitivement signifié aussi « habiter ». Le sens premier de « wohnen » était celui de « jouir de la tranquillité » (que procurent l'abri d'une maison et l'appartenance à un groupe de « *freihalsiger* », d'hommes libres – « qui ne portent pas le joug » – en grec, de *philoī*, en latin, de *cives*).

³ Note de l'éditeur du cours. Je pense qu'il faudrait dire : « il fuit le changement auquel il ne participe plus. Car nous ne ressentons le changement que si nous participons à la temporalité. » La confusion entre « changement » et « temps » est fort répandue ; elle est ce qui fait du concept de « temps » en physique un concept confus. Le « changement » est la 4^e dimension de l'espace et non le temps. Le temps n'est pas le changement, mais « la mesure du mouvement » (« = changement ») disait Aristote. On voudra bien me pardonner d'avoir pris la liberté d'exprimer mon opinion dans une affaire aussi délicate que celle de la pensée du temps.

impossible dans un tel monde ; il en arrive à dévaloriser les autres et le monde, mais c'est un alibi .

Au café, rien ne s'est passé, car rien de mon présent, actuel ne peut s'articuler à un passé. Au-dehors la vie continue sans moi. Je suis laissé en arrière, j'éprouve ma déréliction. Que faire ? Ou bien m'accrocher à la vie, ou adopter les conduites de la mauvaise foi : puisque je ne fais rien, il faut que rien ne se fasse. Je transfère ma responsabilité de moi au monde, j'adopte la conduite de répétition dans un monde où le temps n'est plus. Dans la contradiction qui apparaît entre l'état du monde et la loi du cœur, le malade n'aperçoit pas que l'état du monde est l'expression même de sa conduite.

Peut-être y a-t-il un moment où se fait cet alibi, mais souvent il résulte d'une accumulation de répétitions, dont l'homme n'est pas toujours responsable.

Le malade est malade dans son monde à lui où l'homme sain n'a pas accès. Le monde du malade est changé, sa lucidité vise un autre monde.

Le malade est devant lui comme devant nous, car le monde autour de lui a pris la couleur de sa maladie.

Cf. Le dernier tableau de Van Gogh ; *Le jardin de Daubigny* (musée de Bâle) : nous ne pouvons le percevoir que si nous le voyons à travers son enténèbrement.

Tous les concepts de l'homme sain se trouvent en défaut pour le malade. Dans son monde les conditions de l'agir ne sont pas possibles, il cherche une issue à sa fermeture sur les modes de la fermeture. Il cherche ce qu'il fuit, car le « quoi » de notre projet dépend de ses « comment ». Sa tentative pour échapper à la répétition consiste en une répétition. Toutes ses perceptions relèvent d'une structure originale Il est *thématisé* Le schizophrène fait un thème de tout ce qu'il pense. Il n'a plus d'avenir, *son temps consiste en une répétition dans le temps*.

La répétition est ici par rapport au temps ce qu'est la fermeture par rapport à l'espace. La promenade circulaire du schizophrène de Münsterlingen⁴ est un rite de protection magique. Ce rite qui s'étend à toute sa construction est une répétition de sa situation, mais qui transforme sa prison en refuge. Il y a détermination du possible par le réel, mais par un réel qui, dans la dissociation facticité-liberté, est de soi exclu de tout pouvoir être. C'est le cercle vicieux de la schizophrénie. Le schizophrène est exclu du temps. Il ne connaît que le cercle du temps. Son corps n'est plus disponible. Sa vie est un *jeu obsessionnel qui s'apparente au maniérisme* : il joue son *personnage* à la façon des personnages de la peinture maniériste qui nous représente un monde où tout n'est fait que de modèles. Les personnages de la peinture maniériste ne se dépassent pas vers un

⁴ Hôpital cantonal de Thurgovie où le docteur Roland Kuhn exerçait et dont il a également été le directeur.

monde. Ils sont absorbés dans leur propre sens. Ils sont à la fois des êtres et des personnages. Ce redoublement est un faux dépassement où l'Ambivalence remplace la transcendance. Or la notion d'ambivalence est fondamentalement liée par Bleuler à la schizophrénie (même hiatus morbide entre être et pouvoir être).

Nous retrouvons cette idée ambivalente de modèle chez le schizophrène de Münsterlingen : celui-ci emploie des mots abstraits, use d'un style à majuscules, ne distingue pas entre la notion concrète et la notion abstraite. *Il emploie le mot pour lui-même* et s'enferme dans le mot comme dans un refuge. Le mot a une extension spatiale sans liaison temporelle. Tout ressemble à une immense exposition universelle. Les choses sont comme dans un musée. Les objets ne sont pas destinés à un usage en vue d'un but. Ils doivent être regardés comme objets d'un savoir concernant une chose (mot concret) ou une relation (mot abstrait).

Le malade a perdu dans son langage le sens de ce qui est accessible dans le sens de l'action. Tout le « *Zuhanden* » (*ce qui est à la main*) s'absorbe dans le « *Vorhanden* » (*l'en-face*). D'où la nécessité de délimiter le monde et les objets par de strictes frontières Cf Heidegger « L'étant de l'Umwelt reçoit une stricte délimitation. La totalité du Vorhanden devient thème⁵. » Le caractère instrumental des choses n'apparaît presque plus. Le malade est le maître berger d'un grand troupeau de mots qu'il peut superviser dans son propre monde. Le malade ne se sent plus comme un foyer d'action, utilisant les objets situés par rapport à son corps moteur. Il est perturbé dans sa présence au monde et dans sa temporalité. Il y a une analogie entre cette altitude et l'objet de la *peinture surréaliste*.

Celle-ci tend à donner une impression d'irréalité en nous présentant l'objet en grandeur absolue : à la fois dans la zone des proches et dans la zone des lointains. C'est un espace où l'action n'est plus possible. Nous sommes exclus du tableau où l'objet figure dans une parenthèse. L'attitude schizophrénique nous révèle donc une *perturbation simultanée de la temporalité et de l'action* : le temps est la dimension de l'existant capable de se dépasser dans un projet. A travers les structures existentielles pathologiques nous avons saisi l'existential de ces structures et la déviation sur le plan de cet existential.

Un autre type de maladie : la psychose maniacodépressive (cf. Minkowski : *Le temps vécu*) nous révèle ses structures temporelles. La malade qui en est atteinte se sent décalée par rapport aux autres, elle est angoissée par le temps qui passe : « l'idée que tout passe et que la vie devient plus courte me fait peur ». Les expressions du mélancolique révèlent l'obsession du temps. Alors que pour le schizophrène le temps

⁵ Voir plus loin la note concernant la citation en allemand de la formule.

était répétition, cycle, pour le mélancolique, il est une fuite, passage au passé. Tout ce qui se passe tombe dans le passé. Il n'y a pas de présent, pas de présence. Le sens du temps est inversé : il coule de l'avenir au passé. Le temps n'est pas le temps vécu, mais le temps des choses auxquelles je ne participe plus. Le malade n'a plus de temps propre, il n'est pas réellement au monde : *le temps s'impose à nous quand nous ne pouvons pas saisir le monde ambiant de façon active.*

La malade prend une part active à ce fonctionnement : elle le rectifie.

Donc une fois de plus, *le temps est forme existentielle*. Il ne saurait s'objectiver dans une succession indéfinie. La malade éprouve à la fois la crainte de la mort et la crainte de vieillir. Mais le sentiment de vieillir appartient au *temps immanent*, au « temps du moi » alors que la crainte de la mort appartient au temps *transitif au temps du monde*.

La mort est un événement étranger. Mais il y a une contradiction, car cette mort la terrorise aussi. En fait, elle s'est efforcée de renforcer le temps transitif et de transférer sa mort du temps immanent au temps transitif, car ce qui l'angoisse, c'est son temps à elle, c'est le sentiment de la mort dans le temps immanent.

Le même temps qui est dimension de l'élan créateur est dimension de l'existence vers la mort.

A ces expériences correspondent deux philosophies du temps ;

celle de Bergson

celle de Heidegger.

La parole du malade est son espoir désespéré. Par le dialogue, il peut participer de façon symbolique à ce qu'il a perdu, mais pas entièrement symbolique puisque l'interlocuteur est le répondant, et qu'ainsi il peut communiquer avec le monde commun, d'où l'importance de la parole dans la cure. Une situation identique se retrouve avec l'amoureux aimant à parler avec un autre de son amour perdu, afin de participer ainsi à sa présence. Il y a un paradoxe dans l'attitude du malade. Il éprouve négativement son absence au monde - son existence n'a pas de sens. Comment peut-il affirmer qu'il n'existe pas puisqu'il a l'idée de son existence ? Pour lui le non-sens n'est pas dans sa pensée mais dans son existence. Il n'arrive pas à exister, il « inexiste ». Il a la « crainte d'une bête qui n'y est plus ». Il ne peut plus s'insérer dans le mouvement du temps. Il n'est plus au monde et plus à soi. Il est là, sans participer au mouvement du monde! Mais le rapport existence-temps est incompréhensible chez le schizophrène tant qu'il n'est pas saisi comme possibilité de l'existence humaine.

Le schizophrène se comprend-il lui-même ? Comprendre c'est toujours comprendre un sens. « Le sens, écrit Heidegger, c'est ce dans quoi se tient la compréhensibilité de quelque chose sans que jamais lui-même arrive au regard sous la forme explicite d'un 'thème' ».

Le non-sens est dans l'existence du schizophrène, mais il est atteint dans sa compréhension de même façon que dans son existence ; c'est-à-dire, dans une « présence à » qui existe à son « pouvoir être ». Le non-sens du schizophrène est le sens même de son inexistence.

« Le comprendre dévoile le pouvoir être propre de la présence humaine, de sorte qu'en comprenant cette « présence à » on sait à chaque fois où elle en est avec elle-même. »

Ce savoir est le fait même de se tenir dans une possibilité existentielle. Le non-savoir n'est pas un niveau inférieur du comprendre mais un mode déficient du pouvoir être. (Cf. Le hiatus schizophrénique réalité-possibilité). Ne pas se comprendre et ne pas être à soi ne font qu'un : ils sont l'indice que l'homme n'a plus de projet. Ainsi le schizophrène est touché :

Dans

- son rapport effectif
- son sens du monde
- son sens du temps.

Il est « exclu de l'élan vital » car il appartient à un temps dit Minkowski dans une vue bergsonienne. Il est laissé en arrière par le temps du monde : dérision. Il n'a plus de communication avec les êtres et les choses. Privé de communication, il rêve de communication sous le mode d'une activité privée de communication. Dans sa persévérence demeure une fatalité qui est fascination. Nous trouvons l'ersatz d'un dépassement de soi chez un être condamné à être ce qu'il est. Il utilise les organes de communication comme instrument de définition ; il est tenté par son propre thème, car il cherche une tranquillisation.

Tous ces traits marquent partiellement sa chute dans le « on » : l'aliénation de son pouvoir être dans l'inauthentique. Mais celui qui se réfugie dans la banalité qui, au lieu de parler, « est parlé » par les mots qu'il emploie ne tombe dans le « on » que par divertissement, il est insouciant, n'a pas de pré-occupation, son occupation voile la pré-occupation qui se manifeste par le souci, le souci est inquiétude de l'être dans son pouvoir être. Or le schizophrène garde la dimension du souci, mais il en est angoissé ; son trouble vient de ce qu'il ne réussit pas à se dépasser dans le monde.

L'espace du schizophrène devient thème et son temps est répétition qu'il éprouve comme un tournoiement : le tournoiement des derniers tableaux de Van Gogh. Si Van Gogh se défend par son art, le schizophrène en général se défend en répétant son maintenir. Son passé est pour lui ce qui est, et que l'avenir répétera, tout son temps « est », c'est-à-dire qu'il n'y a plus de projet possible.

Or le temps vient de l'avenir, la « présence à » se constitue en décision anticipante. Et la maladie du schizophrène est que son temps n'est plus un temps qui se temporalise dans un projet qu'il anticipe. La *temporalité est temporalisation* : elle n'est ni un simple aspect de la vie, ni une donnée superficielle, mais une *dimension de l'existence*.

