

L'O u v e r t

REVUE HENRI MALDINEY



Henri Maldiney
Claude Louis-Combet
Maria da Penha Villela-Petit
Françoise Dastur
Annie Franck
Éliane Escoubas

N°1/2008

Éditorial

La dernière porte

Henri Maldiney

Stèle pour un homme à hauteur

de son mythe : Henri Maldiney

Claudé Louis-Combet

L'épreuve de la rencontre

Regard Parole Espace de Henri Maldiney

Maria da Penha Villela-Petit

Henri Maldiney

Une phénoménologie de la rencontre et de l'événement

Françoise Dastur

L'œil de Henri Maldiney,

l'oreille du transfert, la couleur de R.-M. Rilke

Annie Franck

Paysages avec figures absentes :

La peinture d'Elsa Maldiney

Éliane Escoubas

Notes de lecture

en couverture : œuvre de Elsa Maldiney, Le Tholonet, 1952

ISSN en cours

10 euros

Éditorial

Dès le dépôt des statuts de l'Association Internationale Henri Maldiney (le 10 septembre 2007), il était fait mention de « l'édition d'un bulletin régulier ».

Depuis le 29 novembre 2008, l'Association a pris, comme convenu, forme juridique, en se dotant d'un Conseil d'Administration et d'un bureau (élus).

Il n'est pas, pour autant, question de sombrer dans le juridisme : la meilleure preuve en est la journée organisée à Royaumont autour d'Elsa et Henri Maldiney dès le 6 avril 2008.

Ces quelques rappels d'ordre chronologique ont pour fonction de souligner qu'il faut du temps pour que les choses se mettent en place (il en a fallu pour que le « comité provisoire », devenu « comité fondateur », puisse se présenter désormais comme le « bureau » de l'Association) mais expliquent encore que, pendant le même temps, le projet initial de bulletin ait pu se transformer en celui d'une Revue dont voici maintenant le premier numéro.

S'il fallait en justifier la composition, on pourrait dire que nous avons choisi de commencer... par le commencement.

Le texte de Henri Maldiney n'est peut-être pas le tout premier qu'il ait publié (qu'importe !) mais c'est, après les années de captivité, celui qui dit ce que furent l'épreuve de l'Oflag et l'épreuve du retour. « Pathei mathos » : la formule reviendra¹. Au fond seul compte ce qui a été appris par l'épreuve. Ce texte sera la première tentative pour le dire. À sa manière, il annonce la décision prise par Henri Maldiney de laisser la France pour la Belgique et de suivre la proposition de Pierre-Henri Simon d'enseigner à l'Institut des Hautes Études à Gand.

Le texte de Claude Louis-Combet (repris avec l'autorisation des Éditions José Corti) dit, avec reconnaissance, quel fut pour lui l'impact de l'enseignement d'Henri Maldiney à son arrivée à Lyon². De la Faculté des Lettres de l'époque à l'Université Lyon III-Jean Moulin, beaucoup de données quantitatives changeront du tout au tout. Malgré cela, nombreux sont les anciens étudiants pouvant témoigner que rien d'essentiel ne variera dans la tournure de la parole, proférée plutôt que professée, de Maldiney.

Après l'oral, l'écrit ! À la parution de *Regard Parole Espace*, Paul Ricœur en recommandera la lecture à Maria Villela-Petit, sachant l'affinité qu'il y avait entre ce premier recueil publié par l'Age d'Homme et les recherches qu'elle menait. En témoigne de manière éloquente la longue « étude critique » que publiera la Revue de Métaphysique et de morale en 19773.

Notre intention n'étant pas seulement de recueillir des introuvables, nous faisons suivre ces textes par des inédits. La position de Françoise Dastur nous paraît avoir l'avantage de pouvoir, mieux que beaucoup, discerner ce qui distingue la pensée d'Henri Maldiney, ce qui – en particulier, dans le courant phénoménologique français – est la marque de sa singularité. Quant au texte d'Annie Franck, il a le mérite de montrer ce que peut être l'apport de la lecture de Maldiney aujourd'hui, notamment pour tous ceux qui développent une pratique d'analyste.

Éliane Escoubas, quant à elle, a accepté de dire ce qu'il en est à ses yeux de la peinture d'Elsa Maldiney. Sa fréquentation de l'esthétique d'Henri Maldiney l'avait, si l'on peut dire, désignée pour le faire.

La mise en forme de l'ensemble a mis à contribution des amis (Pierre Mathey, Roger Brunot) qui, comme les auteurs, méritent d'être remerciés et comme doit l'être Philippe Grosos qui a préparé la maquette de la Revue de façon telle qu'elle permette, à chaque livraison, d'inclure (en couverture) la reproduction d'une toile d'Elsa Maldiney.

Une revue. Des colloques ! Mais, parmi les projets, s'inscrivent des travaux plus patients encore et plus obscurs pour permettre aux membres de l'Association Henri Maldiney de disposer de documents aujourd'hui dispersés. Il y a beaucoup à faire et toutes les décisions ne sont pas encore prises. Ces pages de présentation sont donc à la fois celles du premier numéro d'une Revue et celles d'une Association « en chantier ».

À l'origine de toutes ces tâches il y a d'abord la confiance qui nous a été faite par Elsa et Henri Maldiney. Nous n'avons pas l'intention d'oublier que c'est elle qui nous oblige.

À toute revue, il faut un titre. L'Ouvert est un titre ambitieux. Quand Henri Maldiney cite Hölderlin : « Komm ins Offene »⁴ (Viens dans l'Ouvert...), c'est pour ajouter : « il faut partir pour être ». Que la lecture de cette Revue puisse aussi être un départ : nous n'avons pas d'autre souhait.

Jean-Pierre Charcosset,
Président de l'AIHM

Post-scriptum: En d'autres temps, de jeunes psychiatres avaient fondé l'ALEP (association lyonnaise d'épistémologie en psychiatrie). Ils ont eu alors l'occasion de demander à Henri Maldiney et à Roland Kuhn de participer à leurs journées de travail. Ils ont été ensuite la cheville ouvrière du colloque « Existence, crise et création » (organisé à Lyon en Novembre 1990) dont les interventions majeures ont été publiées aux Éditions Encre Marine grâce à leur aide.

À sa dissolution, les membres de l'ALEP ont choisi de faire don à l'Association Internationale Henri Maldiney d'une somme qui se trouve maintenant investie dans le premier numéro de L'Ouvert. Nous leur disons nos remerciements et, tout particulièrement, à leur trésorier le Dr. Yves Bissuel.

La dernière porte

Prisonniers, nous sommes sans droits. Mais non pas sans pouvoirs. Nous avons notre place aux États Généraux de la souffrance française. Pathei mathos. La douleur enseigne. Elle nous a enseigné la forme de l'homme. Qu'on cherche ailleurs les héros! Mais si tu cherches un homme, passant, arrête-toi! Nous savons quelque chose de l'homme. Nous ne savons même plus que cela. Nous en avons gardé le secret mépris de tout le reste, le mépris des masques et des jeux – même tragiques. Voilà pourquoi nous sommes indiscrets comme des enfants, au point d'interroger même le héros. Lui, le plus souvent ne desserre pas les lèvres. C'est un coeur scellé... Mais il y a tous ceux qui ont leur âme sur la bouche : le peuple de France qui nous a accueillis et qui, le premier moment de joie passé, n'a pas osé nous faire faire le tour de la maison... parce que le grenier était vide, l'étable dépeuplée, la famille désunie et la grange à louer. Ce tour nous l'avons fait seuls, chacun pour soi. Il a commencé dans la peine ; il s'est achevé dans la colère. Pourtant nous l'avons entrepris avec humilité... Qu'avons-nous vu ? Nous le dirons d'homme à homme, dans le cellier, mais à voix haute, comme on doit se parler à soi-même. Nous allons parler sans prudence, sans déguisement, sans vêtement même – dans la nudité.

Le prisonnier n'a jamais cru que quelqu'un le libérerait. Je me souviens de mon envie de rire ou de mordre quand une jeune fille du centre de rapatriement écrivait innocemment sur ma fiche : « Libéré par les Américains. » Le geste qui nous rend libres est de nous ou bien nous mourrons esclaves. Sans doute, la première fois que le mur de Stalingrad a sonné clair sous le choc du bélier allemand, il a sonné plus clair encore dans nos coeurs parce qu'il nous guérissait d'une angoisse. Ce jour-là, chez les plus affaiblis d'entre nous, s'est dissocié le complexe de l'ilote qui les asservissait à cette race de fer qu'un Prométhée misanthrope avait forgée loin de Dieu. L'armée allemande déclinait de son solstice. Le peuple né de la Terre retournait à la terre. C'était pour nous la fin d'une fascination; mais ce n'était pas la liberté. La liberté suppose un risque, le seul risque vrai que court jamais un homme, et par lequel il se fait homme ; c'est une seconde naissance dont on peut crever. En captivité, nous avons connu des hommes libres. Ils avaient accompli le geste qu'il fallait : donné leur pain quand ils avaient faim ; coupé le barbelé quand on leur disait d'attendre. Ils seraient morts pour que d'autres vivent – ou pour vivre eux-mêmes : ils existaient. Presque tous, à de certains moments, nous avons existé. Mais aujourd'hui cela n'est plus assez. Le retour nous a posé un problème plus insidieux. Il faut aussi libérer cette part de nous-même qui est historique et quotidienne. Engagés dans les travaux et les jours, nous ne sommes plus des existants, mais des vivants.

Le prisonnier savait que sa tâche serait lourde. Il avait peu d'illusions. Il était prêt à tirer lui-même sa charrue à travers la pierre et le chiendent. Mais il croyait pouvoir le faire en homme libre, avec des hommes libres, décidés à se libérer de la misère. C'était là sa première et sa dernière chance. S'il n'inscrivait pas sa marque sur une matière avec un outil, sur un homme avec une pensée, il était condamné pour toujours à tourner la meule -- et qu'importe que ce fût la sienne ou celle d'un autre. La France retrouvée lui offre-t-elle cette chance ? ou bien le renvoie-t-elle malgré lui, malgré elle, à sa condition d'esclave ?

Le prisonnier a trouvé un pays amorphe, habitué à sa misère, sans pouvoir de refus. Quand nous étions dans les camps, les inactifs que nous étions protestaient. Jamais, en nous, le fait n'a prévalu contre la Vérité. Nous n'avons pas collaboré avec l'humiliation. Nous ne disposions plus parfois que de nos grimaces : nous avons grimacé. Qu'on regarde nos photographies d'immatriculation avec le numéro pendu autour du cou : nos regards témoignent; ils démentent le masque de nos visages en forme de nature morte. Il y a des moments dans la misère où l'on supplie le mal de nous garder du pire et où l'on dit à l'instant : « Reste ! Tu n'es pas si laid. » Il s'est toujours trouvé quelqu'un parmi nous pour nous empêcher de le dire. Nous avons refusé aux moins responsables de nos ennemis le droit de se laver les mains.

Tout cela ne dépasse pas l'efficacité d'un témoignage. On pouvait nous dire : « Que m'importe ton âme ! je regarde tes mains. » Mais nous n'avions pas de mains. Osez-vous dire : « Qu'on lui coupe même celles qu'il n'a pas ! » En quoi cela nous toucherait-il ? Nous n'avons pas vécu avec les parties mortes de nous-mêmes, composé avec la situation qui nous était faite. Et en tout cas, si nous l'avons fait, nous l'avons su. Nous n'avons pas essayé de nous justifier par des arguments. Tout au contraire, en France, nous avons trouvé chacun tout équipé de raisons. Les plus forts se proclament souverains et invoquent leur raison d'état. « D'abord vivre - et se défendre. » Pendant que nous, les inertes, nous protestions, sans avoir de quoi mettre en forme notre révolte, les « actifs » composaient avec tout et pratiquaient la pire des collaborations : l'Aménagement de la Misère. On a vécu d'expédients ; on a laissé courir le Temps des Assassins ; et aujourd'hui que nous avons retrouvé nos mains, on nous invite à les mettre dans nos poches.

Or, un système d'expédients suppose une grande indifférence à l'humain, en particulier à tout homme qui est en compétition alimentaire avec vous. Il y a des époques où l'humanisme lui-même est un expédient ; des époques où l'humanisme est chargé de nous cacher l'homme. La nôtre n'ose pas dire son nom. Parler du prochain y est impudique, le mot de personne y est impudent. Toutes les positions se sont durcies. Par économie. Pour n'avoir pas à changer. Chacun reproche aux autres de n'être pas lui-même. C'est tout, mais c'est inexpiable. On ne cherche pas à comprendre une pensée étrangère. On la classe. Transit classificando. Ce qui se traduit aussi de cette façon : « Il est en train de mourir d'une classification. » La classification est une maladie mortelle : en empêchant le dialogue, elle stérilise toutes nos rencontres, elle tue l'homme entre nous et l'autre. Le prochain est un abstrait, un signe à peine utile. Et moi-même ? Considérez les trottoirs des villes. Avant la guerre tous les passants donnaient l'impression d'aller à leurs affaires tant leur allure était décidée. Un rythme entretenu les soutenait. Aujourd'hui, ils ont l'air de ceux qui ne vont nulle part. Ils suivent leur pente à l'abandon, comme des wagons isolés qui n'auraient même pas eu le courage de relever leurs crochets. Ils attendent que d'autres wagons les prennent au passage et qu'on les pousse sur une voie quelconque... pour faire un train. Peut-être est-ce là leur condition de toujours, mais aujourd'hui elle apparaît à l'état nu. La guerre a dissous les vieux liens du travail et des loisirs. La contagion affective qui s'accroît par la prospérité et le divertissement est tombée. La société est retournée à l'état statique. Elle décanse. Une masse limoneuse occupe le fond. Quelques habiles se maintiennent en suspension. Ils savent nager. Mais comment pourrait-on s'intéresser à l'autre puisqu'il n'existe pas ?