Notre époque adopte en face du temps tout d'abord *un oubli doublé de fuite* : nous vivons dans une société de tendance schizoïde dont la détemporalisation est analogue à celle du schizophrène. C'est pourquoi elle favorise et provoque les fixations schizophréniques. Cette *détemporalisation affecte le travail et les loisirs* et marque une rupture de communication

- avec le monde
- avec les autres
- avec soi-même.

Rupture liée à l'extension pathologique du rapport d'objectivation.

1er exemple : division du travail dans la grande industrie.

Le Taylorisme est une spatialisation des tâches identifiant travail humain et travail mécanique. Ni Taylor, ni ses disciples ne distinguent science mécanique et science humaine. Perspective objectivante du travail où Le Chatelier voit une explication de la méthode cartésienne.

Dans la science taylorienne du travail, le travail de l'homme et l'homme au travail sont pensés comme des objets. La sphère du travail n'est plus constituée par l'environnement essentiellement ouvert d'un projet vers le monde qu'elle dévoile à mesure et où chaque outil, chaque opération, chaque œuvre se trouve située par sa fonction significative - la sphère du travail est délimitée comme objet dans un monde fermé, et qui ne peut être que fermé si l'on veut que chaque geste, considéré lui-même comme objet, y ait sa place. « Das Zuhanden wird eingeschränkt. Das All der Vorhandenen wird Thema⁶. »

⁶⁶ Note de l'éditeur. Voir Heidegger, *Sein und Zeit*, p. 362 (Niemeyer Verlag, 1984, in *Gesamtausgabe*). Dans la perspective théorique de la science, « Der Platz wird zu einer Raum-Zeit-Stelle, zu einem « Weltpunkt », der sich vor keinem andern auszeichnet. Darin liegt : die umweltlich umschränkte Platz-mannigfaltigkeit des Zuhgenden Zeugs wird nicht allein zu einer puren Stellenmannigfaltigkeit modifiziert, sondern das Seiende der Umwelt wird überhaupt *entschränkt*. Das All des Vorhandenen wird Thema. » Maldiney a cité de mémoire, et il a remplacé *entschränkt*, un verbe forgé par Heidegger, par un verbe dont il savait ce qu'il voulait dire, *eingeschränkt*. Supposons que « das Seiende der Umwelt wird überhaupt *entschränkt*. », cela signifie : « L'étant (qui, en tant qu'outil, fait partie) de l'Umwelt, est, de manière générale, « délogé », « dépouillé de ses

Alors que dans *l'artisanat*, le travail était une esquisse humaine où L'homme était en prise sur l'espace par son geste - un geste en avance sur l'outil (Cf l'avance du comportement sur l'organe dans l'évolution biologique ou la prématurisation psychologique de l'enfant pendant les 6 premiers mois) et où les matériaux étaient des réalités instrumentales définissant l'atelier comme milieu de l'œuvre, dans *l'atelier moderne* l'ouvrier est absorbé progressivement par le monde, au lieu de *l'habiter* par son *habileté*.

Tant que l'ouvrier a son outil à sa main, il est en prise sur l'œuvre qu'il exécute, mais à partir du moment où il est en face d'un plan à exécuter, le sens de l'œuvre disparaît en raison, d'une part, du caractère parcellaire de la tâche et, d'autre part, de la barrière entre la pensée et la main ; la pensée est le monopole des bureaux d'études et le (*bas de page : ligne coupée**)

Cette situation est déterminée par les postulats du Taylorisme faisant de la sphère du travail un objet scientifique délimité dans un monde fermé. La conception taylorienne du temps repose sur une analyse du mouvement conçu mécaniquement et non pas dans une perspective physiologique ou psychologique, et aboutit à une détemporalisation de l'espace de l'acteur.

Cette conception semble s'appuyer sur la 2e règle (d'analyse) de Descartes : « diviser les difficultés en autant de parcelles qu'il se pourrait et qu'il serait requis pour les mieux résoudre ». Et sur la troisième règle : « conduire par ordre mes pensées en commençant par les plus simples et les plus aisées à connaître, pour monter peu à peu et comme par degrés jusqu'à la connaissance des plus confuses. »

Mais cette assimilation repose sur une illusion grossière, car l'analyse de Descartes comporte des moments essentiellement synthétiques : le contact n'est jamais rompu entre l'objet et la pensée.

Peut-on transporter cette méthode dans le travail humain ?

Les mouvements physiques n'impliquent ni intériorité ni projet. Or la production manuelle implique un projet. Elle est situation : ce n'est pas le projet de l'analyste mais de l'ouvrier.

Dans le Taylorisme on trouve une spatialisation de la temporalité de l'homme au travail ; le corps humain n'est plus considéré dans sa motricité mais dans son objectivité : l'objectivation apparaît dans la méthode de chronométrage. On trouve une

limites », « sorti de son entourage », nous dirions peut-être « décontextualisé », d'où « thématisé ».

correspondance entre le Taylorisme et le semi-automatisme de l'industrie actuelle : l'homme est un complément de la machine dans ce qui lui manque, et non un être possédant une autonomie dans son geste.

Ce qui est grave ici, c'est la méconnaissance d'une structure fondamentale du travail : le rythme qui permet justement d'éviter la monotonie de la cadence. Il n'y a pas de rythme là où la mesure théorique et pratique du temps postule l'uniformité et la spatialisation des temps.

Quand Aristote définit le rythme comme ordonnance des temps, en fait, il définit la cadence. En fait le rythme fonde la cadence dans l'instant d'une seule et unique esquisse : on ne peut rester à la cadence sans s'endormir, s'évader ou la reprendre rythmiquement. Le rythme est continuité motrice à travers la discontinuité temporelle de la cadence. Dans une suite d'actions efficaces, cette continuité n'est possible que par une modulation du geste qui s'intègre à la fois les temps utiles et les temps morts. Mais ces temps morts ne le sont qu'en apparence. C'est en eux que le geste se ressource en lui-même au lieu de se briser dans une suite de « maintenant ». Le geste rythmé est plus aisé que le geste brisé. Le corps entier est mouvement rythmé. Là où le rythme est aboli, l'ouvrier est soit soumis à l'état réflexe, soit obsédé par son action.

L'homme au travail ne peut être au monde dans et par son travail même que s'il comprend sa production comme une œuvre en œuvrant. Comprendre une œuvre, c'est être présent à l'œuvre. Or l'ouvrier moderne est exclu du projet de l'homme. Quand même il serait le maître de son loisir, il n'y aurait pas de liaison entre travail et loisir. Le loisir n'est dans une situation qu'une réalisation symbolique des désirs de l'œuvre.

La condition ouvrière signifie d'abord que l'ouvrier est devant son travail sans dépassement. *Dans son travail, il est dans le monde sans être au monde.* Il en est de même dans le travail des bureaux administratifs, milieux clos où l'on n'agit que sur des symboles qui se multiplient : Cf « Le château » de Kafka ; les dossiers sont ce qu'ils sont, c'est nous-mêmes à la 3e personne. La fonction saisit l'être comme le mort saisit le vif. Mais l'homme veut cette autre chose que sa fonction fixe, (autre chose) qu'un personnage. Celui qui veut assumer sa fonction ne peut être qu'un personnage, comparable au personnage que joue le schizophrène détemporalisé.

Cette méconnaissance de la temporalité que nous avons mise à nu dans l'organisation scientifique du travail et dans les techniques de divertissement de l'homme touristique est devenue si caractéristique de notre manière d'habiter le monde que la notion même d'espace habité finit par tomber dans l'oubli ou par prendre un sens schizoïde. Les exemples sont innombrables ; choisissons parmi eux celui de l'éclairage des villes modernes et de l'illumination des monuments. Dans un article récent (1955), M. André Siegfried félicitait l'homme d'aujourd'hui d'avoir changé la nuit en jour au moyen de la lumière artificielle.

A quoi Jacques Perret lui répond par un éloge de l'intimité crépusculaire.

Le crépuscule, en effet, émousse le contour séparateur des choses et les met en communication par leurs masses dans l'unité sourde d'un espace enveloppant. En lui comme d'ailleurs dans la vibration de la pleine lumière, le monde cesse d'être en face de nous ; il est l'*Umwelt* dans lequel nous sommes immersés et perdus. L'espace et le temps crépusculaires s'apparentent à l'espace du paysage et à l'Instant. Pénombre et silence définissent cette heure où l'homme se retire de l'espace de l'action et du temps du projet, structurés selon la tension Proche-Lointain et entre dans le Proche absolu, dans la proximité des choses où seulement alors il y a vraiment des choses ; les gestes ne sont plus ajustés à des prises, à des objets « *zuhanden* » mais les choses se trouvent à eux confiées et par eux nous les prenons à souci (*sic !*) (la bouteille de vin, la pipe, le feu, etc.). La parole dite entre soi dans le crépuscule fonde ou dévoile les sens en jours (*encore sic !*). C'est l'heure où l'homme passe (comme, aussi au lever du jour) de la solitude, où il est perdu au sein de sa propre immanence sans autre entourage que le chaos, à la communication. Tous ses gestes sont des gestes « d'habiter », par eux nous hantons l'espace de notre présence qui est présence à l'entourage absolument proche - sans projet.

Or les techniques de l'éclairage moderne, en supprimant les ombres et les diverses valeurs de résistance de l'espace au profit d'une clarté homogène comme celle du « corps noir » des physiciens, abolissent l'épaisseur de l'espace à travers laquelle nous allons aux choses sur le mode du proche et du lointain ou que nous hantons de notre présence. A la tension proche-lointain, mode de notre réelle présence à... s'est substitué la distance.

Le monde n'est plus *zuhanden* mais *vorhanden*. Nous n'avons plus communication avec des choses, nous sommes en face d'objets. Avec le *Zuhanden* disparaît une fois de plus la temporalité authentique qui suppose toujours une profondeur.

Où la situation s'affirme de la façon la plus nette, c'est dans la mode actuelle de l'illumination des monuments. Ils sont éclairés comme des objets sous vitrine - et par là même séparés, exclus de notre présence réelle. La lumière des projecteurs annule la texture du matériau au profit d'une couleur de surface sous le revêtement de laquelle la façade disparaît pour n'être plus qu'une image d'elle-même plate et délimitée sans profondeur, sans mobilité, sans aucun échange avec l'entourage. A la perception d'un édifice en communication avec le sol et les maisons voisines a succédé une vue géométrale qui se donne à nous d'un seul coup comme fait l'image. La chose mise entre parenthèses comme un objet surréaliste s'est transformée en hyper-objet dont la fascination n'est faite que de l'inhibition purement négative de tous nos gestes d'approche. Le temps est exorcisé au profit d'une éternité abstraite qui n'est qu'une répétition de l'instantané.

Les loisirs de l'homme contemporain expriment souvent cette fuite de notre condition temporalisante et, avec elle, la perte de la communication avec le monde. Ils consistent à assister plutôt qu'à « participer ». L'assistance peut utiliser les schémas de la participation avec toutes les subtilités de la mauvaise foi. Ainsi en va-t-il par exemple de la télévision. Tel qui voyait autrefois un match de football sur le terrain, le suit maintenant sur un écran de télévision. Là où la télévision est très répandue, le nombre des entrées a tellement diminué que devant cette baisse de recettes les organisations de rencontres sportives ont parfois interdit l'entrée du stade aux appareils de prise de vue. Quand il est présent au match, le spectateur est encore un participant. Il est présent à la partie dans l'espace même du jeu. Les limites du terrain, l'aire de jeu, constituent sans doute un champ clos, mais en contiguïté avec les tribunes dans l'unité concrète de l'espace du stade. Les spectateurs ont le rôle du chœur qui n'est pas inefficace puisque la plupart des équipes sont avantagées quand elles jouent chez elles. Il y a communication à chaque instant crucial, à chaque phase dramatique entre les acteurs et le chœur. Le spectateur est contemporain du destin de la partie. Tous ses gestes sont polarisés par la tendance essentielle à se rendre proche le lointain, ici le terrain de vérité du jeu-drame dont la balle est le foyer.

Sur l'écran de télévision la partie est donnée en image. La situation du spectateur n'est pas la même, cependant, qu'au cinéma parce que la structure des images n'y est pas la même. Tout d'abord les images d'un film possèdent le pouvoir de l'Image.

Pendant la projection d'un film nous oublions notre propre histoire, mais en apparence seulement. Nous la retrouvons par en dessous, elle se profile obliquement

dans notre émotion même. Spectateurs nous avons dans le temps dramatique du film, un analogue de notre temps immanent. Nous nous identifions au héros par projection et surtout nous réalisons sur les personnages des transports (*transferts* ?) positifs ou négatifs. C'est que la technique du spectacle réalise d'assez près les conditions de la cure analytique. Au cinéma, l'écran est le monde total. L'obscurité de la salle abolit toute autre présence. La parole a une fonction de cadre qui dans le silence de la salle isole les images du film de tout le reste (Cf. Lafay⁷ in *Les Temps Modernes*) et les constitue en monde fermé à l'intérieur duquel nous avons* la totalité de nos expressions. Ensuite, et c'est le plus important, les images d'un film sont liées entre elles selon un style. Le style impose d'avance au contour des images une signification réelle fondée sur le rapport origininaire au monde dont il est le dévoilement et l'organe. Le spectacle télévisé n'a pas de style (rares y sont les déplacements de la caméra qui dans tout film digne de ce nom créent le rythme des séquences), les images y sont exclues de toute « poétique ». Elles s'entrecroisent selon l'ordre objectif du spectacle constitué par ailleurs dans le temps sériel de la représentation ! Faute de style, la télévision ne saurait exprimer, dévoiler ou fonder aucune communication particulière avec le monde, aucun type d'être au monde. Elle peut seulement convoquer des images abstraites du monde et nous les proposer selon les habitudes du « on ». D'ailleurs l'écran de télévision n'est pas comme celui du cinéma, la surface origine de l'apparition du monde total. Non seulement parce qu'en général l'obscurité n'est pas faite, mais surtout parce que le spectateur est chez soi. L'entourage habituel est toujours là et sa réalité primaire convainc les images qui s'y déroulent d'irréalité. Ce ne sont que des images. La télévision permet au spectateur d'être-là sans être au monde et d'échapper à toute présence à... sans être enlisé dans l'immobilité. Elle permet à l'homme d'oublier sa temporalité.

Que signifie cet oubli du temps ? Une prodigieuse obsession : l'obsession de l'histoire. L'Histoire est révélatrice du temps. Nous sommes des êtres dont l'existence est temporelle et historique.

Si l'existence est historique, il y a divers styles historiques. Un film exécutable comme « Ulysse⁸ » nous montre par contraste ce qu'est le temps du récit épique tel qu'il se déroule dans l'*Odyssée*, où la suite des actes du héros exprimés à l'aoriste⁹ s'unifie et se fonde en mémorable dans le présent de la parole homérique.

⁷ Probablement Albert Laffay, « Le Récit, Le Monde et Le Cinéma », *Les Temps Modernes*, N° 20, 1947.

⁸ S'agit-il du film de Mario Camerini, de 1954, dans lequel le rôle d'Ulysse est rempli par Kirk Douglas ?

⁹ Remarque de l'éditeur du texte. L'emploi de l'aoriste n'a rien à voir avec « l'essence » épique des actes, il alterne avec l'imparfait pour exprimer l'opposition « successivité »

La tentative de Virgile est du même ordre : les peuples, tout en ignorant leurs origines, éprouvent une émotion devant leur unité humaine. L'histoire est développement de notre projet vers le monde. Mais tandis que l'Indo-européen d'Asie tente de communiquer avec ses origines et de fonder l'Immémorial en mémorable au moyen d'actions mythiques des dieux, l'Indo-européen d'Europe historialise la tradition mythique en action humaine (Cf. DUMEZIL¹⁰).

Dualité parallèle des types divins et des types royaux, historiques à Rome, mythiques dans l'Inde.

Tite-Live écrit une histoire de style épique, opposée à la conscience moderne de l'histoire qui est une conscience pathétique de soi. Figure de Rome taillée dans un espace sans destin comme celui de la plastique. Tous les faits sont un déroulement d'actes successifs taillés dans la geste de Rome.

Tacite conçoit l'histoire comme un drame, se hâte vers son issue. L'avenir donne un sens au présent de chaque moment, le dernier acte noue en une totalité résolue toutes les scènes.

Le style épique de l'histoire de Tite Live répond à la conscience que Rome a elle-même de son histoire. Rome tête du monde n'est pas dans l'espace, elle est l'espace. Le seul monde est le monde Romain. L'Art monumental de Rome développe un espace qui se ferme en soi et qui n'admet aucune face extérieure (Panthéon d'Hadrien).

De même Rome n'est pas dans le temps du monde sujet aux vicissitudes et à l'imprévisible. Le seul temps que connaisse Rome est le temps du projet romain tout entier présent dans la présence de Rome à Rome. L'avenir est conjuré comme (l'est*) l'espace extérieur. Le premier, par l'organisation de la paix romaine, le second par l'organisation du Limes en dehors duquel il n'y a que « no man's land et no man's time » ; La « Res Romana » existe « per se ». Le temps Romain est une sorte d'onde stationnaire où la même cadence se répète semblable à soi comme se déroulent dans un cycle sans fin les arcs et les voûtes des arènes romaines, comme se reproduit dans un présent qui se succède à lui-même la cadence immuable des tours du mur d'Aurélien.

Pour Tacite au contraire l'histoire se révèle comme tension et comme destin. Mais le destin ne s'historialise qu'au niveau de l'individu. Il n'écrit pas l'histoire de l'empire, mais l'histoire des empereurs. Les tensions de la vie individuelle ne peuvent plus se résoudre dans l'histoire de la Cité. Du jour où la Cité échappe à la responsabilité du citoyen, où

(aoriste) vs « simultanéité », laquelle implique « expression de la durée » (imparfait). Ce qui a transformé la « parole homérique » en mémorable, c'est l'écriture de cette parole dans le moment même de son improvisation.

¹⁰ Allusion possible à *Mythes et dieux des Indo-européens*, troisième partie, « La fabrication de l'histoire » (à partir du mythe, à Rome).

elle n'a plus en elle son être idéal, la condition des citoyens ne suffit plus à définir l'être au nom de l'homme.

Ce fut le point de départ de la réflexion de Hegel sur l'histoire.

Conformément au sens de l'*epos* qui est nomination des êtres et des choses, les poètes épiques ont nommé les peuples à eux-mêmes.

Dans la Grèce antique, religion de type Apollinien, autour des dieux se cristallisent tous les attributs des puissances de la religion primitive. Cette couche primitive immémoriale est celle de l'immédiat dont Hegel a dit : « L'esprit d'un peuple est lié à la terre par un lien léger ».

Avec Dionysos apparaît le tragique : le tragique dévoile en l'homme une dualité entre l'individu et l'initié. La religion dionysiaque ne lie point l'homme à la Cité, elle l'intègre au *thiase*¹¹. C'en est fini avec elle du rationalisme homérique dont les lumières se confondent avec la clarté du soleil. Le cri des Bacchantes retentit dans la nuit. Or Hegel qui prend acte de la fin de la cité grecque dans l'homme grec, s'il ne saisit pas la nouvelle condition de l'homme à travers le mouvement dionysiaque, la situe au niveau de l'esprit du christianisme et de son destin.

La conscience Hegelienne de l'histoire est conscience du temps de la conscience malheureuse. Il se réfère au Christianisme par lequel le monde antique s'écroula par le Christ médiateur plénitude du temps par l'union du monde éternel et du nôtre. Mais le Christ s'est placé en dehors du « destin » (Analyse de la Belle âme), ce que l'histoire ne peut faire étant la dialectique même du destin, c'est-à-dire « la conscience de soi-même mais comme d'un ennemi ».

L'immédiat n'est pas compatible avec l'action humaine : « Seule la pierre est innocente ; l'agir trouble la quiétude de l'être ».

L'histoire est destin qui vise à se trouver lui-même, elle est existence temporelle dévoilante orientée vers l'existence immédiate dévoilée. Chez Hegel, l'histoire n'est plus individuelle comme chez Tacite, elle est universelle. Mais l'humanité est divisée, d'abord d'avec soi-même. Le premier peuple qui ait éveillé le malheur de la conscience est le peuple juif. La première apparition de Dieu comme médiateur a amené la séparation plutôt que la liaison : homme esclave du Dieu jaloux.

¹¹

Remarque de l'éditeur du texte. En réalité, le théâtre appartenait pleinement à un rituel civique ; au cœur de l'espace théâtral, dans l'orchestre, se trouve un autel dédié uniquement à Dionysos ; les cinq jours des grandes Dionysies commencent par un sacrifice sur cet autel. Il n'y avait pas de « religion » dionysiaque, il y avait un culte de Dionysos que réglaient les magistrats de la Cité. Même le carnaval de Dionysos, lors du rite des Anthestéries (ouverture des jarres de vin en janvier-février), se déroulait dans un cadre temporel du cycle annuel strictement délimité.

L'aliénation est justifiée comme étape inéluctable de la vie réfléchie capable de retrouver l'immédiat. C'est à partir de la séparation que l'histoire est possible car l'action peut exister.

Hegel passera rapidement de ce Pantragisme à un Panlogisme. Chaque destin n'est qu'aspect provisoire dans une dialectique de la médiation. « Ces moments pris dans leur pureté ne sont que l'inquiétude des idées qui ne sont qu'en tant qu'elles sont elles-mêmes leur contraire et ne retrouvent leur repos que dans le tout. »

Nous sommes atteints par des problèmes qui engagent la totalité de notre univers historique.

Il y a donc plusieurs styles d'histoire qui correspondent à différents styles d'existence.

Style épique : l'*epos* s'apparente directement à la plastique ; il consiste à nommer¹². Nous avons longtemps conçu Rome comme une figure plastique. Le temps d'une histoire épique est sans destin ; toutes les actions sont dans une figure qui est en quelque sorte préexistante à ses actes même.

Conception du destin se rapprochant de cet état épique : *vision Platonicienne de l'histoire* : histoire répétition dont nous trouvons la résurgence, chez Machiavel ; succession gouvernée par une loi extérieure au temps se rapportant à une conception cyclique du temps.

On trouve encore aujourd'hui cette conception épique de l'histoire : dans toute préhistoire : figures individualisées dans des noms autour desquels gravitent les arts, les institutions, les techniques.

Or le style épique de l'histoire que nous trouvons à l'origine du réveil des nationalités, dans la mesure où les peuples retrouvent leur passé comme figure, nous ne pouvons pas dire qu'il soit celui de notre histoire actuellement.

¹² Remarque de l'éditeur du texte : que l'*epos* consiste à nommer ne se déduit ni d'épopées singulières (ni *Iliade*, par exemple, ni *Odyssée*), ni de la formation du mot. *Epos*, se rattache à une racine *wek-w-, est équivalent du latin « vox », implique l'idée de « se faire entendre à voix haute », de parler devant un public. Ces paroles publiques sont généralement des récits, mais ce peuvent être également des exposés doctrinaux (Xénophrane, Parménide, Empédocle, par exemple). Par opposition, un *muthos* est d'abord un récit confidentiel, « non public », celui qu'on adresse à des initiés, par exemple. On ne prend pas assez garde au fait que les « hymnes homériques », à Déméter, à Aphrodite, à Apollon, à Hermès, à Dionysos sont des « profanations », des proclamations de récits traditionnellement initiatiques qu'ils divulguent. Ils sont les témoins d'une transformation des comportements religieux au moment de leur intégration dans un espace civique et non plus simplement familial.

Style tragique ; esquisse individuelle chez Tacite opposé à Tite-Live. Destin individuel : histoire de chaque empereur. Il n'y a de tragique que lorsqu'il y a transcendance.