À cet égard le problème de l'argent est révélateur. Le marché noir se pratique à tous les échelons. Le plus grave en lui, c'est qu'il est une insulte au travail. Seuls les imbéciles travaillent. Les autres trafiquent et mangent. Celui qui mange au delà de sa faim vole celui qui ne mange pas. Il le plaint, mais il s'en moque. Manque de pitié ? Non ; la pitié épice l'égoïsme. Déshumanisation. Déshumanisation de l'autre - et par suite, de soi ; car l'homme n'est homme qu'en face de l'homme. Tout est accepté, même des victimes. « On a bien le droit d'avoir de la chance. Si ce n'était pas lui, ce serait un autre. » La lâcheté aidant, on prostitue même l'espérance. Il y a des résignations plus ignobles que des crimes. « Seigneur, ne nous délivrez pas du mal, de crainte d'un mal plus grand. » Alors, on exploite la situation comme un cadavre frais.

Que de « on » dans cette page ! En captivité il n'y avait guère de « on ». Nous allions droit à l'homme, et, s'il n'existait pas, nous passions au travers. Ici tout est anonyme et dissimulé. Avez-vous saisi des responsabilités précises ? En maints endroits le gouvernement lui-même est anonyme - tour à tour imperméable et démissionnaire. Personne n'ose exercer un pouvoir visible. Toute autorité est clandestine. C'est le règne de l'homme souterrain.

À l'opposé de cet abandon, quelques hommes tiennent un langage solide. Ils n'acceptent pas d'avoir écrit l'histoire sur l'eau d'un marais. Le noyau de la Résistance authentique se reprocherait plutôt sa timidité : « Français, disent-ils, si tu veux, boire du vin de ta vigne, il faut tailler sans pitié la vigne française. Coupe les sarments malades et brûle les sarments morts 1 L'opération a trop tardé. Le pays ne s'est pas maintenu au niveau de la reconquête. Il s'est recouché dans sa fatigue de cinq ans. Les procédures risquent de l'amollir encore. Il va bientôt douter de lui-même comme autrefois. Il a besoin que l'on tranche dans sa chair pour en extirper les parties malsaines. Une justice trop minutieuse énerve plus par ses procédés qu'elle ne fortifie par ses résultats. Si les Résistants vrais

ne font pas prévaloir leur haute justice, on en sera réduit aux oeuvres basses de la résistance passive, tout enchevêtrées d'intérêts, à une justice de lècheurs de sang. » Le Résistant qui n'a pas attendu la victoire pour combattre a prouvé qu'il était capable de porter le poids d'un acte. Celui qui assume son acte traverse tous les jugements; mais à une condition : « Si tu frappes, ne cache plus ton épée. Qu'elle se tienne, devant toi comme ta vie. Cependant il viendra un temps où l'épée ne sera plus l'outil qu'il faut. Alors, que feras-tu de ton épée et de ta vie ? » J'entends ta réponse, compagnon de la Résistance. « Il y aura toujours du sang. » C'est Mauriac qui l'a dit : « Toute vie d'un certain point de vue est criminelle. » Il y a dans cette phrase un goût de fatalité. Celui qui croit à sa fonction tragique fait toujours en lui une place à la fatalité. Mais si nous admettons la fatalité en nous-mêmes comment mettrons-nous la liberté dans nos oeuvres ? Si nous, prisonniers, nous avons cru à la fatalité, une telle pensée nous eût exclus à jamais de la possibilité même d'être libres. Nous serions devenus des âmes mortes. Aussi n'avons-nous jamais consenti à jouer le rôle de victimes couronnées sur l'autel de l'Histoire Universelle. C'est là une pensée hégélienne qui est trop rassurante pour les fabricants de héros en série. Nous ne sommes pas fils de la Loi. Si notre vie est criminelle nous revendiquons la responsabilité du crime. Il y a cinq ans, nous avons secoué la tyrannie des faux examens de conscience de l'été 40, quand les remords couraient sur les âmes comme des poux apprivoisés. Aujourd'hui, nous nous refusons les fausses absolutions. Si parfois s'impose à nous, quand nous considérons le devenir historique, l'idée d'un destin intérieur qui nous enchaîne, nous pouvons nous en libérer - en existant. Et au lieu de nous englober dans un héroïsme fatal, nous avons d'abord à être et à reconnaître les dimensions de l'être. Ceci ne va pas contre l'esprit de la Résistance. C'est au contraire sa leçon la plus profonde.

La captivité aurait pu nous anéantir. La simple disposition des choses et l'action même du temps rejoignaient le machiavélisme des camps de concentration. Notre univers réduit était fait de signes et non pas de choses. Tout était moyen. Rien n'existait pour soi. Quand un souvenir, une Idée, un désir, un rayon de soleil encore vierge, nous avait pour un instant sans date, transportés vers quelque ailleurs, qu'il était dur d'ouvrir la porte de sa chambre ! La vie quotidienne nous sautait au visage. Chaque objet signifiait un geste interchangeable : ils étaient tous là, prêts pour la revue, nos actes du jour et de tous les jours; l'écuelle pour recevoir la choucroute séchée et la plaisanterie rituelle du distributeur ; le tabouret le long duquel il faudrait se glisser en rentrant le ventre à cause du joueur de poker qui serait assis dessus ce soir ; le lit sur lequel à la même heure le même camarade serait étendu ; les mêmes bouches allaient dire les mêmes mots... les pavés de l'allée, visibles de la fenêtre, feraient entendre, avant l'appel du soir, le même clapotis de galoches. Le paysage au-delà des barbelés était fait pour l'usage des yeux ; il relevait lui aussi de l'organisation quotidienne : on aurait pu le remplacer par d'immenses sous-verres posés comme des châssis à la limite du camp. Nous étions voués à la Répétition. Le temps mangeait la vie comme un engrenage. Tout était organe et fonction ; moyens et fins se relayaient comme les chevaux de bois d'un manège. Rien ne résistait au geste quotidien. Nous ne connaissions pas d'obstacle. Que de fois j'ai désiré la morsure d'une pierre de la montagne. Que de fois j'ai souhaité sentir naître ma main au contact de la forme gratuite, irremplaçable, d'une pomme réelle dans l'herbe vraie. Je savais que ma liberté serait contemporaine de la réalité des choses. Nous naîtrions en même temps, elles et moi, dans une connaissance non plus symbolique mais immédiate.

La grande supériorité de la Résistance c'est qu'elle est née contre un obstacle. Si nous avions été entièrement privés d'obstacles, nous aurions été des schizophrènes. Heureusement nous nous heurtions à un réel : Nous. Nous avons pu exister parce que la misère ayant dissous presque tout le social et toutes les finalités artificielles, nous nous sommes trouvés nus devant des hommes nus. Nous avons pu livrer le combat avec l'ange contre les autres et contre nous. Comme nous n'avons pas reculé nous sommes nés. C'est cette condition d'existant qui nous rapproche de ceux de la Résistance. Par delà les idéologies nous avons comme eux touché en nous un réel. Au delà des raisons et des causes, nous avons découvert l'existence dans sa gratuité. Et quand s'écrouleraient toutes les logiques politiques, il nous resterait cette grâce. Cette expérience qui nous est commune peut être le point de départ de notre action concertée.

Nous sommes ici au coeur de la question française. Eux et nous, si nous sommes véridiques, nous ne sacrifierons jamais l'homme à une idée de l'homme. Aucune théorie ne peut avoir la dignité de l'existence. Nous ne pouvons plus être de ceux qui crucifient l'homme vivant sur le bois mort des principes.

1. *Ce texte fut pour la première fois publiée dans la Revue Les vivants, datée de novembre-décembre 1945, chez Boivin à Paris.*

Stèle pour un homme à hauteur de son mythe: Henri Maldiney

1

La voix. Elle avait dû être, chez ses ancêtres, cette rocaïlle puissante, charriant les mots et le souffle, les exclamations et les onomatopées, à l'adresse des bœufs ou des chevaux tracteurs de charrue, à même la glèbe, à même le soc, à même la déchirure qui traverse terre et ciel et les sépare. Elle avait un timbre rustique. Dans les questions hautement métaphysiques où elle venait à donner, dans les réseaux obscurs de la psychologie, dans l'émerveillement constant des approches de l'esthétique, la voix du maître introduisait toujours une sorte de référence archaïque, terrienne et tellurique, en sorte que se trouvait, par là, communiquée la sensation de la pensée. Nous autres étudiants, attentifs et réceptifs, éprouvions très fortement, à écouter cette parole incarnée, à quel point le sensible porte le spirituel, le pousse à ses issues et l'accomplit. Nous songions à Socrate. Dans notre spontanéité de grands adolescents que le recul historique n'affectait pas, nous avions conscience d'être des disciples, peut-être la dernière génération de l'espèce. Nous n'étions qu'une poignée, dans l'écoute, dans le secret et la proximité. Cette voix que personne n'avait encore entendue était préparée pour nous habiter car nos cœurs n'en attendaient pas d'autre. Nous aussi, nous avions besoin que la terre nous vienne dans une tonalité, un accent, une scansion. Il nous fallait sentir l'épaisseur du monde dans la prononciation du monde, la mesure de l'homme dans l'articulation de l'humain, la présence d'une instance nouménale, Dieu, ou la nostalgie de Dieu, dans ce que la voix profère, en deçà des mots, d'appel au sens, à l'origine et à la vérité. Tirillés que nous étions, et parfois hostiles entre nous, parmi les séductions du marxisme et de l'existentialisme, du personnalisme chrétien et du rationalisme scientiste, nous étions ramenés, par la voix du maître que la parole inspirait, à une perception de l'homme et de la pensée, telle que chacun se sentait seul en droit d'affronter la tâche de savoir – seul avec sa force, seul avec ses limites. Cette voix qui ne trichait pas avec ses racines nous invitait à la conscience de la solitude originelle et, par là, au mépris des solutions faciles et des vérités avantageuses. Nous avions devant nous, sans qu'il cherchât jamais poser en modèle, un homme à la hauteur des tentations de perdition que nous connaissions et qu'il avait dépassées.

2

Le regard. Il n'y avait pas ombre de duplicité chez le maître, pas la moindre veine de cabotinage, aucun souci de mise en scène, entier dans sa parole : jaillissement et flux, sinuosités, cahots et ruptures. Mais il manifestait pour le moins, et à l'évidence, une double qualité de regard, selon qu'il s'adressait aux personnes ou aux choses. En cela, il n'y a sans doute rien d'extraordinaire. Notre regard varie sans cesse tout au long de la gamme des vivants et des objets matériels suivant l'attention du cœur que nous leur portons. Mais chez le maître, la différence d'intensité dans la lumière des yeux, et d'ouverture ou de contracture dans la mimique et la physionomie, selon qu'il y allait des personnes ou de banales réalités matérielles, était flagrante et impressionnait vivement les auditeurs, compris au rang de témoins. Nous assistions, le temps d'un cours, à une étonnante figuration de traque, de conjuration de l'espace, d'appel au rapt de la pensée (au rapt par la pensée), contre l'étroitesse et la banalité du lieu, contre l'emprisonnement du rituel universitaire. Visiblement, celui qui parlait – l'orateur, orant proférateur – était un poursuivi soudain heurté à la réalité physique des murs que nulle incantation n'aurait pu dissiper. Le regard du maître, comme d'un prophète enfermé, paraissait pris dans la tentation surréelle de vouloir hypnotiser la serrure de la porte de la salle et par là de recouvrer la vaste liberté des lointains pour l'heure immobilisée.

C'était bien à nous, à nous autres les étudiants et plus encore à nous autres les quelques-uns, que s'adressait la parole, mais le regard se détournait, en souffrance, en violence, en rage des limites, et s'obstinait contre cette maudite porte qui ne s'ouvrait pas d'elle-même, laissant dévaler la pensée qui affluait. Il y avait dans l'expression du visage du maître comme aussi dans la puissance ascendante de sa voix et dans le rythme de sa phrase, une avancée pathétique de l'être individuel, comme si l'heure de cours magistral était le moment retenu pour le vis-à-vis de l'intérieur et de l'extérieur, de l'exigence intime d'illimitation et de la dure contrainte de lieu et de temps imposée au jaillissement naturel de la pensée. Nous sentions physiquement à quel point cet homme était seul, dans la richesse de tous ses biens intellectuels, spirituels, et combien la pression qui le poussait à aller jusqu'au bout de sa réflexion portait en elle-même le désir de la communication et l'impatience des bornes matérielles qui lui étaient imposées. Et cela était prouvé de telle façon: autant le regard fuyait hors des murs qui le déniaient, se heurtant à eux violemment, autant il était capable de s'ouvrir et de s'offrir, dans une relation entre personnes, pourvu que celle-ci fût loyale et détachée des conventions universitaires. On voyait alors la face se rendre attentive et s'éclairer, le regard se laisser atteindre, une certaine bonhomie de bon allant s'installer dans l'échange. À cette époque où personne n'eût songé à mettre en cause le principe de hiérarchie qui dominait les rapports entre professeurs et étudiants, et où nous avions une juste conscience de notre indignité, il arrivait que le maître vint à nous, le cours achevé, et parfois même qu'il nous suivît. Il appartenait à la génération aînée de la nôtre. Il avait vingt ans de plus que nous. Mais il ne mettait aucune condescendance à venir s'asseoir à notre table et à boire un verre. Aucune arrière-pensée démagogique. Aucune trivialité. Jamais la conversation ne s'enlisa dans la banalité. La parole circulait librement à propos de quelques idées reprises du cours. Nous étions les convives de l'esprit. Alors, au fil du dialogue, comme dans Platon, nous était donné de saisir, dans la proximité et la cordialité, la lumière montante du regard, chez un homme dont l'intelligence avait la qualité d'être une passion.