Cf: reprise d'Œdipe dans *La Machine infernale* de Cocteau, « remontée à bloc pour l'écrasement fatal des mortels ». la notion de destin a hanté tous les domaines de la pensée grecque jusqu'à la fin des Stoïciens. Et le grand problème a été d'échapper à l'*Eimarmenē*. La sagesse de Sénèque ; Amor Fati (Nietzsche) : « Je ne souffre¹³ aucune contrainte, j'adhère à la Volonté de Dieu » (De *providentia*). « Conduis-moi, Zeus ! » Cléanthe. Seul Epictète échappe à l'idée de Destin: « L'homme est maître de quelque chose, de sa *proairesis*¹⁴ ».

Cette notion de *destin* traverse la spiritualité antique ; la vie des hommes est tissée en dehors d'eux, la religion grecque connaît les *Moires* filles de la Nuit devant lesquelles les dieux sont dans une terreur sacrée. Or la nuit est la première née d'entre les dieux, la puissance des Moires est antérieure au règne de Zeus. Or c'est dans la nuit que le veilleur d'Argos dans « L'Agamemnon » d'Eschyle annonce le destin.

Mais le destin n'est pas déterminisme mais fatalité : le veilleur connaît cette fatalité, et Cassandre, et le spectateur de la Tragédie ; celui-ci se trouve dans une situation ambiguë : il identifie des personnages, éprouve la liberté de leurs actes à travers la sienne, et d'autre part, *il sait* : le spectateur assiste, le sachant d'avance, à la captation des actions libres par la fatalité. Il tend à la catastrophe de toute la tension de son attente. La conscience du destin est fascination¹⁵.

Aussitôt surgit *l'expérience fondamentale du rêve* ; pour Nietzsche le rêve est opposé à l'ivresse, comme l'Apollinien au Dionysiaque. Mais le rêve en réalité n'est pas Apollinien mais Dionysiaque. De fait, l'Apollon de Delphes est bien un Dieu dionysiaque (la grotte de la Pythie est souterraine). En outre l'Apollon delphique succède dans sa fonction (oraculaire¹⁶ ?) à la déesse terre.

Les rêves appartiennent à la nuit, comme les Moires du destin.

¹³ Non pas au sens de « je ne supporte », mais au sens de « je ne subis aucune contrainte » (« puisque j'adhère à la volonté des dieux »).

¹⁴ Maître de ses choix. Quand Cléanthe demande à Zeus de le conduire, il s'adresse au dieu par excellence maître de ses choix.

¹⁵ Remarque de l'éditeur du texte. Je me permets de dire qu'ici, Maldiney confond le position du spectateur dans un théâtre avec son statut d'agent, qu'il soit homme, qu'il soit femme, dans l'espace civique. Dans cet espace, chacun peut être mis en accusation parce que chacun peut être considéré comme maître de ses choix (de voler, de ne pas voler, de se parjurer, de ne pas se parjurer, de commettre un acte de violence, de ne pas le commettre, etc.).

¹⁶ Un blanc dans le polycopié.

Mort = thanatos = Moros (masculin de Moira)

Moros¹⁷ ; frère du sommeil.

La nuit a en nous un sens primordial : Dionysos, fils d'Hadès : l'invisible, le Zeus chtonien, ou plutôt la forme chtonienne de Zeus, le « Sans couleur qui règne dans la nuit¹⁸ ». D'où cette parenté où nous retrouvons toujours cette prescience du *destin* à travers *la nuit* et à travers *les rêves* et *le délire*.

Dans l'ivresse la conscience recule et dans le rêve aussi : et l'enchaînement des images est fatal : nous n'avons pas de recul pour ordonner les images. Cas de causalité possible: car pour qu'il y ait causalité, il faut que le temps soit extérieur.

Dans le rêve la pensée pressent ce qui est déjà là : c'est la situation du veilleur d'Argos : la conscience du rêve est souvent une angoisse qui est fascination. Nous sommes fascinés quand les structures de notre regard sont fixées par un autre regard : dans le rêve les regards sont les plus angoissants parce que c'est *notre* regard : on n'échappe pas à soi. Le veilleur nocturne qui est la conscience du rêveur assiste au jeu de ses propres profondeurs. Dans le rêve l'homme est conscience de soi, mais de « soi comme d'un ennemi » (Hegel). Sentiment de *culpabilité* qui renvoie au *destin* : lié à l'Œdipe, jouant avec l'instinct de mort lié au Narcissisme.

Ce sentiment de culpabilité est lié à l'antagonisme entre des pulsions que le Surmoi repousse : or le Surmoi est liquidation de l'Œdipe ; il arrive que dans le rêve nous sommes envahis par le Surmoi.

Cette crainte de soi-même est inéluctable : *le rêve est notre propre procès* : c'est la situation essentielle du *Procès* de Kafka ; espace onirique de ce roman. Il s'agit toujours de longs couloirs, de rumeurs, d'actions sans fin dont le projet se révèle dans l'obliquité des sens apparents. Nous sommes en présence de la fatalité même du rêve. Mais de quel procès s'agit-il ? La faute est liée au célibat. « Le juif occidental n'a pas droit au mariage tant qu'il ne s'est pas résolu les questions éternelles » dit (Kafka)* et en particulier la question du Père : C'est la paternité entière qui est en jeu chez Kafka. Echec de l'identification, culpabilité pour avoir supplanté le père rival. Cf. « Le Jugement ». Voilà

¹⁷ Remarque de l'éditeur du texte. *Moros* peut relever de *deux* racines ; s'il dérive de la racine de *μείπομαι* / *Μοῖρα* (**smer-* > *mer-*), le mot signifie « l'action de partager », « la part » (résultat de l'action), s'il dérive de **mer-*, il signifie « la mort », tout simplement. Il n'y a aucune raison de refuser l'existence, en grec, d'une homonymie. L'hendiadyn *dhwanatos te moros te* signifie « l'ensevelissement dans les ténèbres (jusqu'à) la mort ». *Moira* est la puissance des attributions ; elle n'a rien à voir avec la fatalité, elle a à voir avec la nécessité qui résulte d'un partage.

¹⁸ Note de l'éditeur. Les traits de la mythologie de Dionysos, ici évoqués par Maldiney, appartiennent à la tradition orphique, étrangère aux cultes de la cité.

où est le procès: il a besoin d'un juge pour être délivré du débat. « Le jugement peut tomber de n'importe quelle bouche à n'importe quel moment », parce que c'est toi qui es juge. *Le sentiment de culpabilité est un procès avec moi-même*. C'est le sens intérieur du destin : présence en l'homme d'éléments qui sont *lui* et *contre lui*. Parenté directe avec le malheur de* la conscience et le sens du destin, selon Hegel. Hegel prend conscience de cette rupture avec soi, de ce schisme avec soi ; le rêve trouble notre quiétude. Mais il exprime, sinon la rupture avec la vie immédiate, le conflit avec nous-mêmes pour intégrer l'immédiat.

La psychogenèse du Moi, ou histoire individuelle est le contraire du repos dans l'innocence immédiate.

Cf. culpabilité interne chez Kierkegaard.

Mais notre histoire qui revêt ainsi cet aspect de destin, peut-on la considérer simplement comme suite de ruptures et d'identifications où il ne s'agirait que de liquider des conflits accidentels, ou bien cette dramatique du moi exprime-t-elle *une structure existentielle* ?

Or le rêve nous montre une telle structure ontologique quand Pétrone dit: « *Somnia [...] sibi quisque facit* ». Quel est ce « chacun » ? Pétrone n'oublie-t-il pas que sous les roues du char humain tourne aussi la sphère terrestre qu'on l'appelle, avec Freud « le Ça » ou avec Jung « L'Inconscient collectif ». Tout ce qu'exprime la différence entre le moi individuel et l'être dans lequel il est plongé. Or ce ça agit-il sur nous s'il est totalement extérieur ? Il faut bien que nous en soyons la source : cf. opposition veille – rêve chez Héraclite : les éveillés ont chacun un même monde et les dormeurs un monde à soi. Or la psychiatrie consiste à nous éveiller, à conduire chacun de son théâtre privé à une existence universelle. Le rêve exprime lui-même cette nécessité selon le style de développement de type Hégélien. La malade de L. Binswanger (cf. *Le Rêve et l'Existence*) rêve que le long de la grève, elle est péniblement troublée par l'agitation de la mer, le bruit des Vagues. Elle voit s'avancer un homme qui porte un filet sur son épaule : puis l'homme jette son filet et capture la mer. Alors la mer et tout ce qui y vit, ainsi pris au filet et jetés sur le rivage, commencent à mourir. Et la malade dans son rêve demande au pêcheur de rejeter la mer dans la mer. Les Vagues reprennent leur mouvement et la malade en éprouve de la joie. Les trois moments du rêve sont ceux d'une dialectique ternaire où la vie historique individuelle se fonde en dépassant l'antithèse de l'*apeiron* et du *peras* (cf. PLATON : *Phèdre*). La question posée par la formule de Pétrone : « Qui est le rêveur ? » se trouve résolue par L. Binswanger à propos des rêves de chute et d'ascension ou des rêves, parallèles, d'assombrissement ou de destruction et d'illumination ou de magnificence.

« Qui est le rêveur » ? Il est celui qui s'élève et s'abaisse, qui est le sujet de ces pulsions ; dans les rêves de chute et d'ascension nous éprouvons la signification de nous-mêmes comme chute et ascension et la chose se produit jusque dans les états de veille. La chute est un style possible d'existence ; présence en dérobade.

Le rêve de chute s'apparente à l'angoisse : « Je ne sais pas ce qui m'arrive ». En tout cas quelque chose m'arrive ou rien, ce rien dont je suis angoissé. Mais, dans tous les cas, je suis celui à qui il arrive. Le destin ne finit que là où commence, que là où je commence mon histoire. Le sens de l'histoire est repris en sous-œuvre du destin : passage d'Eschyle à Sophocle.

Au moment de la décision résolue, anticipante, l'acte dérive de l'avenir, échappe au destin en l'assumant de l'avenir. L'histoire devient arrachement à la fatalité : type de temporalité de l'histoire essentiel : *c'est par la temporisation qui suppose une structure particulière du temps que l'histoire peut transcender le destin.*

Quel est le temps compatible avec la décision résolue ? Ou quelle est la temporalité de l'histoire ?

Pour Hegel toute action est séparation. A ses yeux, Antigone n'est pas innocente puisqu'elle agit, en s'opposant globalement au destin de la cité grecque : son sacrifice est un sacrilège à l'égard du type religieux de la Cité.

Hegel se préoccupe du *destin comme conscience de soi*, de sa propre vie hors de soi, comme soi-même ennemie. Le destin est présence de l'autre en moi, c'est-à-dire présence divisée d'avec elle-même.

Mais *le destin s'oppose à la positivité*. Dire que l'esprit d'un peuple est destin, c'est reconnaître qu'il est porteur de l'Idée à accomplir, que son histoire est la geste de l'Esprit absolu par le peuple dont l'esprit national incarne et dévoile pour un temps l'Universel. Dieu est immanent et transcendant à son combat. Le « *Gott mit uns* » reprend à la lettre la signification de *L'Emmanuel* (Dieu avec nous) et le peuple est le médiateur.

Le peuple en qui s'incarne l'esprit universel a tous les caractères du peuple élu « en face duquel tous les autres sont sans droit ». Série de situations concrètes pouvant aboutir à l'idée de l'histoire comme révélation de l'Universel, ou comme droit d'un peuple (la première pouvant n'être que le masque du second : National-Socialisme Allemand).

Donc les deux sens de destin se recoupent dans la mesure où le transcendant est médiation entre la réalité du peuple et sa vie hors de lui. Ce qui leur est commun c'est l'aliénation de soi-même par la réflexion, le refus d'exister comme être immédiat. Cette aliénation est à la fois malheur et condition de la conscience, condition de l'intégration réfléchie de la totalité de la vie.