3

La main. On la voyait souvent qui soutenait la parole ou accompagnait le regard, soit que celui-ci interrogeât quelque invisible interlocuteur ou témoin de pensée, soit que, s'absentant de la réalité du monde présent, il se retirât en ses propres lointains d'intériorité, là où l'on pouvait croire que la vérité sourdait. C'était une main sensible aux formes et au rythme. Elle évoquait une extrême délicatesse, dénuée d'afféterie, et rayonnait de puissance alliée à la fragilité. Lorsqu'il arrivait que le maître citât la pensée de Léonard de Vinci, selon laquelle le peintre dispose, pour œuvrer, d'une expérience acquise dans le travail (*L'habitu dell'arte*) jointe à une fondamentale inassurance du geste (*la mano che trema*), il nous paraissait manifeste que cette main qui tremble était bien celle que nous voyions, ici-même – la main d'un artiste, véritablement, déléguée porteuse d'une parole en venue et en quête – nullement discours sans faille, mais chemin de verbe à la recherche de son horizon. Le mouvement de la main conférait à la pensée en marche une consistance physique, essentiellement rythmique. L'homme qui parlait tenait avec élégance et fermeté le mancheron de sa charrue. Il entraînait avec son corps dans le sillon de sa pensée, laquelle n'avait rien de rectiligne mais semblait plutôt tourner autour d'un axe qu'elle rejetait à l'infini, en sorte que chaque point d'énoncé s'inscrivait au tournant d'une courbe selon une dynamique de la spirale, plus proche de la caresse que de la progression méthodique, logique et géométrique, et plus enveloppante que tranchante. L'image qui venait au-devant de cette démarche pour nous éclairer était celle de Romulus entourant d'un fossé circulaire l'espace dévolu à la ville mythique. Il y avait aussi l'image de la danse cosmique d'Häinuwélé, la vierge océanienne en deuil de la lune, traçant des cercles concentriques de plus en plus serrés autour du tombeau de la Mère du Ciel. Et enfin celle des figurations animalières sur les ornements, parures et bijoux des Scythes et des Sarmates décorations au travers desquelles vie et mort se cherchaient, s'affrontaient, s'étreignaient, s'engendraient inépuisablement. Le maître enseignait le cercle, le labyrinthe, plutôt que la quadrature et la droite. Dans sa vivante expansion, sa pensée apparaissait toujours nourrie d'une substance mythologique primordiale, et ressourcée à une antériorité dont la perception intuitive

faisait que les choses du monde actuel et les oeuvres qui alimentaient le bavardage savant paraissaient relatives, chétives, aléatoires. Seuls s'imposaient véritablement les textes ou autres démarches tenus au fondement : poètes, artistes, penseurs – ceux qui comptaient étaient tous des créateurs enracinés dans les sédiments mythiques et fantasmatiques de l'histoire humaine. Même la rationalité des hauts systèmes métaphysiques, au détour de ses constructions idéales, côtoyait l'abîme des commencements de la pensée. Lorsqu'elle soulignait, d'un balancement rythmique ou d'une suspension radicale, les points de jonction entre l'esprit de la modernité et les thèmes archaïques de la pensée mythique, la main du maître semblait elle-même douée d'un pouvoir démiurgique, comme si c'était elle seule qui pût nouer le présent à l'extrême passé des origines. Elle indiquait d'un geste que le mouvement en avant, dans les arts comme dans la philosophie, est toujours un mouvement de retour, mais aussi que les lointains du passé ne sont jamais clos en un savoir définitif.

4

Le « phaïnomenon ». Le maître avait, par sa parole, l'art de présentifier soudain, le surgissement de l'inachevé. Entre hypnose et raison, plus proche assurément du rationnel que de l'hypnotique, du moins par un volontaire effort de clarté appliqué jusqu'aux fondements de son discours magistral, il nous incitait, nous autres étudiants coincés dans nos habitudes mentales ataviques, à entendre la rumeur confuse du monde englobant. Indistinction universelle des bruits et bruissements entrés les uns dans les autres, couverts les uns par les autres. Sentiment obscur et poignant d'une présence indéterminée et sans nom saturant chaque être particulier et toute chose de son rayonnement. Le terme foyer revenait souvent – foyer de l'espace suscité par la forme d'une oeuvre et le désir de la beauté, qu'elle attisait ; foyer de sens, à propos d'une philosophie ou d'une poésie dont la transcendance illuminait l'esprit, depuis les origines ; foyer de la rencontre entre des êtres, quelquefois réels mais cependant toujours imaginaires, que le destin poussait l'un vers l'autre, dans une allégresse qui les déchirait : Orphée et Eurydice, Hamlet et Ophélie... Le sentiment très fort qu'il existait un foyer de grâce, de vérité, de beauté, mais que celui-ci était dissimulé, aussi inaccessible que le feu terrestre, conduisait l'âme, infailliblement, à l'épreuve de l'exil intérieur. Telle était la condition pour commencer à penser et, plus tard, peut-être, à créer. Le maître évoquait l'espace en fuite, les ciels de Ruysdael, la mouvance au sein des structures dans les derniers Cézanne, la trace ouverte et fugace de Tal Coat. Il arrivait que nous sentions la distance entre la pauvreté du réel qui nous appartenait, et ce cosmos rejoint et réunifié par la parole inspirée, dont l'oeuvre était de vider les frontières et d'abolir les clivages. S'il en était ainsi, ce n'était qu'en raison de notre indignité et de notre immaturité, tandis que la parole du maître ouvrait tout ce qu'elle touchait, et que nous restions sur le seuil, fascinés, impuissants. Il y avait quelque chose de décourageant dans la perfection d'expression de cette pensée originale, constamment inventée, et aussi dans l'immensité du savoir où elle s'enracinait. Aucun de nous ne pourrait jamais aller aussi loin, aussi haut, aussi profond. Cependant, en dépit de la transcendance de son intelligence, de sa culture et de son don d'expression, le maître favorisait tous les possibles dont nous étions remplis. Il nous apprenait à sentir et à penser, à ne jamais penser sans avoir déjà senti, à saisir par la pensée le sens de ce que nous sentions. Il nous délivrait des objets et nous ouvrait aux choses, il nous incitait à apprécier la valeur des systèmes au poids de l'expérience vécue. Il exerçait sur nos consciences une autorité fondée sur la puissance de la connaissance et le prestige du verbe, mais son enseignement était libérateur : toujours nous étions renvoyés à notre propre capacité d'affirmation de soi. Nous était seulement donnée, en partage absolu, l'ouverture de l'être – corps et esprit – à l'incessant (ou inopiné) surgissement du phénomène du monde. Car telle était la merveille et telle la surprise: que le monde dans lequel nous pataugions, sans grand espoir de donner un sens à cette errance et à cette perte, pût se manifester, au hasard d'un instant, comme pure présence indicatrice d'une raison, d'une direction. À l'appui de cette promesse, qui n'était pas donnée comme messianique

mais qui l'était, était proposé l'exemple de Jacob Böhme, soudain rempli de l'illumination spirituelle, par le dernier rayon du soleil couchant attardé sur le flanc d'une cruche, ou celui de Wassily Kandinsky, saisi de stupeur créatrice à la vue d'un de ses tableaux placé à l'envers. Nous savions désormais que de la rumeur confuse de la ville qui nous englobait, une forme ou une voix ou un visage ou un mot pouvait surgir et qu'à partir de là notre rapport au monde pouvait se transformer. Et cela suffisait. Cette attente suffisait, car elle était généreuse. Cette passion suffisait, car elle ne calculait pas et s'augmentait de sa perte.

5

L'« aïsthésis ». Le découpage universitaire des disciplines faisait que le maître intervenait sur tous les fronts de l'enseignement philosophique, dans les limites de questions inscrites au programme. Mais à tout moment, surgissant à toute occasion, une pensée se poursuivait au sein de sa pensée, constituant un axe, et comme une ossature, et comme un centre d'irradiation, à partir de quoi toute la construction réflexive se trouvait sous-tendue et emportée et éclairée pour ainsi dire du dedans. Cette pensée à l'intérieur de la pensée, mais qui disposait aussi de moments institués où elle trouvait à se développer en elle-même, pour elle-même, était d'ordre esthétique. L'art, essentiellement la peinture et la poésie, secondairement l'architecture et la sculpture, était le point de référence autour duquel s'articulait tout effort de la pensée pour dire l'homme et le monde, l'histoire et l'imaginaire, les mythes, les religions, les métaphysiques. Au commencement de tous ces champs de l'expression créatrice, se plaçait le corps, lui-même création de l'imagination. Et le corps formait le foyer synthétique de toutes les sensations et émotions. Avant toute formulation d'une pensée esthétique, avant toute intention créatrice, avant toute volonté d'expression dans des formes plastiques ou des mots, il y avait, par le corps, assomption de sensations, de perceptions et d'émotions, une longue et puissante sédimentation d'expériences sensibles archaïques saturant l'enfance. Le maître parlait admirablement, après Cézanne, après Bonnard, des sensations confuses que nous apportons en naissant, et qui constituent le fondement de l'expérience esthétique du monde en même temps que le matériel psychique qui s'impose à la création artistique et poétique. L'exigence de sensation était posée à l'origine de la pensée comme à l'origine des formes expressives de la beauté. Et par là le corps se trouvait réévalué, réhabilité, réintroduit dans les processus créatifs que sont l'art, la poésie et la philosophie. Car il porte en sa mémoire obscure le souvenir de tout ce qui a été vécu personnellement et collectivement, en sorte que l'invention d'une forme, d'un style ou d'une idée est toujours affectée par le sens d'un retour aux origines. Et c'est à partir du sentiment des origines et de leur lucide perception qu'est éprouvée la valeur, en vérité fondamentale, d'une forme d'expression esthétique. Dans cette perspective, que le maître développait avec une formidable force de conviction appuyée sur une immense culture, l'artiste créateur était toujours donné comme le premier homme – celui des commencements, celui de la solitude sans échappatoire – en même temps qu'il apparaissait comme le dernier homme, sans postérité authentique, après lequel tout est à recommencer. Ce pouvait être Cézanne ou Renoir, Uccello ou Goya, Rilke ou Melville, Joyce, Beckett, Freud, Heidegger. La référence à l'expérience esthétique et à la création artistique n'était pas, chez le maître, un détour de fantaisie et de séduction, encore moins un exercice magistral bien ordonné. C'était la vie, c'était l'adhésion existentielle de l'être à ce qui le fondait, dès qu'il avait dépassé le stade de l'animalité, et qui lui donnait sens et qui, le libérant des pressions de l'angoisse et du désir, l'assurait de sa liberté. L'aïsthésis était ce qui, dans l'éprouvement du monde, attachait l'homme au monde et lui permettait de se rejoindre lui-même à travers les figures qu'il créait. Le maître nous invitait à sentir, à percevoir, à recueillir, en attendant, peut-être, de créer à notre tour. En cette façon, il était véritablement un maître. Il n'indiquait pas un chemin. Mais il nous établissait dans la foi que le chemin existait. Pour chacun.

6

Exister. L'étrangeté, réellement bouleversante, de ces moments où la parole et la présence physique du maître occupaient tout l'espace et le temps, les immobilisant, les tenant en suspens, comme en une réminiscence d'extase, consistait en ceci: que le maître œuvrait dans l'ouvert sans que, pour autant, fussent niées les ténèbres closes à l'intérieur desquelles chaque destinée individuelle se déploie. Cet homme était un être solaire, mais il possédait au plus haut degré le sens du nocturne, il y tenait même sa constante attention. Une telle intelligence, qui n'était pas seulement un effet de la culture mais un don du cœur, était extraordinairement consolante et stimulante pour ceux d'entre nous qui se trouvaient particulièrement requis par le rendez-vous avec la part d'eux-mêmes la plus obscure, à l'âge des choix décisifs et des intimations inconscientes les plus véhémentes. Il disposait autour de nous, comme à portée de regard et de main, les éléments d'appréhension de l'existence qui nous permettraient de comprendre peu à peu la nature des liens qui rattachent l'homme à son histoire, l'amènent à construire son monde et le poussent vers ses propres issues créatives. C'était l'espace. C'était le temps. C'était le langage. C'était l'inconscient. C'était la forme. Le maître n'était pas un mystagogue. Il ne nous initiait à aucun mystère. Il n'était le prophète d'aucune doctrine. Il nous fournissait seulement les instruments intellectuels et points d'application réflexifs qui nous permettraient de penser à notre tour. À nous qui commencions tout juste d'exister par la conscience que nous prenions de notre histoire, de notre rapport aux autres et au monde, il nous dévoilait progressivement ce qu'exister signifie. Il nous faisait entendre très sensiblement que l'intelligence de l'existence ne repose pas sur une combinaison de paramètres abstraits et ne se réduit pas aux termes d'une analyse conceptuelle telle que les grands systèmes philosophiques en proposent des modèles. Toujours, il mettait en valeur la dimension pathique – émotionnelle, subjective – de l'expérience vécue. Ainsi les coordonnées de l'espace – haut et bas, avant et arrière, droite et gauche, proche et lointain – et les coordonnées du temps – passé, présent, avenir, instant, durée – se trouvaient-elles toujours évoquées selon leur polarité affective, tout particulièrement remarquable dans les expressions de l'art. L'œuvre d'art, à tous les niveaux d'élaboration que l'histoire a générés, s'ouvrait à nos esprits comme la concrétisation formelle de l'existence de l'homme et de son destin, en sorte que son appréhension, dans l'aigu de l'intuition esthétique, pouvait nous ouvrir vertigineusement à la connaissance : image spéculaire enrichie d'apports insoupçonnés, drainés dans l'inconsciente nuit de l'imaginaire collectif. Le maître éveillait, chez les jeunes gens que nous étions, un rapport à l'art susceptible de nous révéler les qualités et le sens de notre présence au monde. Car nous ne reconnaissons et n'aimons que les réalités hors de nous-mêmes, en lesquelles nous saisissons une part du secret que nous portons. Naturellement, nous étions doués d'une plasticité telle et d'un tel désir de nous identifier à celui qui nous surpassait infiniment, que les choix du maître devenaient aussitôt les nôtres. À près de cinquante ans de là, les maîtres de notre maître, en sensibilité, sont restés nos maîtres. Exister était moins rompre que se lier.