Cf. notion de rupture avec la vie immédiate dans l'analyse individuelle. Histoire d'Abraham selon Hegel : rupture avec l'immédiat. Tentative de conciliation entre l'homme et l'Autre : « Ses beaux rapports de jeunesse, il les rejeta loin de lui. Il était un étranger sur la terre où il faisait paître ses troupeaux au milieu des hommes.. Le monde entier était un étranger, son opposé absolu. Il lui était seulement impossible de rien aimer. Il était le favori de la divinité... » (*Esprit du Christianisme et son destin*).

C'est la rupture entre un homme et tout le reste du monde.

Abraham avait réfléchi sur sa vie, sur l'opposition de sa sécurité et des conditions qui s'opposent à sa sécurité. Vivre en dehors de l'immédiat, dans le refus de l'innocence, implique l'abandon de* ces « beaux rapports, de jeunesse ».

Le Dieu d'Abraham : son être idéal est un universel abstrait ne tenant son existence que d'une idée à l'intérieur de laquelle il n'y a aucun rapport de vie ; *séparation* de l'homme (d')* avec l'homme, (d')* avec la nature, (d')* avec Dieu. Légalisme, servitude caractérisant le judaïsme.

La loi est strictement objective, elle n'a pas de fondement dans la subjectivité de l'homme.

Jésus représente pour Hegel l'autre pôle, celui de la lutte contre le destin. Le destin du peuple juif est conscience de l'autre comme d'un ennemi. Jésus s'oppose à Abraham. Il s'oppose au destin du peuple juif, il le combattit. Retour à la subjectivité – contre l'objectivité. « L'homme n'est pas fait pour le sabbat, mais le sabbat pour l'homme. Réconciliation de l'amour. De la « belle âme » représentée par Jésus. Hegel nous dit qu'en s'opposant à la totalité du destin, « elle s'est élevée au-dessus du destin ». Or l'histoire tente de résoudre l'opposition initiale par une série de conciliations et de médiations. *L'histoire consiste en une intégration de la nature*. Elle s'élabora à l'intérieur de son propre temps : persistance du pan-tragisme hégélien.

Il faut remarquer toutefois que Hegel néglige certaines relations d'amour dans l'Ancien Testament : livre des Prophètes, Cantique des Cantiques.

Y a-t-il une temporalité correspondant au tragique de cette histoire chez Hegel ? Ce temps devrait être immanent à cette dialectique : moments particuliers de décision correspondant à des antithèses. L'antithèse du destin. Idée d'instant : Abraham, Jésus sont dans l'instant de la décision.

Ces moments de la décision pris dans leur pureté ne sont pas autre chose que l'inquiétude des idées « qui ne sont qu'en tant qu'elles sont elles-mêmes leur contraire et ne trouvent leur repos que dans le Tout ».

Hegel passe ainsi du pan-tragisme au pan-logisme : logique de la contradiction fondée sur le rythme de l'antithèse et de la synthèse.

Les Idées sont à base d'inquiétude, car l'idée est en même temps son contraire. Cf. Héraclite : « La guerre est père de toutes choses. » Dès que s'introduit l'idée, la totalité se sépare : les idées partielles suscitent d'elles-mêmes leurs contraires. Le Tout est dévoilé à la fin de l'histoire ; celle-ci correspond à la flèche d'Héraclite, elle, résulte de la tension des idées contraires qui ne s'organisent que dans, le mouvement qui les réconcilie.

Cette philosophie de la contradiction comme moteur historique aurait pu donner à Hegel l'occasion de développer un type de temporalité, mais il ne l'a pas fait, car *le mot Idée* a appelé le système *a priori*. Hegel a fixé tout un système d'antithèses et de synthèses. Il a formulé d'avance le mouvement de l'histoire dans un temps « scientifique ». On aboutit à une logique qui n'a pas de temps. Déchue de l'existence au profit de la logique, l'Idée a compromis la tâche de Hegel. L'Idée apparaît de moins en moins dans son inquiétude ; on pourrait prévoir d'avance la synthèse. On comprend que Marx, ait reproché à Hegel la pureté de ses idées, de ne pas prendre en charge toute la réalité, et qu'il ait décidé de « mettre la dialectique sur ses pieds alors qu'elle marchait, sur sa tête ».

Pour Marx, la liaison du même et de l'autre se fait dans l'action. Mais Marx limite la thématique de l'action à la technique. La seule philosophie de l'histoire correspondant à l'avènement du monde de l'homme par la *praxis* n'est-elle pas une interprétation de l'histoire dans la mesure où la vérité de l'être repose dans l'oubli ? (*Sic !*)

Considérer l'histoire selon le développement des moyens de production, et de la technique, n'est-ce pas une demi-vérité : l'histoire aveugle de l'homme, de même qu'est une demi-vérité la conception de l'histoire selon Hegel, histoire extralucide de l'homme.

Dans les Matérialismes précédents, dit MARX, l'homme était considéré sous forme d'objet, or c'est par la *praxis* que l'homme se fait jour, s'aliène de l'immédiat, se sépare d'avec soi-même, tend à se réconcilier avec cette vie hors de soi, à condition de dépasser chaque acte.

L'histoire au sens moderne est de type dialectique. Dans le *Marxisme*, elle est l'équivalent du tragique de la lutte qui fonde les relations humaines et rend *efficace* l'élévation de l'homme.

Mais pour que la *praxis* puisse être autre chose qu'un simple reflet, possède une efficacité, le temps doit être de telle sorte que ni lui ni l'espace ne soient réduits au rôle de spectateurs impassibles de ce qui se passe en eux. L'histoire devrait être temporalisation. Or on ne trouve ni dans *Hegel*, ni dans *Marx* la doctrine d'un tel temps. Chez eux *le temps est succession*. Or si l'histoire était en fait succession, Hegel ne l'aurait pas reconnue comme forme de la conscience malheureuse. Elle se réduirait au résumé de l'humoriste : « Ils naquirent, ils vécurent, ils moururent ». Qui ? Une espèce

particulière, les Hommes. Sans doute ont-ils écrit leur histoire mais il y a longtemps que Xénophane a dit que « si les chevaux et les bœufs avaient des mains, ils peindraient leurs dieux semblables à des chevaux et à des bœufs. » Tel est à peu près le sens de l'histoire dans l'humanisme classique : quand il la centre autour de valeurs humaines, il n'échappe pas au relativisme des vérités spécifiques dont chaque espèce reconnaît l'objectivité par construction.

L'homme y est considéré comme un « étant » parmi les « étants » et la valorisation de nos actes et de nos institutions est une subjectivation comme toute tentative d'objectivation qui a lieu dans l'oubli de l'être. L'objectivité implique une ontologie de la coexistence, non de l'objet.

Il manque à l'Humanisme classique le sens de l'être : confusion habituelle de l'être et de l'étant. « Depuis toujours l'être est pris pour l'étant et inversement » (Heidegger).

En quoi consiste l'oubli de l'être ? L'histoire du monde est actuellement l'histoire du travail fondée sur la technique et le temps, (celui*) de la mécanique qui n'est pas un temps humain.

Dans l'antiquité : *technē* signifiait art au sens esthétique aussi bien qu'au sens technique (cf. Arts et Métiers) ce qui suppose la présence reconnue de la *Poiesis* au sein de la *Praxis* : l'œuvre était « poétique » au sein même du travail

Cela explique l'aliénation du travail de *l'homme moderne* ; plus de *poiesis* ; la nature est devenue objet. Nous trouvons la nostalgie de ce sens de l'œuvre par la *poiesis* dans *l'intérêt vital que l'homme accorde à l'art*. Réintégration de ce sens ancien de la *technē*, de la poésie créatrice. C'est la manifestation de ce qu'il y a d'inalienable dans les rapports homme-monde, la seule affirmation où apparaisse *la vérité de l'être*.

Comment l'être peut-il se dévoiler sous l'horizon de la temporalité ? Trouvons-nous une philosophie du temps dans la philosophie du XXe siècle ? Une philosophie du temps doit nous rendre à notre fonction de créateur de l'histoire. Il n'y a d'histoire créatrice que là où il y a durée créatrice.

Cf. BERGSON : « Evolution créatrice » (Mais, le temps Bergsonien est un temps sans dialectique).

MINKOWSKI a interprété la « Schizophrénie et la temporalité » de l'homme normal dans une perspective Bergsonienne. Le fond de notre vie est un élan personnel mais non déterminé par des buts. Seule la vie du Schizophrène est déterminée par des buts.

Nous, nous avons des buts, mais notre avenir ne consiste pas en une détermination par ces buts.

Pour comprendre ces buts, il faut refuser les fausses évidences de la psychologie traditionnelle.

Si nous avions la connaissance anticipée de nos buts, cette prévision serait symétrique dans l'avenir de notre mémoire dans notre passé. Mais nous ne sommes pas prophètes. Si nous pouvions tout prévoir, la différence entre le passé et l'avenir serait abolie. Or *le temps vécu est asymétrique* ; on ne passe pas de l'avenir au passé par simple changement de signe.

Il nous arrive d'examiner notre futur comme déjà passé. Mais le temps vécu nous sépare de l'acte futur.

Cf. Les « futurs passés » de l'ancienne grammaire. Je mets l'acte futur au passé ? Il est entièrement déterminé. Or l'idée d'acte de projet est perturbée par l'idée de futur antérieur.

C'est le propre de l'idéologie de mettre le futur au futur antérieur. Cf. Critique du Socialisme Traditionnel par Marx (le Socialisme ne consiste pas à imaginer un état futur, mais à changer l'état présent). Marx se garde de sacrifier à l'utopie.

Ainsi verrions-nous nos actes se suivre selon l'ordre d'un plan arrêté où le temps est inefficace ; il parvient au « crime parfait » mais il n'y a pas de « crime parfait », car le criminel n'est plus après son acte ce qu'il avait décidé avant, ce qu'il est engage la structure générale de son action. Nos actes n'ont pas dans le passé l'allure qu'ils auront* (avaient !) dans le futur.

Cf. *Emploi des modes du Verbe. Subjonctif* : deux femmes parlent, l'une dit à l'autre au sujet du mari de cette dernière : « Ne lui dis rien avant qu'il ne t'en ait parlé » ; subjonctif. « Ne lui dis rien tant qu'il ne t'en aura pas parlé » ; indicatif.

Chaque langage correspond à une politique conjugale ; politique du temps,

Subjonctif : temps de l'indéterminé qui arrange les choses ; ne pas interrompre par un aveu *prématuré*. Politique de confiance et de prudence. Tandis que le futur antérieur indique qu'on se représente déjà le fait accompli,

A l'asymétrie des conduites exprimée par les deux modes du Verbe correspond une asymétrie du temps. La première femme se confie à un temps plein. Dans le deuxième cas : temps vidé.

Dans un cas relation de communication entre le mari et la femme.

Dans le deuxième cas ; chacun réduit l'autre à un acte déterminé.

Le temps vécu de la communication est moins le milieu des actes que le milieu des êtres, il est orienté vers l'avenir.

Le temps représenté de l'objectivation ne contient, même au futur, que du passé.

Il s'agit de *l'avenir et du passé* comme modes structurels du temps, dimensions dont chacune possède sa signification. Ce sont des *types d'existence*. Est-ce à dire qu'ils s'opposent comme de savoir ou non savoir, comme l'accompli à l'inaccompli ? Nous irions en ce cas de l'avenir au passé. Or, notre vie, est-ce cela ?

Nous allons faire *l'hypothèse inverse* d'un être qui connaît l'avenir et ignorerait son passé : prophète infaillible mais sans mémoire, dont les actions tomberaient dans l'oubli : ce serait un être sans passé dont l'avenir décroîtrait seulement en se réalisant dans l'oubli. Un tel être n'est plus qu'un sablier : il est le tas du sable qui s'écoule ; son passé appartient à un autre être. Or cet autre être, c'est nous si à l'inverse de ce monstre notre passé est savoir et notre avenir non-savoir.

L'avenir de l'autre décroît dans le même sens que notre passé croît. Mais c'est là le temps des choses, non le temps vécu.

Cette hypothèse imaginaire n'est pas tellement fabuleuse : *cet être qui n'a pas de passé n'est pas plus monstrueux qu'un être qui n'a que le passé*. Car notre représentation du passé comme entièrement dévoilé est aussi monstrueuse que l'imagination inverse.