7

Le maître. Nous étions. Nous n'étions qu'un tout petit groupe, quatre ou cinq étudiants, pas davantage. Nous étions. Aucun n'était suffisamment. Nous nous cherchions, chacun en soi, à travers les autres, dans un équilibre précaire mais intense, de solitude personnelle et de sens de l'amitié. Obscurément, chacun venu de son horizon, chacun au seuil de respiration de sa propre histoire, nous aspirions à un centre hors de nous-mêmes, mais qui nous appartînt suffisamment dans notre intimité spirituelle, pour en accueillir toute la lumière rayonnante et en être transfigurés intérieurement, sans pour autant renoncer à la part d'ombre constitutive de l'être, à laquelle nous adhérions, sans autre désir plus grand que de nous y enfoncer et de nous y perdre. Si nous avions choisi d'étudier la philosophie, c'était assurément parce que la quête du centre et du sens, et la conjonction contre-nature mais nécessaire de l'intelligence et de la nuit, s'imposaient à nos esprits avec une vigueur impitoyable. Il y avait en chacun de nous une grande force, une vraie puissance de désir, mais par là même, une insondable réceptivité à la parole et à la présence susceptibles de nous éclairer. Nous étions. Nous n'étions pas suffisamment. Nous étions venus à la philosophie à la recherche de nous-mêmes et à la recherche d'un maître dont nous attendions surtout qu'il fût le

garant du bien-fondé de cette « quête ». Nous aurions pu attendre, stagner dans cette rêverie d'exigence, dix ans, vingt ans, tout le reste de nos vies, sans rencontrer de maître à penser ailleurs que dans les textes: Platon ou Descartes, Marx ou Heidegger. Et de la sorte, nous aurions été tenus à l'abstraction, non seulement dans les avancées de notre pensée, mais aussi dans le sentiment qui pouvait nous porter vers la vérité, vers le bien, vers la beauté. La chance inestimable nous fut donnée de rencontrer le maître en personne, un trop petit nombre d'années sans doute, mais juste au moment où lui-même arrivait dans notre ville, à Lyon, en 1954, et où l'urgence existentielle d'une telle rencontre était, en chacun, au plus vif. Nul d'entre nous n'aurait mis en question le principe de la valeur de l'autorité intellectuelle qu'un homme détenait non en vertu de ses titres universitaires, mais parce qu'elle émanait du fond de sa personne, comme la puissance d'un athlète ou le charme d'un séducteur. Du reste, le prix incomparable de cette magistralité venait non de ce qu'elle s'imposait par l'étendue du savoir, l'ampleur ou l'originalité de la construction et la qualité de l'expression, mais à un tout autre niveau d'appréhension, de ce qu'elle était un don de la personne. Le maître, en effet, ne se contentait pas de donner, il se donnait. Il y avait dans son enseignement tout autre chose qu'un discours: un style, une présence. Cet homme ne balançait pas dans l'espace des vérités indifférentes. Il adhérait pleinement et physiquement à une parole dans laquelle se trouvait engagée, avec sa propre volonté de création, une sorte de passion socratique pour l'éveil de l'esprit en chacun – l'ouverture de soi-même à soi-même. Nous étions quatre ou cinq à nous approcher, presque à forcer les limites, à saisir, à accueillir, à nous recueillir en cet accueil, à nous découvrir, tantôt dans la lenteur, tantôt dans la fulgurance, à travers l'épaisseur des mots qui introduisaient à la pensée, à la connaissance de l'homme, à l'intelligence de l'existence, à la transcendance de l'art. Et sans doute étions-nous quelque peu trop jeunes pour mesurer la chance que nous avions d'être invités au festin de la parole et de la beauté. Nous ne savions pas que les maîtres sont très rares et que des générations entières d'étudiants en sont dépourvues. Cependant, sans avoir l'arrogance des privilégiés, nous éprouvions la certitude, par l'expérience que nous en faisons, qu'il est un moment dans le développement personnel où la vraie vie n'est nulle part ailleurs que dans la proximité d'un homme dont la parole excède toute attente possible et fait trembler le cœur en ses fondements. Qui a connu ce moment en conserve la plénitude rayonnante jusqu'à la fin du temps.

1. *Avant de paraître dans L'homme du texte, Paris, José Corti 2002, p. 89-111, cette étude fut pour la première fois publiée dans « L'atelier contemporain », n°4 automne-hiver 2001.*

Maria da Penha Villela-Petit

L'épreuve de la rencontre

Regard Parole Espace de Henri Maldiney

Pour ceux à qui l'approche de son œuvre est devenue proximité essentielle, rien d'étonnant à ce qu'Henri Maldiney n'ait pas écrit ce qu'universitairement on appelle une thèse. Chez lui l'effort philosophique ne se détourne-t-il pas délibérément de la construction d'un édifice, ou d'un jeu de positions spéculatives, pour se penser tout entier comme pensée de la rencontre, là où les effectuations de la communication avec le monde et les autres sont à la fois en deçà et au-delà de toute position.

Cette attention à la rencontre est déjà patente dans l'allure de l'itinéraire, jalonné lui-même de rencontres décisives avec des œuvres qui, de la peinture à l'interrogation philosophique en passant par la psychiatrie analytique et les études sur le langage, nous donnent un accès privilégié aux flexions de notre présence au monde. Œuvres qui vont alors, dans une certaine mesure, s'entrelacer et se comprendre mutuellement grâce à l'accueil dialogal et à la rigueur de la pensée qui les rapproche.

De même, l'allure de l'itinéraire n'est pas indifférente à la composition de ses ouvrages : des « recueils d'articles » qui sont des « monuments » d'autant de rencontres, et où ne cesse de s'articuler et de se moduler la question de la présence à... comme existence.

C'est donc en faisant ici appel à un de ces recueils, *Regard Parole Espace 2*, que nous allons tenter de dégager quelques pierres de touche de l'enseignement de Maldiney, tout en sachant, et confirmée en cela par ceux qui ont eu le privilège de le rencontrer dans l'espace de ses cours, que cet enseignement n'est pas tout à fait indépendant de la « Voix vive » qui le profère, du comment singulier de son articulation et de son accent³.

Gageure donc, et qui se réitère lorsqu'on sait aussi la préséance qui y est justement accordée au « comment », ce qui nous oblige d'entrée de jeu à énoncer la précaution que d'habitude les études d'une œuvre réservent pour leur conclusion, et qui souligne presque en guise d'excuse une des limites inhérentes au « genre » – celle de devoir sacrifier beaucoup du mouvement qui porte une pensée et qui seul en fait le prix. Car, tout autant qu'aux œuvres d'art, c'est aussi à ses œuvres que s'applique ce qu'il dit à propos de l'esthétique des formes : « La forme n'est active que sur le chemin d'elle-même qui est la voie de l'œuvre en sa genèse », en faisant par là écho à la formule lapidaire de Paul Klee: « *Werk ist Weg* »⁴.

Cette précaution prise, au seuil d'une démarche qui ne veut être rien d'autre qu'une manière de s'expliquer avec une œuvre dans l'espace même qu'elle ouvre, arrêtons-nous à ce que nous laissions déjà entendre: qu'il y est question de la rencontre comme moment essentiel de la présence au monde.

Mais que peut signifier ici l'existence pensée comme présence à...? Serions-nous, une fois de plus, confrontés avec une détermination de l'être comme présence, dont on pourrait aussitôt spécifier qu'elle est devenue « présence sous la forme de l'objet, ou présence à soi sous la forme de la conscience », et qui aurait marqué, de son insistance de présupposition, la métaphysique et son histoire?⁵ Autrement dit, ne serions-nous pas rivés à une configuration de pensée consolidant une compréhension de l'être comme substance, ou les transformations qu'elle a subies, avec les séparations et les dichotomies qui en sont issues, et en particulier celle de la conscience et de son objet ?

Mais toute l'œuvre de Maldiney ne revient-elle pas précisément à montrer le caractère dérivé de telles dichotomies où toujours est déjà manquée la rencontre avec le monde dans la significabilité de son épreuve ? Et ne va-t-elle pas pour cela s'efforcer de déceler un « en deçà » de l'intentionnalité husserlienne, qui, malgré le relationnel constitutif qu'elle suppose, est déjà toute tournée vers l'objectivation comme pôle orientant l'expérience, qui est l'expérience qu'une conscience fait de l'être ?

Que faut-il donc entendre chez lui par présence à... si tout le mouvement de sa pensée consiste à écarter ce qui a pu s'inscrire sous ce signe ? Cette question ne saurait certes recevoir de réponse expéditive, car c'est à travers l'ensemble des voies de pensée qu'emprunte l'œuvre que l'on peut l'approcher en y voyant se dessiner l'espace où elle requiert d'être comprise. Mais il nous paraît nécessaire d'en fixer quelques repères.

Tout d'abord celui-ci : dans la mouvance de la pensée heideggerienne, la pensée de Maldiney est infléchie vers une problématique de l'existence, et concernée particulièrement par les manières singulières de l'exister. Lorsqu'il est donc question chez lui de présence à..., il ne peut s'agir de présence de la conscience au monde, du sujet à son objet, mais bien au contraire de la manière dont l'être-là existe au monde, se dépasse vers lui du sein d'une affection, et dont l'être consiste essentiellement en pouvoir-être. Ainsi dans la « présence à... » la conscience est débordée de toutes parts, comme ne manquent pas d'en témoigner ses dimensions spatio-temporelles et communicatives⁶.

Deuxièmement, si la « présence à... » caractérise l'existence et non pas l'être ou l'objection d'un étant présent, mis ainsi à distance et en vue frontale, c'est aussi que la présence se donne à penser chez Maldiney d'après le moment pathique de la rencontre, qui est le moment du sentir.

Or que les voies d'ouverture au monde et à autrui soient pensées à même le sentir ne peut qu'avoir des effets majeurs sur la compréhension qui y est impliquée de la présence et, partant, de l'être même. Le paradoxe du sentir ne se marque-t-il pas déjà à ce que, malgré la proximité dans laquelle le monde s'y donne, l'accès à son champ de signifiante soit sans cesse, et peut-être plus que jamais, occulté par les réseaux de représentations et d'habitudes dans lesquels nous nous mouvons ?

Aussi l'accueil du monde à l'épreuve du sentir ne peut-il apparaître que comme déchirure dans le tissu de nos représentations, par où peut faire irruption l'inattendu. Comme Maldiney l'écrit : « l'événement d'une sensation dans sa proximité est un avènement de tout le fond du monde, comme lorsqu'au détour d'une rue, un visage, une flaque de soleil sur un mur ou le courant du fleuve, déchirant tout d'un coup la pellicule de notre film quotidien, nous font la surprise d'être et d'être-là »⁷.

Dans cet étonnement, à la fois interruption des modes habituels de la donation des choses et surrection originaire (Ursprung) du monde pour un être-là, qui en lui répond au Ah! des choses (expression japonaise qu'affectionne Maldiney), c'est l'être même qui s'indique comme avènement, comme émergence. Écoutons-le surprendre la montagne à son surgissement, comme Cézanne voyait ses terres rouges sortir de l'Abîme : « Quand surgit le Cervin, de la Riffelalp ou d'un tournant de la route du Breuil, surtout quand une nappe de brumes en suspens le sépare du sol de nos pas, il ne surgit précisément pas de cette alpe ou de ce tournant, mais, sans aucune perspective, à partir de lui-même. L'espace du Horn "s'espace" lui-même dans sa propre diastole à même l'ouvert sans distance du ciel; mais simultanément il est lui-même le recueil de son expansion »⁸.

C'est de cet étonnement que Maldiney voit naître la peinture du paysage, si elle veut être autre chose que simple représentation d'un motif, laquelle fonctionnerait comme une sorte de remplissement d'une intentionnalité concernant la nature plutôt que comme avènement d'un espace, émergence d'un monde. On sait, et Maldiney nous aide à mieux voir, que les diverses variétés de peinture du paysage peuvent se caractériser à la façon dont, en elles, se masquent ou s'indiquent et s'articulent les rapports de l'apparaître au disparaître, de ce qui surgit soit à un fondement, soit au chaos, au vide ou au sans fond dont il surgit.

Contentons-nous de ces quelques indications. Car nous devons laisser à un autre travail, sans doute encore sollicité par l'œuvre de Maldiney, la prise en charge de ce qu'une telle peinture comporte de révélateur de l'approche de l'être que son monde ou son fragment de monde implique.

Ce qu'il importe tout de suite de souligner est la nécessité pour une telle méditation du sentir de se démarquer par rapport à la problématique husserlienne de l'intentionnalité⁹.

À la différence de l'acte intentionnel qui me rend conscient du phénomène, sur le chemin qui mène à son objectivation, par le quoi noématique qui le fixe en tant que telle ou telle chose, la sensation introduit à la Stimmung, à la tonalité globale du monde dans lequel je suis et le phénomène a lieu, et en laquelle il n'est pas encore dissocié du comment de son apparaître où sa signifiante s'esquisse¹⁰.

Maldiney va donc reprocher à l'analyse husserlienne de l'intentionnalité le statut qu'elle assigne à son hylétique. La « hylé » n'y est que la composante interne du vécu, « matière » que l'intention percevante traverserait « sans plus », alors qu'à ne pas l'ignorer dans sa véritable dimension, le sentir instaure un champ de signifiante préalable à toute intention. Et c'est parce qu'en lui je communique avec un fond de monde où je suis mis en situation que quelque chose comme un acte de perception peut s'esquisser.

Il y a donc du non-thématique plus « originaire » que le marginal reconnu par Husserl et que sont les horizons de la perception, à savoir : son « milieu », c'est-à-dire le marginal climatique et directionnel où se dessine le style d'une situation.

Or, sur le terrain du sentir, Maldiney va reconnaître la percée d'une œuvre comme celle d'Erwin Straus dont la phénoménologie, nous dit-il, éclaire le statut existentiel de l'aïsthésis, en y mettant à découvert « en dehors de toute référence à l'objet un sens intentionnel, pour lequel conviendrait l'expression de direction de sens (Bedeutungsrichtung) introduite par Ludwig Binswanger »¹¹.

D'Erwin Straus rappelons ces quelques lignes de « Vom Sinn der Sinne » qui laissent entrevoir l'essentiel et qui vont nous permettre de comprendre ce qu'il pouvait offrir à Maldiney en sa quête de la significabilité à son émergence, c'est-à-dire dans la connaissance de moi et du monde. « In sinnlichen Empfinden, écrit Straus, entfaltet sich zugleich das Werden des Subjekts und das Geschehen der Welt. Ich werde nur, indem etwas geschieht, und es geschieht nur etwas (für mich), indem ich werde. Das Jetzt des Empfindens gehört notwendig stets beiden zusammen. Im Empfinden entfaltet sich für den Erleben zugleich Ich und Welt, im Empfinden erlebt der Empfindende sich und die Welt, sich in der Welt, sich mit der Welt »¹².