Un être qui connaît* intégralement son avenir n'aurait pas d'avenir : il perçoit tout dans un immobile présent. Cf. *Fausse reconnaissance* Ce faux avenir est symétrique d'un faux passé. Alors qu'en fait notre situation est que nous pouvons agir dans notre avenir dans la mesure où nous pouvons agir dans notre passé. L'asymétrie du passé et de l'avenir n'est qu'une demi-vérité. Car *passé et avenir* sont présents l'un et l'autre : *chacun d'eux est une ek-stase : présence hors de soi* ; nous ne pouvons agir dans notre passé que si nous ne le connaissons pas : dans la cure psychanalytique, nous changeons notre passé dans la perspective de l'avenir.

L'être imaginaire dont nous parlions n'a pas de buts car il n'a pas de lointains.

Il n'y a d'avenir que dans le temps vécu : *nous nous représentons au passé, nous agissons dans l'avenir*.

L'avenir est le contraire de la fatalité : celle-ci fait de l'avenir une sorte de passé ; l'opposition avenir-passé correspond à l'opposition veille-rêve, action-représentation

L'hypothèse imaginaire de l'homme qui se représente l'avenir est symétrique d'une représentation habituelle de l'homme qui connaît (d'un) tout du (?) passé et aurait un avenir irréel ; ce sont deux monstres également impossibles.

Ainsi prise l'opposition avenir - passé ne peut être pensée que dans le temps des choses, inadéquatement au temps humain.

Le temps résiste à la conceptualisation de son mouvement. C'est une intuition au sens Kantien.

Nous sommes tentés de situer notre conscience dans un espace extérieur où le temps a déjà un sens marqué. C'est ce qui vicie nos efforts d'appréhension du temps. Cf : le temps des romans de science-fiction.

Il faut donner un sens à cette asymétrie irréductible à celle du savoir et du non-savoir.

Le phénomène de *fausse reconnaissance* est le dédoublement au passé de l'espace vécu présent. Cet instant, qui paraît unique, nous avons l'impression qu'il a déjà été vécu.

Explication psychanalytique de ce phénomène : cet instant a déjà été vécu, sinon dans son thème, du moins dans sa structure et son sens. Ce sont les conditions passées qui en sont restées.

Cela signifie que notre passé n'est pas entièrement connu. Nous le redécouvrons dans la fausse reconnaissance ; elle est *répétition*. Ce qui est, curieux, ce n'est pas d'avoir déjà vécu cette minute, mais de devoir la revivre. La vie prend un aspect de fatalité. Revivre plus tard ce qu'on a vécu c'est ce qui se produit pour nous dans le rêve : c'est la *fatalité* ; situation dans laquelle, vivant sous l'aspect de l'imprévisible une réalité présente, nous vivons en réalité une situation passée.

Nous revivons le passé, il est, il est connu puisque nous le reconnaissions, mais en même temps inconnu puisque nous le répétons.

Notre passé est donc un mélange d'ignorance et de reconnaissance, de même que le futur. La reconnaissance totale n'est pas moins monstrueuse que l'oubli total.

Le terme qui conviendrait pour *l'avenir* est celui de *dévoilement* ; qui n'est ni savoir, ni non savoir. Le temps cesse de s'écouler de l'avenir vers le passé. Quand nous disons que le temps s'écoule de l'avenir au passé, nous pensons à un cours d'eau et nous nous plaçons en amont ; là où le cours d'eau a un avenir, car vers l'aval il n'a plus d'avenir.

Mais les choses sont des réalités auxquelles nous ne prêtons pas d'élan. Or vivre ce n'est pas s'extérioriser par rapport à soi dans le temps d'un milieu, vivre c'est perpétuellement ouvrir son « encore à venir ».

Celui pour qui l'avenir est intégralement sûr, n'a pas d'avenir ; ses prévisions sont dans une simultanéité de même que le souvenir pur est une sorte de simultanéité. La possibilité de récapitulation exclut le temps vécu. L'avenir doit ne pas être intégralement formé dans le présent, il y a un écart entre ce qui est sûr et ce qui sera par nous.

L'être imaginaire qui connaît son avenir n'aurait pas de buts, car il n'aurait pas de lointains. *Cette idée de lointains* doit être rapprochée de l'idée de dévoilement : « lointains » évoque une profondeur qui va s'épaississant. Dans notre vie, les actes futurs s'embrument les uns les autres et leur indétermination va s'augmentant. Qui dit indétermination dit écart entre représentation et action. Quand l'action coïncide avec la représentation, l'idée de but s'effondre, ou si l'on veut se thématise et thématise notre action comme chez le schizophrène.

L'action n'a pas la même structure que la représentation. On n'anticipe pas la réalité : l'avenir est toujours surprise. De même le but que l'on vise n'est pas le même que celui que l'on imagine. Il n'y a de but qu'à partir de la décision, et de décision que dans l'instant qui déclenche l'action. Quand je m'apprête à franchir d'un bond un ruisseau, c'est avec mon corps moteur. Le vrai projet ne commence qu'au moment où il n'est plus présent dans un futur passé, mais où il est là-bas à venir. Toute la psychologie traditionnelle du

mouvement, qui n'est qu'une physiologie, m'oblige à sauter dans le futur passé, entièrement déterminé. En réalité le bond est dans un futur vécu ; ici là-bas.

L'avenir, c'est ce que je dévoile à partir d'un projet qui n'est encore qu'orientation. Il est ouverture : formation d'une décision exécutoire. Or il n'y a de décision que dans le moment de l'exécution même.

L'élan personnel est l'élan de l'être au monde qui implique la communication perpétuelle avec le monde ; l'élan personnel n'est dans la philosophie de Bergson qu'une modulation de l'élan vital universel.

Chez le schizophrène, cette communication entre le temps personnel et l'élan vital est rompue. Or l'élan vital est sentiment de la réalité.

Chez Bergson, à cause de son biologico-intellectualisme, où coexistent les analyses conceptuelles et un certain vague, on remarque une faille : il n'y a pas de doctrine de l'existence qui serait le mode d'approche du temps véritable.

Or *contact objectif – réalité – temporalité* sont liés.

A la diffraction du schizophrène s'oppose la syntonie ; celle-ci appartient à l'homme normal : c'est l'accord de notre élan personnel et de l'élan vital qui ne se fait que dans l'acte du temps.

L'avenir n'est pas ouvert comme une forme vide que nos actes vont remplir. Nos actes l'esquiscent concrètement sous forme de dévoilement. *Ce dévoilement a-t-il lieu dans la durée interne de l'action ou dans l'instant de la décision ?* Le présent est-il punctiforme, irradiation d'un point, ou est-il la durée même de la décision ?

Une contradiction intérieure oppose la réalité de l'instant et sa dérobade.

Le temps Fénelonien glisse, au-delà du lieu et du moment actuel (Cf. Georges Poulet = *Etudes sur le temps humain*. Tome IV. Mesure de l'instant) : aisance à franchir les limites du présent. Impossibilité de se tenir dans le présent. Fénelon est malade du temps : impatience et regret. Le moment où l'on vit se consume par l'acte même où il se précipite dans le futur. Le regret de l'être dans un temps anachronique, effectif, contrastant avec le présent qui n'a pas le temps d'être. L'être Fénelonien est dans un *contretemps*.

Le vrai temps, le seul qui soit effectivement vécu, qui soit saisi dans une expérience, est une succession de présents. Pourquoi n'y pas vivre ? Il n'y a pas d'autre présent que l'instant, mais celui-ci est tellement instable qu'on ne peut s'y tenir. Le temps est une défaillance de l'être : « La non-permanence de l'être crée ce que j'appelle le temps » (Fénelon). L'existence de l'homme est apparition disparition. Notre durée est succession d'instants indépendants, autonomes. Les instants n'ont entre eux aucune liaison réelle : « Notre existence est un tissu de créations successives ».

Cela serait à rapprocher de la création continue ? Chez *Descartes* (3e méditation) nous imaginons que nous persévérons dans notre être comme le mobile ; principe de la conservation de la force vitale chez Leibnitz où le temps continu est une dimension de l'énergie. Descartes ne saurait se satisfaire de cette analogie qui n'est pas à l'épreuve du doute : celui-ci est lié à la dimension temporelle de l'homme. Le doute est réel, il met en cause la capacité de vérité de la pensée qui est temporelle.

La pensée est sans contact avec rien, absente à elle-même. A travers le temps je suis toujours à distance du passé ou de l'avenir, ma pensée se trouve instantanément séparée d'elle-même. *La certitude fondamentale de Descartes appartient au seul présent.*

La pensée de Descartes pourra-t-elle progresser ? Oui, car le cogito est le fondement de toute vérité : idée claire et distincte, existence de Dieu - Vérité du Cogito.

Sont-ce là pensées successives qui s'excluent ? Descartes affirme que le passage du « Je pense donc je suis » au principe de l'idée claire et distincte comme marque et fondement de toute vérité, et le passage inverse du principe de l'idée claire et distincte à la vérité du *Cogito est un seul et même mouvement qui a lieu dans l'instant*. Quand on dit : « Je pense, donc je suis » cela n'est pas conclu par la force de quelque syllogisme. De même, le fameux cercle [vieux*] aperçu par Arnaud où l'existence de Dieu garant de la vérité de l'idée claire et distincte se trouve elle-même démontrée par une preuve qui suppose cette même vérité ne fait qu'exprimer sur le plan de la discussion l'autonomie du moment efficace de l'Intuition, l'autarcie de l'instant de vérité.

Cette auto-illumination de la pensée ne fait qu'un avec la présence de Dieu.

Le raisonnement cartésien n'est un cercle que sur le plan de la discussion. Ce raisonnement est concentré dans cet instant : « Je pense, je doute, Dieu est... je suis... » ("Recherche de la vérité").

Alors que l'instant fénelonien était caractérisé par l'incertitude, l'instant cartésien est certitude.

Dans la première méditation, il n'est jamais question du temps. Celui-ci apparaît dans la deuxième méditation après la saisie du cogito.

« Je suis, j'existe » est vrai *toutes les fois que je le prononce* : possibilité de répétition qui peut s'effectuer dans le temps, mais sans propriété particulière du temps. L'intuition du cogito a précédé toute pensée du temps : identité pensée et existence. L'instant du cogito est d'abord défini comme présence avant d'être défini temporellement. La préoccupation du temps est liée à l'identité de la pensée et de l'existence comme deux domaines différents qu'il s'agit d'identifier.

Ce n'est qu'au moment où Descartes s'inquiète de se formuler (?) qu'il fait intervenir le temps.

L'instant du Cogito est celui de l'expérience fondamentale où se trouve dévoilée une présence qui contient l'opposition de ma finitude et de mon infinitude. C'est la seule présence indivisée où se confondent sujet et objet, où s'identifient pensée et existence.

L'instant cartésien soutient le temps comme l'intuition soutient la déduction.

Mais ce n'est pas une philosophie de l'instantané.

L'instant cartésien est porteur de tout le temps ; il n'est pas une sortie du temps mais une limite extatique du temps.

A l'origine de ce contraste entre Fénelon et Descartes se trouve la divergence fondamentale sur le moi. Le seul moi dont les méditations nous entretiennent est le moi universel qui a capté un autre moi. Descartes devint philosophe par un « accident essentiel », car de cet accident il fit un choix, une détermination de son essence (quod vitae sectabor iter ?) Pour Fénelon au contraire l'affaire est « de vivre et la vie n'est pas faite de ces longues chaînes de raisons dont ont coutume de se servir les mathématiciens, pour parvenir à leurs plus difficiles démonstrations » et qui ont entretenu Descartes dans son projet de Mathématique universelle, où la métaphysique elle-même se constitue « more geometrico ».

Entre les deux philosophies, on trouve Pascal : géomètre mais dont la géométrie est souple à l'image de son esprit. Il s'accorde à toutes les flexions de la réalité : syntone à la réalité. Alors que Descartes estime en avoir à peu près fini avec la réalité. Il ne s'en faut que de quelques expériences : « Vita Cartesi est simplicissima » dit Paul Valéry. La vie de Descartes n'est si simple (Cf. Mr Teste : caricature d'un Descartes qui ne fait rien) que parce qu'elle dépend de la vérité essentielle chez lui qu'il appelle générosité, et qui consiste à se déterminer soi-même en tout ce qui concerne les actions qui dépendent de nous comme, par exemple, de se donner une morale même provisoire et qui en définitive revient à affirmer notre liberté.

Cette éthique cornélienne n'est plus de mise à la fin d'un siècle baroque : participation à un monde irrésolu. Pascal réintégrera le désir à l'esprit, le souci essentiel à l'esprit.

L'instant de Descartes est à saisir dans sa décision, et dans ce moment *à partir duquel* commence le temps, la vie, la morale. Tout au contraire un être souple est frappé d'inconsistance : image de l'eau.

Alors que Descartes (*sic !*) demande un point d'appui, l'être Fénelonien vit le démenti de soi à chaque partie de son existence.

Le temps Fénelonien se perd dans les sables ; Dieu est le désert qui l'absorbe, mais Dieu aussi est une certaine fluidité. L'instant de Descartes porte la temporalité.

M. G. Bachelard découvre et pose le problème de l'instant à travers une opposition à bien des égards analogue : celle des philosophies de Bergson et de Gaston Roupnel.

Roupenel (voir Bachelard : « Intuition de l'instant »), est plus proche du temps Fénelonien que du temps Cartésien.

Dans Bergson : (« Données immédiates ») l'acte libre se trouve défini par la coïncidence avec le moi profond. Il y a dans Bergson un optimisme au départ qui le distingue de Fénelon ; continuité de tous les passages du moi. La philosophie de Bergson n'est pas une philosophie de l'instant, mais de la durée. Il ne faut pas se représenter la durée telle que Bergson tente de nous en communiquer l'idée à travers une série d'expressions comme *la somme* des significations que ces expressions visent. Ces expressions sont généralement des images et les images bergsoniennes sont des approximations dialectiques dont le pouvoir de dévoilement consiste dans le dépassement de toutes les contradictions qui sont en elles tant qu'on les imagine seulement. La durée est ce qui donne sens aux images non l'inverse.

Quand Bergson parle du temps, il l'entend au sens scientifique, sens abstrait. L'instant humain, selon Bergson, est le présent ; il n'est séparable ni du passé ni de l'avenir. Il s'oppose en cela à Roupenel pour qui le présent est limité par deux néants, le présent bergsonien condensant du passé et de l'avenir ; il y a, dans le présent, attention à la tension vitale. Le terme *moment* est plus propre que celui d'instant à exprimer le temps-durée bergsonien.

Dans « L'évolution créatrice » Bergson parle de « l'élan vital » ; le temps est le lieu de la création intérieure et extérieure. Quand j'opère une coupe, je brise, la durée, que ce soit dans le temps ou dans le mouvement. Dans « L'Evolution Créatrice » l'élan vital est défini dans toute sa force. C'est l'expression qu'on a le plus empruntée à Bergson (cf. Minkowski : « Le temps vécu », 1933 : le schizophrène n'a plus d'élan vital.)

L'élan vital n'est pas au-dessus des actes particuliers. Il est à l'intérieur, il est créateur d'avenir sans lequel il n'y a pas de buts. Nous avons un avenir antérieur aux buts par cette participation à l'élan vital. La psychologie a fait un progrès lorsque l'élan vital a été joint à la réalité. La perte du sentiment affectif se rencontre chez le malade conjointement à la perte de l'élan vital. A la schizoïdie s'oppose la syntonie qui est l'accord avec le monde et le temps des autres. Dans la syntonie, on trouve quelque chose de semblable à la sympathie selon Bergson. Le cycle de la vie de l'homme normal est une sorte de combinaison de la syntonie et de la schizoïdie. Notre activité créatrice s'oppose en quelque sorte à la syntonie, car en agissant nous mettons notre marque sur les choses au lieu de nous y confondre comme par la syntonie (Cf plus loin ; le Maintenant).

Selon le vocabulaire bergsonien, notre vie est toujours en diastole et systole. Bergson découvre la durée par souci d'adéquation de la pensée avec le réel. C'est faire un

contresens que de dire que la philosophie Bergsonienne est une philosophie de l'intuition. Elle est fondée avant tout sur la perception de la durée. La philosophie de Bergson est une philosophie de l'existence avant d'être une philosophie de la conscience. La durée est donnée comme une conscience « spectatrice et actrice, spontanée et réfléchie, qui rapprocherait jusqu'à les faire coïncider l'attention qui se fixe et le temps qui fuit¹⁹ ».

Il faut parler de conscience-durée plutôt que de conscience de la durée. Si nous ne pouvons que devenir le devenir, il faut que celui qui pense la durée soit lui-même le mouvant.

L'intuition Bergsonienne est une rencontre du mode de connaissance le seul apte à rendre compte de la perception de la durée.

Si l'instant où il ne se passe rien persévérait en lui-même, je *m'ennuierais*. Le sentiment d'ennui s'y adjoindrait de l'intérieur,

Durer au sens de persister c'est Changer. *L'angoisse* est le fait de l'instant qui dure : cet instant devant durer tel qu'il est, est un instant sans projet : il devient par là même complètement nature (?). Le temps fuse tout seul : nous-mêmes qui sommes cet instant, nous fusons, nous sommes quelqu'un sans être nous-mêmes, nous avons la conscience d'être là simplement ; facticité pure qui capte la transcendance.

Ainsi l'analyse de la prolongation de l'instant nous révèle la présence transcendante de l'instant.

Si la durée est créatrice, c'est qu'elle est dépassement. Le temps par lui-même est efficace, il est la réalité. Le temps c'est nous ; il ne faut donc pas séparer la durée de nous qui durons. C'est *nous qui sommes le temps*.

Le temps n'est pas une simple transition, n'est pas une synthèse à moins que la symphonie soit à chaque moment récapitulable et qu'elle mérite dans sa complétude* même le titre de symphonie inachevée. *Car la durée est création continue* : pour qu'elle soit jaillissement de nouveauté, il faut que cette continuité soit en croissance et en changement : apparition du nouveau. Cela est l'essentiel de la durée Bergsonienne qui est dépassement de l'instant à travers lui-même. C'est à travers l'instant comme possibilité de fusion avec lui-même que se manifeste la création.

¹⁹

Voir *La pensée et le mouvant*. Nouvelle édition augmentée, 2015, page 12, référencé dans Google livre. « Mais cette durée, que la science élimine, qu'il est difficile de concevoir et d'exprimer, on la sent et on la vit. Si nous cherchions ce qu'elle est ? Comment apparaîtrait-elle à une conscience qui ne voudrait que la voir sans la mesurer, qui la saisirait alors sans l'arrêter, qui se prendrait enfin elle-même pour objet, et qui, spectatrice et actrice, spontanée et réfléchie, rapprocherait jusqu'à les faire coïncider ensemble l'attention qui se fixe et le temps qui fuit ? »

Pour Roupnel, le temps n'a qu'une réalité, celle de l'instant. C'est une réalité suspendue entre deux néants. Le présent bergsonien au contraire est en continuité avec lui-même ; diastole de l'instant qui est durée sans rupture. Pour Roupnel, l'instant c'est la solitude, il nous isole de nous-mêmes : rompt avec le passé le plus cher. Bachelard insiste sur ce désert de ce qui entoure l'instant présent, il ne peut fuser en durée.

La grande opposition Roupnel-Bergson n'est pas dans une conception de la durée comme extension indéfinie avec un instant resserré, mais c'est une opposition qualitative qui met en cause les structures de la discontinuité et le sens.

Evoquer l'image d'écoulement, de symphonie est, comme nous l'avons dit, inexact pour qualifier la durée Bergsonienne, à moins qu'il s'agisse de la « Symphonie du Nouveau Monde ». Il faut comparer ce jaillissement non pas à un jet d'eau, mais à un mouvement réel de la Vie.

La multiplicité d'attentes et d'actions est peut-être ce qui compose la durée : c'est l'histoire de celui qui gravit la montagne. L'instant actif, moment de la découverte du monde. Différents en cela du Romantisme, qui n'est jamais contemporain de son émotion, nous ne regarderons pas la montagne en spectateur, nous serons contemporains (à*) de notre propre vision en l'ayant tissée dans l'effort de la montée. La durée vitale est soutenue par l'instant : un instant articulé qui est approfondissement sur place de notre histoire. « Dans l'écoulement du temps l'homme est le seul être qui est debout. » (Marx ?) L'homme est le seul être qui ait un « maintenant ». Il porte toute la réalité par le rapport affectif qu'il a avec elle.

Nous modifions l'image de la durée bergsonienne et la critiquons puisque nous l'adossions à la présence de l'instant.

Mais Bergson part aussi de l'instant pour sa durée : le donné c'est le présent fait d'anticipations et de souvenirs mais il faut retrouver le « moment » : articulation protensive et rétensive de la durée. Mais pour passer de ce moment à l'histoire d'un homme il suffit de rester en continuité avec lui. Tout au contraire pour Bachelard il faut abandonner cet instant : cet instant qui vient de nous échapper est pour lui comme, pour Roupnel : « la grande mort ».

Pour Bergson la durée n'est jamais abolie car l'esprit est essentiellement mémoire. Mais par mémoire il ne faut pas entendre l'acte particulier de rappel.

Par l'effort de durée, nous coïncidons avec notre passé : le temps du passé, qui fuit vers l'avenir est présent lié. Le propre de la personne est d'être entièrement présente.

S'agit-il de mémoire ou d'habitude ? Est-ce que les souvenirs de la mémoire cessent jamais d'être des images, flottant dans un temps impersonnel ? Comment les reconnaître ? C'est dans l'instant que ma course doit être présente. Cette présence est une manière « d'habiter le monde entier ». L'habitude est une manière d'être au monde

qui exige toute mon histoire. Il faut bien que le passé se conserve mais dans une présence au monde.

Et ce terme nous avertit qu'il faut dépasser Roupnel et Bergson en faisant appel à Heidegger.

Quand Proust se souvient, c'est toujours à partir du présent : il va de maintenant à autrefois. Il est dans l'instant. *Le passé, l'avenir ne m'apparaissent qu'à partir de l'extase du présent.*

Le temps vécu à partir du présent possède-t-il une continuité existentielle que nous pouvons appeler durée ou n'est-il que reconstruction destinée à nous livrer la trame où nous pouvons insérer l'ordre de nos actes décisifs ?

Aujourd'hui est-il déjà pris dans une durée ? Le temps de Proust ne se trouve-t-il que dans l'instant de la décision de le retrouver ou le temps est-il en continuité ? Et dicte-t-il l'œuvre ?

Pour Roupnel et Bachelard l'instant sans durée est la source, le point d'éclatement du temps et ce temps, fait de l'ensemble des instants qui s'assument dans une série de décisions, est discontinu.

Pour Bergson, au contraire, l'instant est durée ; à condition d'employer instant au sens de présent. Le présent est durée et peut retrouver le passé, anticiper l'avenir par une création de nouveauté et par la mémoire, qui est dilatation de cette présence.

Le temps Bergsonien est continu ; il est coïncidence entre l'attention qui se fixe et le temps qui fuit, entre la liberté et la nature.

Bergson appelle instant le point temporel de ce que nous découpons dans un temps semblable à l'espace ; instantanéité qu'il combat. Cela conduit à une grande difficulté portant sur les rapports du temps et de l'instant, sur la définition du temps et de l'instant car nous retrouvons à ce sujet *le conflit qui oppose le temps scientifique et le temps existentiel.*

RECENSION de Jérôme PORÉE, *L'espérance mélancolique. Un dialogue entre philosophie et psychiatrie sur le temps humain*, HERMANN, 2020.