Cependant si Maldiney a pu rencontrer E. Straus dans son effort d'éclaircissement du sentir, lequel compris dans son intériorité réciproque avec le se mouvoir¹³ permet de reconnaître la portée essentielle du rythme pour toute esthétique, cette rencontre, comme toute vraie rencontre, a lieu à partir de l'expérience même que fait Maldiney du sentir, et dans l'espace du paysage et dans l'espace de l'art.

Alpiniste, c'est encore à propos de la montagne que Maldiney écrit quelques-uns de ses plus beaux passages sur ce que l'on est en droit d'appeler une connaissance incarnée du paysage. Si tout à l'heure c'était la surrection de la montagne dans l'Ouvert, c'est maintenant la montagne la Nuit à même le corps qui, sachant l'éloignement du refuge, la présence des crevasses, avance d'une allure particulière, dans « une opacité striée de dangers », jusqu'à ce qu'une lueur fasse surgir « une signification nouvelle, fondatrice d'une spatialité nouvelle »¹⁴.

Qu'en est-il de son « expérience » de l'art, ou mieux, qu'en est-il de l'art dans son œuvre ?

Il convient d'aborder cette question en nous rappelant brièvement quelle est en général la situation de l'art dans la philosophie, ou dans une esthétique philosophique. Or s'il est vrai que l'art y a été l'objet d'une attention particulière et souvent l'occasion de profonds développements spéculatifs, l'art étant parmi les choses qui ne peuvent pas manquer de susciter des questions – et déjà par son statut de producteur d'objets intermédiaires où, en dehors de la finalité instrumentale, le faire humain et la nature se « posent ensemble » –, il n'est pas difficile toutefois de constater que les questions spécifiques qui peuvent surgir de la rencontre effective des œuvres d'art, s'y trouvent noyées dans le mouvement spéculatif d'ensemble. Mouvement d'après lequel il importe surtout de « localiser » l'art, lui assigner une place. Rien de tel chez Maldiney. L'art y est de l'ordre de l'illocalisable. Et sa pensée assigne moins une place à l'art qu'elle ne se laisse engendrer par une expérience de l'art.

De ce pouvoir générateur qu'il convient d'attribuer à sa fréquentation d'œuvres d'art témoigne la façon dont tous ses discours se tissent naturellement d'explications avec les dimensions esthétiques d'œuvres singulières, comme si à chaque fois ce qui est à comprendre devait trouver au contact des œuvres et du dire qu'elles éveillent les paradigmes situationnels et stylistiques que leur compréhension requiert.

Réciproquement ce que l'on pourrait appeler l'analyse des œuvres est à situer dans l'horizon d'une pensée de l'existence qui inclut comme un de ses moments décisifs une prise en charge, sans réserves, de l'aïsthesis (en référence à laquelle il faut être redevable à Kant d'avoir unifié sous

l'appellation d'esthétique une théorie de l'espace et du temps)¹⁵. « L'art témoigne de ce qu'il y a d'inaliénable dans la coexistence de l'homme et du monde ».

Il s'agit donc pour Maldiney d'être présent aux « œuvres elles-mêmes », telles qu'elles se donnent originairement dans le rapport esthétique, forme et milieu de notre communication avec elles »¹⁶. Or rencontrer les œuvres dans leur dimension esthétique, être à même leurs formes et leurs couleurs d'après l'unité rythmique qui les tient ensemble, cela conduit à l'affirmation que dans l'œuvre d'art c'est par le non-thématique que le thématique est introduit, c'est en lui que l'œuvre prend sens en tant qu'elle prend forme.

Comme il est dit dans « Comprendre » à propos de la peinture, mais cela vaut tout autant pour un autre art, de même que, nous le verrons par la suite, pour toute compréhension de l'être-là dans ses expressions : « dans un tableau c'est le champ significatif rythmique qui ouvre une direction de sens au contenu représentatif des images »¹⁷. Et on sait combien peuvent être parlants à Maldiney ces mots de peintre dans lesquels le non-thématique est à l'honneur. Ainsi de la climatique des couleurs annonçant le ton d'un monde, avant qu'elles ne soient la couleur de telle ou telle chose.

Au vert de Matisse qui n'est pas encore de l'herbe, au bleu roux de Cézanne¹⁸, d'où est issue La Vieille Dame au Chapelet, s'ajoute l'éclatante « haute note jaune » de Van Gogh qui fait dire à Maldiney : « Quand Van Gogh écrit à son frère : "Pour atteindre à la haute note jaune de cet été, il a bien fallu se monter le coup un peu", il ne parle pas d'une couleur descriptive qui lui aurait servi à identifier un champ de tournesols. S'il emploie ce terme musical de note, c'est parce que dans ce jaune le monde sonne ; et il sonne dans la mesure où Van Gogh, dans ce jaune, habite un monde qui n'a pas encore cristallisé en objets, et avec lequel il communique au rythme d'un vertige ascendant, où la présence qui s'appelle Van Gogh, toujours en porte à faux sur la vie de Vincent, se déploie en tourbillon solaire jusqu'à la rupture finale »¹⁹.

Ainsi que la climatique des couleurs, et conspirant avec elle dans la singularité d'une œuvre, la dynamique des formes est tout aussi bien inductrice de significations. Cependant pour reconnaître le milieu stylistique (spatio-temporel), et partant existentiellement signifiant, qu'elles engendrent, il ne faut pas les saisir à leur résultat, mais les suivre dans leur auto-mouvement en empruntant les directions de sens qu'elles frayent sur les chemins d'elles-mêmes.

À la place de la Gestalt, de la forme à son « arrêt » représentatif, positionnel, retrouver la Gestaltung (de Paul Klee), la forme en formation là où elle est sa propre spatialisation et « l'articulation de son temps impliqué »²⁰. « La genèse comme mouvement à la fois formel et formateur, disait Klee dans son *Das bildnerische Denken*, est l'essentiel de l'œuvre »²¹.

Cependant si cette compréhension de la forme est essentielle à la fondation d'une esthétique des formes, n'y aurait-il pas dans une formule comme celle de Klee (par ailleurs et historiquement tout à fait justifiée) un certain oubli des dimensions culturelles et symboliques de l'œuvre d'art, dimensions qui ne peuvent pas être exceptées de la sphère de ses significations essentielles ? Maldiney ne s'explique pas là-dessus car il est plus concerné par la dimension esthétique, dimension certes fondatrice, comment ne pas la reconnaître, que par une herméneutique des œuvres. Pouvons-nous négliger pour autant la pertinence du déchiffrement « iconologique » dans l'approche du sens d'une œuvre, là où ce déchiffrement est requis par l'œuvre même ?

Tel n'est certainement pas ce qu'il veut dire comme l'indique déjà le fait que chez lui l'art abstrait ne jouisse en principe d'aucun privilège. Au contraire, une pensée de la forme mettant l'accent sur le « puissanciel » sui-référentiel des formes (« Le signe signifie, la forme se signifie », répète-t-il à la suite de Focillon) ne peut que rejoindre un niveau où l'opposition du non-figuratif et du figuratif cesse d'être pertinente et disparaît en tant que « faux dilemme ²² », même si historiquement la reconnaissance des formes dans leur significabilité sui-référentielle a pu s'approfondir grâce à l'avènement d'un art abstrait.

Toutefois, si le « faux dilemme » est supprimé, une esthétique des formes ne peut manquer de s'expliquer avec la situation équivoque de l'image dans la peinture²³, qui survient du fait que dans l'image le pathique et le représentatif se rejoignent. Dans la peinture figurative, écrit Maldiney, « la forme a bien deux dimensions : l'une par où elle est image et représentative, l'autre où elle est forme rythmique et significative, mais la seconde précède, fonde et transcende la première »²⁴.

Or chaque fois que cela arrive, c'est-à-dire qu'une telle fondation de l'apparence dans le paraître a lieu, autrement dit, que le champ signifiant déborde le représenté, comme la phénoménalité débordante du monde transcende ses représentations, une présence ou un monde adviennent que l'image recrée ou crée poétiquement. Poétiquement, c'est-à-dire par un faire qui, comme l'a bien vu Jakobson, laisse s'accomplir le jeu de l'induction mutuelle des éléments du moyen d'expression.

Pour mieux laisser entrevoir cette signifiance du sensible dans une œuvre une des sollicitations préférées de Maldiney est faite à l'image byzantine, celle qui ne représente pas mais qui présente. C'est pour nous l'occasion d'éprouver avec lui la joie et la qualité de son regard et de comprendre pourquoi et comment ces images hantent l'espace architectural dont elles sont inséparables. Elles peuvent ainsi induire les coordonnées motrices-réceptives de celui qui, dans l'église, s'éprouve enveloppé et traversé par leur présence. Tout y est jeu de tensions colorées instaurant leur propre spatialité, tantôt plus centrée tantôt plus diffuse, mais une spatialité expansive grâce à l'énergie des rencontres et au chromatisme des modulations internes de la couleur : des rouges, des verts, des bleus, des ors (auxquels s'ajoutent les blancs et les noirs)²⁵.

Si l'image peut ainsi rendre présent grâce au « puissanciel » de la manifestation sensible, chaque image n'en soulève pas moins des questions sur ce qui en elle se fait présent. Comment, en effet, et en dehors même de ce qui, d'après son sens explicite, est figuration de paysages imaginaires ou fantastiques, l'imaginaire ou l'onirique peuvent-ils s'inscrire dans une figuration ?

Nous songeons inévitablement au cas de Léonard, devenu canonique depuis Freud, et auquel Maldiney, à la suite d'Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci, consacre une importante analyse qui, déployant celle de Freud, interroge à nouveau « l'image dans l'image qui hante cette peinture ». Or cette analyse non seulement approfondit la question de l'image comme elle éclaire ce qu'il faut entendre chez Maldiney par la « présence à... ». Et cela concerne, qui s'en étonnerait, le temps et la temporalité.

Sans pouvoir toutefois ici élaborer la question du temps chez Maldiney, disons en passant et parce que cela permet d'éclairer la suite, que pour lui le temps est moins à penser comme un flux ou un courant de moments distincts en perpétuelle succession que comme un jaillissement, une tension²⁶. De même la temporalité, comme le suggère l'étude des temps du verbe, doit être comprise à partir de l'acte et de l'aspectuel pour ainsi dire de la présence à..., de son exposition au monde et à autrui.

Abordons donc l'analyse de l'image chez Léonard en n'en retenant que quelques fragments, faute de pouvoir la citer en entier.

(Dans la Sainte Anne et la Vierge du Louvre) « ...la figure de sainte Anne, écrit Maldiney, accompagne celle de Marie comme son double, double issu moins d'un arrière-monde qu'au contraire de l'avant-monde de Léonard qui reste au passé absolu de sa première enfance, non pas antérieur mais sous-jacent au présent. »... « L'image de Marie se détache de celle de sainte Anne qui en est à la fois l'ombre et le fond et, par laquelle enveloppé, le groupe entier passe dans l'espace du paysage »... Dans les œuvres futures de Léonard, Leda, saint Jean-Baptiste ou Bacchus,... « la dualité n'y est plus celle de deux images, mais d'une seule image ambivalente dont le double sens apparent et occulte ne s'épuise pas dans le souvenir ou la réminiscence de deux figures maternelles mais exprime le conflit constitutif de Léonard dont le rapport aux mères (nous serions tentés d'ajouter: et au père) devient un rapport à soi ». (Dans tous les tableaux), « l'image s'y donne et se retire »... « L'image présente de sainte Anne ou de saint Jean s'absente, inaccessible, vers une autre qui ne se donne pas en elle-même mais dans la lente dérobade de la première. Ce retirement n'est pas seulement le fait du « sfumato » qui s'oppose à toute certitude tactile, à toute localisation précise de l'image. Il est surtout le fait de la genèse des formes issues les unes des autres et du fond, qui est également en elles et hors d'elles »²⁷.

Or qu'est-ce qui s'apprécie dans ces œuvres à travers la présentation des personnages culturels représentés par les éventuels « modèles » qui leur prêtent figure ? N'est-ce pas quelque chose, et qui est de l'ordre du style, de la présence à... de Léonard lui-même, présence dont Freud nous a indiqué quel pouvait être le schème imaginaire qui la structure ? N'est-ce pas par là, avec le fond de son existence, que nous avons à faire dans ses œuvres, existence qui s'esquisse à travers la

spatialisation des figures et l'espace de leur paysage, et dont l'ambivalence habite leur paraître même ?

Une telle approche des œuvres d'art met donc en jeu une compréhension du sens, sur laquelle Maldiney s'est longuement expliqué dans *Comprendre* (1961). La compréhension, au lieu d'y être envisagée (dans l'horizon d'une constitution intentionnelle du sens par une conscience de.... est d'abord située eu égard aux effectuations du sens inhérentes à tout exister à... et, par conséquent, elle-même comme un existentiel, ou comme le dit Maldiney une forme constitutionnelle de la présence à...

Nous sommes ainsi sur la lancée du § 31 de *L'Être et le Temps* (« L'être-là comme compréhension »), mais c'est sur le terrain de la psychanalyse et de l'analyse existentielle que Maldiney nous amène pour déployer les implications du comprendre.

Ce déplacement de l'ontologie à la « psychologie » se justifie ici à un double titre. Tout d'abord parce que si avec Freud s'inaugure un nouveau type d'intelligibilité dans le domaine de la psychologie, intelligibilité qui part de la postulation globale que tout ce qui est humain a sens (et même ses comportements « dépourvus » de sens ou frappés de « non-sens »), on y rencontre l'homme à travers les mots par lesquels s'articule l'épreuve singulière de son existence. D'autre part, parce que dans la situation analytique la compréhension dont il s'agit n'est plus seulement une compréhension existentielle de soi (dont Heidegger nous dit que dans le sentiment de situation elle existe, « fût-ce sur le mode du refoulement »), mais la compréhension de l'autre, et ce justement à travers le mode déficient de son existence, dans une épreuve de rencontre où il y va de la présence commune.

Ainsi c'est sur le statut du sens dans la psychanalyse, et partant sur l'éclairage qu'y reçoit le comprendre, que Maldiney se rapproche de Freud. Ici, plus que la qualité du regard, c'est la qualité d'écoute qui est en jeu, mais toutes les deux s'enracinent dans une même approche du sens.