Jérôme Porée, qui a consacré de nombreuses publications au mal, à la douleur, à l' "existence vive", familier de Paul Ricoeur et de la phénoménologie, est l'auteur d'un essai au titre a priori surprenant : « L'espérance mélancolique » (2020). Le propos de l'ouvrage est double : il veut rendre compte du dialogue entre philosophes et psychiatres sur la question du temps vécu et, en ouvrant la question de l'avenir et de l'attente, faire sa place à ce que l'on croirait banni du psychisme mélancolique : l'espérance. Car tous les mélancoliques ne se suicident pas. Partant de ce fait, Jérôme Porée explore « l'éénigme de la mélancolie ». Tout n'a pas été dit sur la mélancolie. Et il faut souhaiter que son éénigme ne soit pas déjà reléguée dans un cabinet de curiosités par le tournant positiviste et scientiste de la psychiatrie d'aujourd'hui. Jérôme Porée, en relançant la question, fait mieux que restituer un dialogue, au 20^e siècle, entre les créateurs de la phénoménologie et les psychiatres qui en tirent une anthropologie, il prolonge ce dialogue en plaçant en écho et en perspective, Bergson et Eugène Minkowski, Heidegger et Hubertus Tellenbach, Husserl et Binswanger. Le trait commun qui sert ici de fil directeur est l'altération de la temporalité, conçue comme forme de vie (Bergson), forme d'existence (Heidegger) et forme de subjectivité (Husserl).

Cette "maladie du temps", la mélancolie, se ferme à l'avenir : pour le mélancolique, quoi qu'il arrive, tout est déjà perdu. Si l'on peut appeler "pulsion" ce qui anime chacun d'entre nous et oblige tout vivant à "tenir bon à la vie", à "aller plus loin", la mélancolie semble être l'échec ou la disparition de cette pulsion. Or le mélancolique, parfois, se maintient pourtant dans la vie. Certes sa souffrance est sans objet, car toute l'existence est vécue sous le signe de la perte. La plainte repousse toute tentative d'entrée en dialogue, la poussée suicidaire semble irrésistible : comment, dans ces conditions, peut-on parler d'espérance, au cœur ou au défaut du désespoir ?

Il faut, pour y parvenir, ajuster les concepts de la phénoménologie pour ceux qui s'y rattachent directement (Binswanger, Tellenbach) et les croiser avec les analyses bergsoniennes de la durée et de l'élan vital, comme le fait Minkowski dans *Le temps vécu* (1933) qui infléchit celui-ci, pour son compte, en "élan personnel". S'il y a bien un dialogue critique entre un philosophe et un psychiatre, ce n'est pas un rapport maître/élève, encore moins s'agit-il d'une relation appauvrissante entre théorie et pratique. Ainsi Binswanger, lecteur fidèle de Heidegger, déplace, à partir de sa propre clinique, l'accent de l'angoisse d'être au monde de celui-ci, vers ce qu'il tient, lui, pour la « souffrance d'être d'un être au monde ». Jérôme Porée suit le trajet qui va de l'angoisse à la souffrance, et de celle-ci au désespoir. En accompagnant Binswanger

dans son ultime retour à Husserl (*Mélancolie et manie*, 1960), l'auteur, via sa lecture des manuscrits husserliens sur les “synthèses passive”, marque le tournant décisif de l’“impression originaire”. La fermeture, écrit-il, n'est pas tant une altération du projet (au sens de Heidegger) qu'une modification de l'impression originaire (au sens de Husserl). Cette hypothèse se renforce de la thèse de celui-ci selon laquelle « la source de toute affection réside dans l'impression originaire. » L'impression originaire est le surgissement originaire d'une nouvelle instance. Elle tend vers le présent comme “point-source”, où il ne faut pas interpréter l'instant comme un point, mais bien comme une source. C'est ce qui nourrit les recherches de Maldiney sur l'événement. La fermeture mélancolique serait la modification de la forme même de l'impression originaire.

Jérôme Porée accompagne les déplacements qui mènent du programme fermé au projet ouvert et de celui-ci à l'attente qui occupe les derniers chapitres du livre. C'est à Tellenbach qu'il emprunte de quoi préciser les contours du “projet” heideggerien. Partant d'une analyse détaillée de l'attachement du mélancolique à l'ordre, abondamment étayée par des exemples cliniques, Tellenbach a montré comment le mélancolique s'enferme dans les bornes d'un espace donné (inclusion) et d'un temps bouché (rémanence). Si tout est programme, il n'y a plus de projet. Nombre de patients souhaitent connaître une paix définitive. Si l'on pouvait réduire l'existence tout entière à l'exécution d'un programme, on dormirait en paix : la paix des cimetières. Qu'est-ce qu'aspirer à une telle paix ? C'est se fermer à l'inattendu et refuser a priori d'accueillir le nouveau au sens bergsonien. Jérôme Porée conclut : « l'ouverture transitive du projet est subordonnée à l'ouverture passive de l'événement. »

Dans leur plainte les patients mélancoliques expriment un paradoxe : ils ne peuvent pas vivre, mais ils ne peuvent pas mourir non plus. Il n'y a pas d'éléments menaçants, même vagues, tels qu'ils alimentent l'angoisse, car ce serait reconnaître qu'on attend quelque chose du futur, fût-ce une menace pour la vie. Mais il y a une certitude : la catastrophe est déjà advenue. Le désespoir mélancolique (car si l'on pouvait attendre la catastrophe annoncée, on pourrait aussi espérer l'éviter), est le propre d'une “existence sans existant”, au sens où l'avenir lui-même est impossible. Si l'on pouvait comprendre ce paradoxe, on serait en mesure d'élucider cette question : pourquoi le désespoir n'entraîne-t-il pas toujours le mélancolique au suicide ?

Il faut, à chaque fois, faire appel au vécu du temps. Les ouvrages de Minkowski et de Tellenbach abondent en citations de propos des patients : pour eux, le temps est un interminable défilé des jours et des heures. La vie leur apparaît comme une sorte de mort. Dès lors la mort comme événement n'est rien, mais le suicide est le seul possible d'une existence fermée à toute potentialité. Le détachement, la neutralité, l'indifférence

sont autant de signes que le monde s'est retiré, « comme la mer du rivage. » D'où la question paradoxale : le mélancolique ne souffre-t-il pas ? Etranger à la tristesse et à la joie, il vit ses deuils comme « à côté de soi. » Mais s'il ne peut pas souffrir en ce sens, il le peut dans un autre sens : il endure sa plainte. Sa souffrance excède ce que nous pourrions en percevoir de l'extérieur. Monstrueuse et incompréhensible, elle ne promet qu'une chose : la perpétuation de la souffrance.

En reprenant, après Binswanger et sa magistrale interprétation par Maldiney, le cas de Cécile Münch, Jérôme Porée distingue l'événement – avènement et l'événement catastrophe. Cécile Münch s'accuse interminablement d'être coupable de la mort de son mari, tué dans l'accident d'un train, alors même qu'elle avait suggéré ce déplacement. Sa plainte est une infinie variation sur un seul thème : « si je n'avais pas (hier)...je n'en serais pas là (aujourd'hui). » L'événement, plus que le projet, est l'antonyme du programme. Un événement s'accompagne de retentissement qui lui donne une forme concrète. Au retentissement, le mélancolique substitue le ressassement de la perte. L'hyper-culpabilité mélancolique et sa dimension mégalomaniaque, repérée et accentuée par les psychanalystes, ferment la subjectivité à tout ce qui lui advient, et, électivement, ce qui lui advient par rencontre.

En reprenant à Binswanger tous les écrits accessibles en langue française, Jérôme Porée esquisse une théorie originale de l'attente, à partir du « présent vivant ». Seul celui pour qui le présent est vivant s'attend à un événement nouveau pour lui-même. Jamais il ne quitte le sol de la quotidienneté, la continuité de l'expérience, œuvre des synthèses passives. Il faut rendre la vie quotidienne de mélancoliques accessible à la « confiance ». Avant d'être un sentiment moral, la confiance désigne ce que Pierre Janet appelait les « fiancées implicites » de la vie quotidienne, écornées ou abolies par un « doute morbide ». Ce rapprochement ne figure pas dans l'ouvrage qui nous occupe, mais il est suggéré par la situation mélancolique. Là où un obsessionnel peut se demander si le bus qu'il prend tous les matins va bien au lieu qu'il affiche, le mélancolique sait que, pour lui, ce même bus le mène à la statue du commandeur qui le hante et l'accable.

Dès lors qu'il y a rencontre, il y a possibilité de confiance. C'est la tâche du psychiatre, ou de tout autre soignant, d'en susciter la dynamique. Le médecin est mon semblable, mais non pas, comme le souligne Jérôme Porée, par « réciprocité » abstraite, mais par « mutualité », présupposition de la confiance : une forme de don sans contrepartie, pour lequel l'auteur parle de « grâce ». Espérer suppose que nous ne savons pas de quoi sera fait l'avenir : l'espérance se donne d'abord comme le motif de la confiance, forme de l'attente. Là où l'attente est étouffée, c'est lorsqu'on ne s'attend à rien, puisque rien ne peut nous arriver qui ne soit déjà advenu une fois pour toutes. Mais attendre quelque chose de quelqu'un, c'est entrer dans une relation de confiance. Pour

Binswanger, rappelle l'auteur, « c'est toujours avec un autre que le vivant lutte contre la mort. » Cet autre peut être le psychiatre ou toute personne qui prend soin du patient.

Comment comprendre ce qui reste ouvert chez le malade, contre toute évidence, quand s'est refermé l'horizon du projet ? Tâche dévolue aux soignants. Il faut distinguer la contrainte (physique), de l'impératif (moral) et de l'injonction (dialogique). Il ne peut y avoir de contrainte que lorsque le malade, au bout du périple suicidaire, aspire à la mort (contrainte à laquelle recourent, exceptionnellement, les psychiatres, aux dires de Jacques Schotte ou de Jean Oury, lorsque l'électrochoc pourrait administrer un *analogon de la mort*). L'impératif moral reste vide. Mais l'injonction à exister a des chances d'être entendue lorsque l'horizon se dégage : non plus l'horizon du projet, mais l'horizon du « hors d'attente » (Maldiney). Là gît la possibilité d'échapper au suicide.

Binswanger donne l'exemple saisissant d'un de ses patients, Bruno Brandt, qui a préparé son suicide et s'apprête à passer à l'acte quand il aperçoit une belette. Il l'observe et constate, au bout de dix minutes, que l'intention suicidaire a disparu. Pour Binswanger, c'est une victoire de la vie sur la mort. Mais à quoi l'attribuer ? La surprise causée par la vue de la belette, dit-il, a servi de « point d'ancrage » auquel son patient s'est cramponné comme un noyé. Que s'est-il passé, demande Jérôme Porée ? Le malade s'est « donné le temps ». Il prolonge alors l'analyse de Binswanger par une réflexion sur « l'attente » : si la belette a « suffi » à chasser un temps l'impulsion suicidaire, c'est que la réceptivité à l'événement n'est pas éteinte. Provoquée par la surprise de rencontrer un « autre » (ici l'animal), elle témoigne de la possibilité cachée sous le désespoir mélancolique. Il y a donc une attente qui ne relève pas du projet.

L'auteur ne le dit pas, mais on peut s'agacer de l'obsession mise à faire formuler aux patients des projets dans lesquels on dira, pour se rassurer, qu'ils « investissent ». Clore ainsi ce livre clair, sans aucun jargon superflu, ce n'est pas plaquer l'espérance de l'extérieur sur une problématique du désespoir. C'est surtout ouvrir, ou rouvrir, un dialogue entre philosophes et psychiatres où ceux-ci jouent consciemment leur rôle de rappel à l'ordre du réel. Eugène Minkowski disait : « la psychiatrie rapproche de la vie. Elle peut servir de correctif au philosophe. » Sachant que Minkowski avait pour viatique sa lecture de Bergson, ne peut-on espérer qu'un jour la lecture de quelques philosophes fasse partie de la formation des futurs psychiatres ? Pour l'instant on n'en prend pas le chemin. Puissent, pourtant, des ouvrages comme celui-ci nous y inviter.

Jean-François REY