Cette compréhension, que nous voyions déjà en partie à l'œuvre dans l'analyse des tableaux de Léonard mais qui chez Freud s'est surtout effectuée au contact du discours et en particulier du récit des rêves dans la situation analytique elle-même, requiert cette attention au non-thématique (d'où l'attention flottante vis-à-vis des sens courants), qu'impliquait également une esthétique des formes telle que Maldiney la conçoit. Chez Freud il en résulte le désétablissement du sens apparent pour lequel, dit Maldiney, concourt la méthode de fragmentation ou de fractionnement du récit. Par là, poursuit Maldiney, Freud « aboutit en réalité à mettre chaque sens partiel en rapport direct avec son mode d'expression, c'est-à-dire avec les structures verbales et imageantes qui le signifient ». En outre, le déplacement du sens en direction des structures formelles du langage et de l'imagination n'est pas une simple modulation du sens primitif, mais une transformation. Le sens s'instabilise ; et le signifié se ressource dans le signifiant »²⁸.

On pourrait donc dire que si dans l'œuvre d'art c'est par le non-thématique, par le style du paraître que nous sommes introduits au représenté, à moins que l'on s'en contente, ce qui revient d'une certaine façon à nier l'œuvre, à l'abolir comme œuvre d'art, dans l'analyse du rêve, on part du sens apparent du récit pour, moyennant un certain travail, y déceler dans le sens marginal de l'expression une réserve de sens insoupçonnée.

Cette inépuisabilité du sens, soit dans l'œuvre soit dans le récit du rêve, n'est telle que parce qu'en eux s'exprime un existant dont l'être est de pouvoir-être, et qui, partant, s'esquisse en totalité dans ses expressions et simultanément se dérobe en tant qu'il les transcende. D'où la nécessaire ouverture de l'interprétation et sa précarité. Car lorsqu'elle s'arrête aux sens constitués, par lesquels elle prétendrait tenir l'autre, elle scelle l'échec de la compréhension. Comprendre c'est se mettre en situation d'être surpris par la transcendance du sens et de l'existence.

Et c'est à cette lucidité de Maldiney, quant à la question du sens et de l'activité signifiante des mots, que nous devons, dans le sillage de l'enseignement freudien, une des formulations les plus pertinentes de statut de la parole de l'analyste dans la cure.

« Présenter à l'autre ses conflits en nos propres paroles²⁹, ce n'est pas lui livrer un sens déjà constitué par ailleurs - et dont elles seraient les simples signes qualitatifs, le désignant à lui-même comme étant cela ... Ce que nous lui présentons en réalité, c'est littéralement une expression et donc (puisque telle est constitutionnellement la parole) une articulation de ses conflits avec laquelle il

peut entrer en résonance et être induit à les articuler lui-même sur un autre mode, ce qu'il a fait jusque-là ». Appartenant à la structure duelle de la parole, « le sens qu'elle annonce et dont elle propose l'instance n'est encore donné à personne, analyste ou analysé, parce que, à strictement parler, il n'est pas »³⁰.

Mais si la rencontre avec Freud a marqué sa compréhension du comprendre et du sens, et si Maldiney assume l'éclairage psychanalytique de certaines situations humaines, de même que, réciproquement, il renvoie à la psychanalyse une meilleure intelligence des situations analytiques elles-mêmes (ainsi pour ce qui est de la temporalité impliquée dans le transfert, (p. 53) ou, et en tenant compte de l'apport lacanien, pour ce qui est de la structure de la paternité dans l'Œdipe (p. 73), sa pensée n'est pas concernée par la construction théorique où la psychanalyse est, à notre avis, constitutionnellement engagée.

C'est plutôt avec la psychiatrie existentielle d'un Ludwig Binswanger, d'un Roland Kuhn, laquelle réfracte à sa manière l'apport pour elle décisif de la psychanalyse, que les plus grandes affinités s'affirment.

Cette proximité plus grande de l'analyse existentielle tient à la communauté des cadres référentiels, à savoir la phénoménologie husserlienne et surtout l'analytique heideggerienne du Dasein et ce qui en résulte sur le plan de la méthode : le comprendre de l'existence malade à travers la mise au jour des structurations de la présence. L'accès à l'être malade, en vue de rétablir la communication avec lui et rétablir en lui le pouvoir de communiquer, va donc être tenté à travers la compréhension du monde qu'il habite, corrélant des modes déficients de son être à... Modes déficients qui témoignent des failles de l'être-avec (du Mitsein), en vertu de ce que Maldiney a appelé « l'hypothèque de l'être-avec sur l'être-au-monde », quoique, à vrai dire, les priorités ici ne soient pas tirées au clair, si l'on se tient à ce qu'en dit Regard Parole Espace³¹.

Mais cet accès aux flexions déficientes de la présence, chez le « sujet malade », réintroduit la question du style, et partant le souci pour l'articulation de ces organes de notre pouvoir-être que sont la spatialisation et la temporalisation. Car ce sont les dimensions spatiales, temporelles et communicatives, de la présence qui structurent une existence dans sa manière unique d'être au monde et d'avoir son monde.

Il s'agit donc pour le psychiatre d'approcher la « nécessité intérieure » qui organise la vie du patient et ainsi « la structure d'être ou du sens d'être qui se dénonce obliquement dans l'apparaître de ces expressions et conduites, et qui en commande l'ordre contradictoire »³². Tel a été l'esprit du travail thérapeutique d'un Binswanger, dans l'œuvre duquel Maldiney a trouvé ses admirables descriptions de la Stimmung dans les cas de psychose, et la compréhension des « directions de sens » comme « unité dynamique significative d'un sens-direction et d'un sens-signification identifiés dans la même esquisse existentielle significative »³³.

En retour Maldiney prolonge l'analyse existentielle par sa compréhension des sens que met en jeu cette analyse, comme en témoigne son dialogue avec Binswanger, ou avec Kuhn³⁴. D'où l'intérêt de ses reprises des cas cliniques comme celles du « Cas Susan Urban » de Binswanger ou du cas « F.W. » de Kuhn, reprises qui en enrichissent la compréhension, comme en dernière analyse celle de la condition humaine tout court, si l'on ose lever l'hypocrite séparation du normal et du pathologique. N'a-t-il pas su déceler dans la spatialité de la malade de Binswanger selon ce que l'on sait de sa conduite d'avant la maladie, à la fois une absence d'horizon, c'est-à-dire de la tension proche-lointain, et donc dirions-nous, une restriction du se mouvoir-vers, et une absence de vue marginale qui réduit sa sphère perceptive à ce qui s'y détache en vision centrale ? De là cet affairément obstiné, cet accaparement par ce qu'elle a à faire, indiquant en même temps que le protentionnel de sa temporalité tend à s'estomper³⁵. « Le champ de ses comportements actifs-perceptifs, écrit Maldiney, est délimité par une sorte de parenthèse, exclue par là de toute possibilité de ressourcement, issue de l'environnement ». C'est un tel style de spatialisation, nous dit-il, qu'il faut mettre en rapport avec l'émancipation du thème terrifiant dans le délire (la Stimmung devenue thème et le thème terrifiant Stimmung de la donation des choses dans son monde), qu'a si bien décrit Binswanger.

Or dans cette attention à ce qu'une psychiatrie existentielle permet de discerner de notre être au monde, fût-ce selon ses modes déficients³⁶, on voit se renouveler et s'approfondir chez Maldiney

l'intérêt pour la singularité, lequel se traduit pas l'insistance sur le comment, sur le style³⁷. Là où le comment est aboli et que l'on « saute » au quoi, on se trouve d'emblée dans le milieu de la généralité, en laissant échapper le moment de réalité de la rencontre.

1. Cette étude fut pour la première fois publiée dans la *Revue de Métaphysique et Morale*, 82ème année, n°2, avril-Juin 1977, Armand Colin, p.261-281.
5. Voir J. Derrida, « Le Puits et la Pyramide » in *Marges de la philosophie* (Éd. de Minuit, 1972) p. 82. Il y est question, rappelons-le, de Hegel et, à travers lui, de la « métaphysique ».
7. Maldiney, *Regard Parole Espace*, « L'Esthétique des Rythmes », p. 152.
8. Maldiney, *Regard Parole Espace*, « L'Art et le pouvoir du fond », p. 178.
11. Maldiney, *Regard Parole Espace* in « Le Dévoilement de la Dimension Esthétique dans la Phénoménologie d'Erwin Straus », p. 135.
12. Cf. Straus E., *Vom Sinn der Sinne*, Zw. Aufl., Springer Verlag, 1956, p.372 et in Maldiney, *Regard Parole Espace*, p. 263, dont nous donnons ici la citation traduite : « Dans l'acte de réceptivité sensible, se déploie du même coup l'advenir du sujet et l'événement du monde. Je ne deviens qu'en tant que quelque chose arrive et il n'arrive (à moi) quelque chose qu'en tant que je deviens ». ... « Dans le sentir se déploie, pour le vivant, en même temps moi et le monde, dans le sentir le sentant se vit lui et le monde, lui dans le monde, lui avec le monde ».
13. Voir Maldiney, *Regard Parole Espace*, p. 47, 135, 166. À la page 143, cette citation de Straus : « Nous nous mouvons en sentant. Nous sentons en nous mouvant ».
15. Maldiney, *Regard Parole Espace*, « Le Dévoilement de la Dimension Esthétique dans la Phénoménologie d'Erwin Straus », p. 135.
16. Ibid., « Le Dévoilement de la Dimension Esthétique dans la Phénoménologie d'Erwin Straus », p. 125.
17. Maldiney, *Regard Parole Espace*, « Comprendre », p. 45.
21. Paul Klee, *Das bildnerische Denken – Schriften zur Form und Gestaltungslehre*, Basel », *Regard Parole Espace*, p. 156.
22. Voir in *Regard Parole Espace*, « Le Faux Dilemme de la Peinture : Abstraction ou Réalité » dans la *Revue de l'Université de Bruxelles*, n° 5.
23. Voir in *Regard Parole Espace*, « L'Équivoque de l'Image dans la Peinture ».
26. Voir, par exemple, in *Aîtres de la langue et demeures de la pensée*, l'introduction « Pulsions destinales et temps de la présence ».
28. Cf. Maldiney, *Regard Parole Espace*, « Comprendre », p. 30.
30. *Regard Parole Espace*, « Comprendre », p. 33.
31. Cela est dû en partie à son refus de l'originalité de l'intentionnalité husserlienne, ce qui lui fait préférer à l'intersubjectivité de la Ve Méditation Cartésienne l'analytique existentielle, et partant mettre l'accent sur les structurations de la présence au monde. (Voir à ce sujet le dialogue avec
35. Voir pour ce développement l'article déjà cité sur Binswanger, p. 96 et dans *Présent à Maldiney*, le dialogue avec lui sur le cas « Susan Urban », p.44-46.
36. C'est là d'ailleurs qu'excelle la psychiatrie existentielle, alors que peut-être et si on la compare évidemment à la psychanalyse, elle laisserait quelque peu de côté la genèse conflictuelle de la difficulté à vivre. Binswanger lui-même s'est parfois expliqué là-dessus. Voir, par exemple, in « Analytique existentielle et psychiatrie » publié dans le recueil *Discours, parcours et Freud* (Gallimard, Collection « Connaissance de l'inconscient », traduction de Roger Lewinter, préface de P. Fédida). À la page 103, on peut lire: « En règle générale, cependant, c'est précisément la question biohistorique du pourquoi d'une telle « contrariété à la norme » dans le cas surtout des névroses, naturellement, qui rendra indispensable la psychanalyse ».
39. Cf. Hegel, *La Phénoménologie de l'Esprit* (traduction française de Jean Hyppolite, p. 84). Chez Maldiney la dernière phrase de cet extrait est citée à la page 275.
40. Voir la dernière étude de *Regard Parole Espace* : « La Méconnaissance du Sentir et de la Première Parole ou Le Faux Départ de la Phénoménologie de Hegel », p. 254. Maldiney met en exergue à cette étude le texte de Hegel sur la certitude sensible où celle-ci, après qu'elle soit apparue comme la connaissance la plus riche et la plus vraie, se révèle être la plus abstraite et la plus pauvre vérité. Passage qui sans doute signifie aussi la réponse hégélienne à l'énoncé de Schelling sur la réalité singulière, auquel nous venons de faire allusion.
- Dans cette étude, il poursuit aussi, parallèlement à la discussion avec Hegel, une discussion avec Husserl, que nous avons laissée de côté et dont nous aurions souhaité qu'elle tienne aussi compte de *Erfahrung und Urteil*. Mais il est vrai aussi que Husserl n'a pas accordé une attention suffisante au langage.
41. Maldiney, *Regard Parole Espace*, « Comprendre », p. 70. « Toute sensation est pleine de sens pour qui habite le monde en elle. Ainsi Kafka suspendu à la couleur froide d'un coin de ciel aperçu par la fenêtre la ressent comme un bouclier d'argent levé contre quiconque en attend aide et protection ».
46. Maldiney, *Regard Parole Espace*, « La Méconnaissance du... », p. 259.
47. Cf. É. Benveniste, *Problèmes de Linguistique générale*, « La nature des pronoms », p. 253 (Gallimard, 1966).
48. Maldiney, p. 262 ; voir Hegel sur l'acte d'indiquer, p. 88-89.

52. Sur la temporalité impliquée dans ce mouvement de transformation qui entrelace l'impression et l'expression grâce à la *Stimmung*, Maldiney s'explique en suivant les moments de ce qu'il appelle la chronogenèse de Proust : « Bonheur de

l'instant non appris, donné par chance dans l'enfance qui se trouve à chaque fois, sans se savoir (les aubépines; un goût, un son dans la lumière d'une chambre un dimanche matin). Idéal de l'instant infini impliquant le temps sans date, purement aspectuel, dans la Stimmung du souvenir pur, écho, lui aussi donné par chance, de l'impression originaire et milieu du monde entier. Temps retrouvé en éternité dans l'œuvre écrite, où l'écrivain parle sa langue, issue directement de cette Stimmung » (p. 314-15).

53. Hölderlin, *op. cit.*, p. 275, cité par Maldiney, p. 314.

57. Voir Von Wright, *Explanation and Understanding*, (Routledge, Kegan Paul, 1971), pp. 76 à 81.

58. Maldiney, *Regard Parole Espace*, p. 288.

59. Hölderlin, *op. cit.*, p. 275, « Il importe avant tout qu'à cet instant le poète n'admette rien comme donné, rien de positif... », cité plus haut.

61. Hölderlin, *Friedensfeier* (vers 91-92) cité par Maldiney, p. 315.

Françoise Dastur

Henri Maldiney

Une phénoménologie de la rencontre et de l'événement

Tout le travail de cette figure majeure de la phénoménologie française qu'est Henri Maldiney s'est inscrit dans l'horizon ouvert par le retour aux « choses mêmes » que préconisait Husserl. Si la phénoménologie de l'art qu'il n'a cessé d'élaborer de ses tout premiers écrits du début des années cinquante à ses dernières publications (*L'art, l'éclair de l'être* paru en 1993 et *Ouvrir le rien. L'art nu*, paru en 2000) constitue le pan le plus important et aussi le mieux connu de son œuvre¹, ce qui fait cependant le caractère tout à fait unique de celle-ci, c'est la relation qu'elle établit, à travers une grande variété d'approches, entre l'art, le langage et la folie. Ce qui est en effet fondamentalement en question dans chacun de ces trois domaines apparemment si différents, c'est cette ouverture à la dimension pathique de la rencontre et de l'événement que Maldiney s'est donné pour tâche de mettre en évidence en tant à la fois qu'elle est la véritable origine de l'art et de la parole et qu'elle tend à faire dangereusement défaut dans la psychose.

C'est dans le texte consacré au « faux départ de la phénoménologie de Hegel » qui clôt le recueil publié en 1973 sous le titre *Regard, parole, espace*² que Maldiney fait le mieux apparaître cette « méconnaissance du sentir et de la première parole » qui est le pro-pre de cette métaphysique occidentale dont Merleau-Ponty disait qu'elle est une « ontologie naïve » résultant d'« une sublimation de l'étant »³. De ce long et superbe texte, dans lequel est mise en lumière la parenté des phénoménologies hégélienne et husserlienne, il faut commencer par citer les dernières lignes :

N'y ayant de “choses mêmes” que dans la rencontre, la phénoménologie ne peut être qu'articulation d'un “étonnement” devant le monde, comme dit Fink ou, comme dit Merleau-Ponty, “du jaillissement des transcendances”. L'intentionnalité est une forme dérivée et réductrice de la transcendance. La négativité hégélienne représente rétrospectivement une dé-thématisation des structures objectives intentionnelles. Mais déjà il est trop tard. L'oiseau de Minerve a manqué l'aurore.⁴

C'est donc bien toute la philosophie occidentale qui a manqué cette aurore, cette ouverture première au monde, comme Heidegger le notait aussi lorsqu'il affirmait en 1927 que le phénomène du monde a été manqué, au début de la tradition philosophique, « explicitement avec Parménide »⁵, dont on sait qu'il a vu en l'être et non dans le monde le thème fondamental de l'enquête philosophique. Hegel, qui d'une certaine manière porte à son achèvement toute cette tradition, a cru, avec la *Phénoménologie de l'esprit*, faire « un bond dans l'absolu » mais ce ne fut là en réalité qu'un « faux départ »⁶, précisément parce qu'il ne savait « rien du moment pathique de la sensation, de sa dimension communicative »⁷.

Que dit-il en effet de la certitude sensible, dans ce premier chapitre de la *Phénoménologie de l'esprit* qui décide de tout l'itinéraire de la conscience dans son advenir à l'esprit ? Que l'immédiat étant ineffable, le langage, qui le dépasse en l'élevant à l'universel, constitue toute sa vérité. C'est par là qu'est manquée d'entrée de jeu l'épreuve du « il y a », puisque ce qui est nommé, c'est le « ceci » qui vaut pour tous les ceci singuliers passés, présents et à venir et qui a le sens universel de l'étant. C'est ainsi, conclut Maldiney, que « au début de la *Phénoménologie*, la phénoménalité n'est pas prise comme elle se donne, mais accommodée à la perspective théorique — qui en transforme l'apparaître selon les vues de la philosophie moderne du savoir »⁸. Ayant ainsi transformé l'étant en objet, Hegel « met hors jeu, sans l'avoir remarqué, le mode d'apparaître spécifique du Ceci qui est celui d'une apparition dans la rencontre »⁹. Car dès le début, « la conscience hégélienne est sans monde et sans corps »¹⁰, et ce qui a ainsi depuis toujours été perdu, c'est la dimension pathique de la réceptivité par laquelle s'instaure une première communication entre le moi et le monde.

C'est ici à la phénoménologie d'Erwin Straus, l'auteur de *Du sens des sens*, que Maldiney se réfère, lui qui a fait de cette présence originaire au monde et de sa réalité inobjective le foyer de son œuvre, laquelle « commence là où finit l'analyse intentionnelle de Husserl, à cette hylétique qu'il a nommée sans pouvoir l'édifier »¹¹. Mais loin de ne voir dans les data sensibles que la simple matière de la visée intentionnelle, l'hylétique de Straus est une « phénoménologie de l'aisthêsis », « qui met à découvert dans le Sentir même, en dehors de toute référence à l'objet, un sens inintentionnel »¹² qui est celui par lequel l'existant s'ouvre originairement au monde. Car « la sensation est fondamentalement un mode de communication, et dans le sentir, nous vivons, sur un mode pathique, notre être-avec-le monde »¹³. Or la négation hégélienne, par laquelle l'intuition est refusée au profit du concept et le particulier transformé en universel, est « l'homologue de l'intentionnalité husserlienne »¹⁴ pour laquelle, comme le note Fink, dans un article fameux auquel Maldiney fait à plusieurs reprises référence, « l'étant est objet et rien de plus »¹⁵. Le parallélisme des deux phénoménologies lui semble en effet « frappant », car il s'agit dans les deux cas de la même téléologie immanente à la conscience et au discours qui exige chez Hegel « d'amener à la conscience la nature logique de l'esprit » et chez Husserl de mettre en évidence la logique « comme nature propre du langage »¹⁶.

Or c'est la nature même des langues indo-européennes qui rend possible cette émergence du logique, dans la mesure où, comme l'a montré Lohmann, un linguiste allemand qui, avec Benveniste et Guillaume, est une des sources majeures de la réflexion de Maldiney, ces langues ont la possibilité de devenir des « langues à mots » du fait même de leur structure prédicative¹⁷ — ce que, de son côté, Heidegger avait également souligné, lorsqu'il déclarait en 1957 que les langues occidentales sont des langages de la pensée métaphysique et que toute la question est de savoir si elles ont ainsi été définitivement marquées par cette empreinte ou si elles peuvent encore s'ouvrir à d'autres possibilités de la parole¹⁸. C'est cet « objectivisme de la langue », qui fait que l'être ne peut être dit que sous la forme de l'objectivité, que Hegel a parfaitement reconnu et qui constitue « la pensée axiale » de Husserl, dont « le postulat fondamental est celui de la réciprocité absolue du logique et de l'objectif »¹⁹. Dans son second livre, *Âtres de la langue et demeures de la pensée*, Maldiney entreprend de montrer que cette émergence du logique, ce devenir logos de la parole, « signe la fin du monde épique » dont la langue, paratactique et non syntaxique, était essentiellement nominative et déclarative²⁰. Car c'est bien « le passage de nommer à dire »²¹ qui marque l'avènement de la philosophie et de la science, le nom, foyer du langage, devenant alors une simple partie du discours et n'exprimant quelque chose que par le relais de la phrase²². Comme le montre Maldiney, en s'appuyant à nouveau sur Lohmann, le passage de la phrase nominale, où le dire est coextensif à l'acte de nomination, à la phrase verbale est celui de l'identification objective d'un sujet à un prédicat à un ordre subjectif dans lequel « le sujet décide en quelque sorte de son prédicat »²³. Une nouvelle opposition, celle de la phrase verbale à la phrase à copule, opposition « de nature et non de degré », comme le souligne Benveniste, marque l'inauguration, avec Aristote, de la « logicisation du comprendre détaché de la situation » et, plus généralement, de la « perspective théorique », puisque selon ce dernier la structure de la phrase à copule est immanente à toute phrase²⁴. Le résultat en est la séparation des deux fonctions, copulative et existentielle, de la notion d'être, ce qui veut dire que la phrase à copule fait état de la différence ontologique entre l'essence et l'existence ou étance²⁵. Or cette séparation n'est possible que « si la parole est prise non dans son instance originaire, mais au niveau ultérieur de l'explicitation », ce qui est précisément en quoi consiste l'opération hégélienne, qui transforme la situation parlante de départ, le rapport réciproque d'un je à un tu, en un langage sans interlocuteurs²⁶. Et bien que Husserl ait, lui, tenté de rendre compte de la rencontre du tu dans la parole, il aboutit cependant au même résultat, puisque, comme il l'affirme dans la première *Recherche logique*, selon « le principe de l'absence de limites de la raison objective », toute expression subjective peut être idéalement remplacée par une expression objective, de sorte que la parole se voit ainsi assujettie à l'intentionnalité universelle d'un langage téléo-logique²⁷.

Ni Hegel, ni Husserl ne prennent donc en charge la parole, dont ils méconnaissent tous deux qu'elle est l'origine de la langue, « la significabilité du monde reposant sur la signifiance de l'être au monde qui est articulation de la situation ». Il ne faut pas s'y tromper en effet : ce que l'on nomme «

fonction communicative de la parole » se fonde sur « une première communication avec le Monde dans la rencontre », l'homme ne communiquant avec l'homme que « sur fond d'une appréhension commune du monde »²⁸. Il y a en effet un double usage possible de la parole et, comme Merleau-Ponty, Maldiney distingue une parole parlante, dont le référent est l'être au monde de celui qui parle, et une parole parlée ou discours, dont le référent est une conscience idéale qui « explique à l'autre » sur le mode de l'explicitation ce qui a été compris, mais « ne s'explique plus avec lui »²⁹. Car, comme il le souligne bien, « chacun ne s'explique avec les autres qu'à condition de s'expliquer d'abord avec le monde à travers lequel il s'explique avec l'autre en lui »³⁰.

Plutôt donc que de « certitude sensible », il faudrait plutôt parler d'« incertitude sensible », car c'est une opacité originelle qui constitue la conscience sensible, comme Cézanne, qui cherchait « l'expression de ces sensations confuses que nous apportons en naissant »³¹, et Hofmannsthal, qui décrivait « l'impuissance du langage à dire les choses singulières selon leur être réel dans la proximité »³², le savaient bien. Mais c'est parce qu'en artistes, ils étaient présents au monde dans l'« ouverture plus originelle que celle de l'intentionnalité » de la Stimmung, de la tonalité affective, qui, comme l'a montré Heidegger, a contrairement à l'intellect le pouvoir de nous ouvrir d'emblée à l'entièreté de ce qui est ³³. Or, comme le savait aussi Hölderlin, la langue « se produit dans l'étonnement, à partir et en vue de ce qui dans la prise déborde le prendre et que nous nommons la sur-prise »³⁴. Car ce que Hölderlin a saisi dans la création poétique, c'est l'acte même de naissance de la langue ³⁵ et il a ainsi découvert dans le langage la même dynamique dont parle Guillaume lorsqu'il souligne que « le rapport dont relève le langage n'est pas le rapport homme/homme, mais le rapport, qui n'a pas d'en-deçà concevable, univers/homme, racine du rapport qualitatif universel/singulier »³⁶. Dans le poème, le poète ne parle en réalité à personne, car il n'a pour écoutant et répondant que l'autre en lui, au sens où Rimbaud disait que « je est un autre », exprimant ainsi dans sa vérité la présence à soi d'un soi qui n'est ici pour lui-même que dans l'éloignement d'un là dans lequel se présente le monde³⁷. Ce langage de la présence au monde qu'est la langue poétique s'oppose donc à ce langage de l'universel « où nous sommes parlés et non plus parlant »³⁸ comme le sentir s'oppose au percevoir et au connaître. Et si, comme l'affirme Erwin Straus, la perception est au sentir ce que le mot est au cri, il nous faut alors reconnaître qu'« à l'origine de toute œuvre d'art, il y a un cri »³⁹, cri qui nous est arraché par l'étonnement, car : « Tant que l'homme est capable d'étonnement l'art existe. Avec lui meurt l'homme »⁴⁰.

Cette mort de l'humain s'accomplit aussi dans la psychose qui se ferme peu à peu à ce niveau originaire de l'expérience qui est celui du sentir par lequel nous pouvons être ouverts à la sur-prise de l'événement. Ce qui nous ouvre en effet à l'événement, à ce réel qu'on n'attendait pas ⁴¹, c'est ce que Maldiney nomme, dans *Penser l'homme et la folie*, la « transpassibilité », à savoir une capacité de subir qui n'est limitée par aucun a priori, car « comme l'événement lui-même, l'existence qui l'accueille est hors d'attente, infiniment improbable. Elle n'a rien à quoi s'attendre, rien à attendre de l'étant »⁴². Or c'est précisément cette « réceptivité accueillante à l'événement » qui fait défaut dans la psychose ⁴³. C'est donc de manière pathique que l'existant est ouvert à l'événement, qui ne se produit pas dans un monde déjà tout constitué et indépendant de nous-mêmes, car c'est au contraire le monde lui-même « qui s'ouvre à chaque fois à partir de l'événement »⁴⁴. Pour montrer en quoi consiste ce bouleversement que produit en nous l'événement, Maldiney s'appuie sur la distinction que fait Erwin Straus entre *Geschehnis*, mot qui en allemand désigne l'événement qui fait partie du temps naturel et *Ereignis*, mot qui nomme l'événement en tant qu'il a été approprié et a pris place dans la trame d'une vie individuelle. Straus invoque à ce propos l'exemple, rapporté par l'un de ses patients, d'un homme renversé par une automobile et qui, gisant mort dans la rue, est entouré des témoins de l'accident parmi lesquels se trouvent un médecin et un jeune homme. Alors que le médecin constate froidement la mort de l'accidenté sans que cela l'atteigne de manière personnelle, puisqu'il agit ici en professionnel, le jeune homme au contraire, profondément frappé par ce spectacle, demeure pendant des semaines incapable d'oublier la vue du mort. « Si l'événement n'a pas eu dans ces deux hommes le même destin », explique Maldiney, « c'est parce que le vécu n'était pas le même au départ »⁴⁵. Car ce n'est pas la perception d'un mort qui est en soi bouleversante, mais « le rapport entre le mort et la mort dans lequel le jeune homme est impliqué »⁴⁶. Il n'y a donc pas d'événement « en soi »⁴⁷, puisque l'événement ne prend sens que dans une

situation et qu'il ne peut affecter l'exister que comme « événement de l'existence »⁴⁸. Mais, inversement, la présence elle-même n'est celle d'un soi que par l'ouverture de celui-ci à l'événement. C'est ce qui conduit Maldiney à dire que cette ouverture à l'événement est ce par où la présence « existe et existe en tant que soi », de sorte que l'événement doit être considéré comme un existentiel⁴⁹.

On comprend alors pourquoi, comme Maldiney le souligne, « dans la psychose, il n'y a plus d'événements »⁵⁰. Le mélancolique, dont la temporalité ne consiste qu'en rétentions et en nostalgie du passé, tout comme le maniaque qui, sans appui dans le passé, ne connaît qu'une temporalité sans cesse à venir, « n'ont pas de présent véritable et sont par là exclus de l'événement »⁵¹. Quant au schizophrène, il s'efforce dans son délire de rencontrer l'événement, car le délire est pour lui le seul moyen de se comprendre lui-même, de rendre compte de cette métamorphose existentielle qu'exige la survenue de l'événement. Mais le délire est en même temps une occultation de cette métamorphose⁵². Maldiney se réfère ici aussi bien au cas Schreber qu'à celui d'une des patientes de Binswanger, Suzanne Urban, car dans les deux cas la démultiplication des persécuteurs dans le délire a pour effet de « diviser la compacité du terrifiant »⁵³, en d'autres termes de nier le caractère de première fois de l'événement traumatisant. L'expérience psychotique atteste par là que l'événement requiert la collaboration de celui auquel il arrive et qui n'est nullement par rapport à lui dans une totale passivité. C'est de cette paradoxale capacité d'attente de la surprise, de cette « passivité de notre activité » selon le mot de Merleau-Ponty ⁵⁴ ou de cette « transpassibilité » selon celui de Maldiney, dont traite en quelque sorte toujours la phénoménologie, dont l'objectif dernier, déjà chez Husserl, a toujours été le dépassement de l'opposition traditionnelle du passif et de l'actif. Si Maldiney a forgé le terme de « transpassibilité » pour désigner la manière selon laquelle l'être humain existe sa transcendance en tant qu'elle implique une réceptivité, c'est pour indiquer que celle-ci doit être comprise comme une « passibilité », c'est-à-dire comme une capacité de pâtir et de subir, au sens où elle implique une activité, immanente à l'épreuve, au *pathein*, qui consiste à ouvrir le champ même de la réceptivité. C'est justement cette ouverture et cette capacité d'attente indéterminée qui manque dans la psychose, comme le souligne bien Maldiney : « Ce qui est en défaut [dans la psychose], c'est la réceptivité, laquelle n'est pas de l'ordre du projet, mais de l'accueil, de l'ouverture, et qui n'admet aucun a priori, qui attend sans s'attendre à quoi que ce soit, se tient ouverte par delà toute anticipation possible. C'est ce que je nomme la transpassibilité. »⁵⁵ C'est donc bien cette capacité d'être en prise sur les choses, qui fait défaut dans la psychose, où elle se traduit en une incapacité d'habiter le monde et même, comme l'a montré Gisela Pankow, citée par Maldiney dans le dernier essai de *Penser l'homme et la folie*, d'habiter son propre corps ⁵⁶.

Comme Maldiney le souligne bien, « l'événement par excellence est la rencontre » et « il n'y a de rencontre que de l'altérité » laquelle est toujours imprévisible⁵⁷. Ce qui caractérise en effet intrinsèquement l'existant, c'est sa transcendance, sa capacité de dépassement. La transpassibilité est en ce sens plus que la simple passibilité, elle est, dit Maldiney, « ouverture sans dessein », ouverture « à l'égard de l'événement hors d'attente »⁵⁸. Et c'est précisément de cette ouverture à l'impossible en tant qu'elle a originairement lieu dans le *Sentir* et la *Stimmung*, dont il retourne dans l'art, le langage et la folie.

1. Voir à ce sujet Éliane Escoubas, « Henri Maldiney. Art existentiel et phénoménologie de l'abstraction », *L'esthétique*, Paris, Ellipses, 2004, p. 217-228.

2. *Regard, parole, espace*, Lausanne, *L'Âge d'Homme*, 1973. Noté par la suite RPE.

8. *Ibid.*, p. 259.

9. *Ibid.*, p. 260.

10. *Ibid.*, p. 264.

11. *Ibid.*, p. 134.

12. *Ibid.*, p. 135.

13. *Ibid.*, p. 164.

20. *Âîtres de la langue et demeures de la pensée*, Lausanne, *L'Âge d'Homme*, 1975. p. 155 et 147.

21. *Ibid.*, p. 145.

22. *Ibid.*, p. 155.

23. *Ibid.*, p. 168.
24. *Ibid.*, p. 168 et 170.
25. *Ibid.*, p. 177.
26. RPE, p. 290 et 284-5
32. *Ibid.*, p. 306.
33. Cf. Martin Heidegger, *Les concepts fondamentaux de la métaphysique : Monde, finitude, solitude*, traduction de Daniel Panis, Paris, Gallimard, 1992, § 68, p. 411.
34. RPE, p. 319.
35. *Ibid.*, p. 312.
36. *Ibid.*, p. 317 (voir G. Guillaume, *Langage et science du langage*, Paris, Québec, 1964, p. 33).
37. *Ibid.*, p. 316-317.
38. *Ibid.*, p. 262.
39. *Ibid.*, p. 137-138. Voir également p. 320.
45. *Ibid.*, p. 259.
46. *Ibid.*, p. 260.
47. *Ibid.*, p. 266.
48. *Ibid.*, p. 269.
49. *Ibid.*, p. 294.
50. *Ibid.*, p. 277.
51. *Ibid.*, p. 281.
52. *Ibid.*, p. 284.
53. *Ibid.*
58. *Ibid.*, p. 421-22.

Annie Franck

L'œil de Henri Maldiney, l'oreille du transfert, la couleur de R.-M. Rilke

Le bleu du regard de Henri Maldiney est celui d'un enfant : grand ouvert, prêt à s'ouvrir encore davantage et à s'étonner. Oui, lors de notre échange – trop bref – dans le cours de la journée où nous fêtons ses 95 ans en l'abbaye royale de Royaumont, cet homme m'a paru un enfant, dont l'œil découvre. À dire vrai, je ne m'en suis sentie nullement surprise car je retrouvais dans ses yeux ce que son écriture réussit à créer.

Un état d'enfance, délibérément recherché et aiguisé, soutient sa vision du Cervin, de Cézanne ou des Kakis de Mu-Ch'i : sous sa plume, ceux-ci apparaissant pour la première fois, dans leur lumière d'origine, dans un surgissement qui semble faire pâlir toute « expérience ». Peut-être ravivent-ils pourtant une sensibilité et une sensorialité du passé le plus lointain, oublié, mais comme soudain mis à nu, à vif : sous le choc esthétique de la naissance, si l'on en croit Meltzer.

Les grands artistes, peintres ou musiciens, écrivains et poètes, se signalent par la capacité à appeler en eux-mêmes – et à restituer pour autrui – ce choc originel.

« J'apprends à voir. Je ne sais pas à quoi cela tient, mais tout pénètre plus profondément en moi, sans s'arrêter à l'endroit où d'ordinaire tout s'achevait. J'ai un intérieur que j'ignorais. Tout y entre désormais. » : ainsi Rilke ouvre-t-il en vérité Les carnets de Malte Laurids Brigge¹ et les descriptions acérées des instants de saisissements – pour lui, pour le lecteur – où monde et sujet semblent s'ouvrir l'un à l'autre, s'emparer l'un de l'autre, commencer à exister l'un par l'autre. Alors, dans quelques phrases incisives, dans une fulgurance, se révèlent et se déploient un espace interne insoupçonné et une sensibilité inaugurale.

Henri Maldiney ne cesse de décliner, d'une façon chaque fois renouvelée et singulière, cette ouverture à l'avant de soi créée par l'œuvre d'art, car, écrit-il, « l'œuvre d'art ne peut être que surprise à être. Et le plus important dans cette surprise, c'est plus encore que sa présence, la nôtre. Elle ne nous réfléchit pas à la façon d'un miroir qui nous renvoie au dernier état de notre passé ; elle nous révèle en avant de nous, tels que nous ne nous connaissons pas. »². Il me serait possible de multiplier les citations de Henri Maldiney, qui illustreraient sa capacité unique à nous rendre sensibles l'aperture et les transformations engendrées par l'art ; et sa capacité égale à nous permettre de penser celles-ci.

Mais mon propos n'est pas seulement de souligner, à mon tour, l'apport original et percutant d'un homme déjà reconnu ; je souhaiterais attirer l'attention sur une dimension peut-être moins évidente de son oeuvre, du moins pour qui n'exerce pas la psychanalyse.

En effet, pour un psychanalyste sensible à l'art (sans doute aimerions-nous bien affirmer qu'il s'agit là d'une tautologie !), la lecture de Ouvrir le rien, l'art nu ou de Art et existence se fait dans un double plaisir : en résonance bien entendu aux œuvres évoquées et subtilement décrites, mais aussi grâce à la correspondance qui s'établit aussitôt avec le transfert. Combien, pour moi, s'impose le parallèle entre d'une part l'émotion esthétique telle que l'envisage Henri Maldiney et d'autre part l'expérience du transfert, cela pourrait (d'une façon certes anecdotique !) se montrer – et même se comptabiliser – par le nombre de passages que, dans ses livres, j'ai cochés avec la mention « transfert ! » en marge. « Ce qui s'ouvre en elle, c'est le hors d'attente, "l'insurveillé qu'on sait infiniment et qu'on ne désire pas" [Maldiney cite ici la huitième élégie de Rilke]. Ouvert à la surprise de soi. L'existence est passible d'elle-même à un niveau dont elle ne sait a priori rien. (...) Il ne lui suffit pas d'être à son comble pour avoir sa tenue dans l'Ouvert. Il lui faut ouvrir le Rien auquel elle s'origine. Et là est le miracle ; dans cette ouverture, nous nous surprenons à être. Au péril et à la grâce de l'impossible. »³

« Ouvert à la surprise de soi »... « Au péril et à la grâce de l'impossible », voilà certainement l'essentiel du transfert.

Car dans le travail souterrain du transfert, cheminant caché, la répétition du passé ne se rejoue jamais à l'identique mais au contraire dans un renouvellement mouvant, imprédictible et transformant.

Un espace s'est créé entre deux sujets, par la mise en résonance de leur histoire. L'oreille de l'analyste veut demeurer le plus largement attentive à cette rencontre, qui lui reste pourtant pour grande part inconsciente. Il sait, il sent, il entend que cette rencontre a lieu : certaines phrases ou certains silences du patient prennent un relief étonnant et « tout pénètre plus profondément en [lui], sans s'arrêter à l'endroit où d'ordinaire tout s'achevait. » ; sans doute a-t-il lui aussi « appris à voir », mais à entendre surtout. Cette « entente » le plus souvent obscure, travaille et façonne sourdement. Et puis soudain, une phrase paraît déchirer le présent, porter au delà de ce qui pouvait avoir été pensé jusque-là, ou même seulement entr'aperçu.

Une jeune femme dit après un long temps de larmes silencieuses : « C'est toute une part de mon enfance et de moi-même qui m'a été volée. Et cette part-là – exactement cette part-là – me manque pour vivre, maintenant. »

Ces deux phrases concentrent parfaitement, d'une façon percutante, les traces douloureuses et dissimulées de l'inceste précoce, effacé en elle et dénié par son entourage, puis remis à jour dans les premières séances de son analyse.

Cette patiente ne manie pas la langue avec aisance ; elle est issue d'un milieu très modeste et « frustré » selon elle. Elle prononce ces mots-là – si précis, inattendus, imprévisibles – à sa propre surprise, dans un mélange d'étonnement et d'évidence, créant une rencontre inespérée avec elle-même. Se dévoilent et se rassemblent ainsi les éléments épars tenus jusque là en suspension dans cet espace que nos silences, nos émotions, nos mots ont tissé en commun. Le transfert entoure et porte l'attente de ce qui pourrait advenir et se révéler. Comment dire ces instants toujours inédits qui ouvrent vers l'avant de soi, toujours plus avant, « à la surprise de soi » ?

« Comment dire dans ces conditions ce qu'est une voiture vert clair qui passe sur le pont neuf ou quelque rouge à peine perceptible (...) ? »⁴ questionne Rilke. Et son choc esthétique, saisi et transcrit par la force de sa poésie, nous saisit à notre tour... Mais qu'opère sa poésie ? (« Mais qu'opère le transfert ? » : voilà le parallèle étroit que je souhaiterais établir dans cette évocation.). Ne fait-elle pas surgir le vert, le rouge, et le choc de leur apparition, dans la singularité entière de cet instant ? Ne nous fait-elle pas partager cet éblouissement qui déroute soudain, ici dans le ravissement ? Ne fait-elle pas vibrer la pointe acérée, intense, toujours unique, de cette seconde où « un intérieur [jusque là] ignoré » se dévoile, et où notre être paraît advenir dans une présence neuve ? « C'est cela même qu'exprime le mot « présence », insiste Henri Maldiney : être présent (prae-sens), c'est être à l'avant de soi. »⁵

Les phrases de Malte Laurids Brigge tiennent suspendus « à l'avant de soi » l'effroi ou l'épouvante sans nom, l'émerveillement ou la volupté (car « le beau n'est rien d'autre que ce début de l'horrible qu'à peine nous pouvons supporter »⁶) : ceux-ci peuvent à tout moment déchirer une situation jusque là « innocente », révéler leur existence et – dans un même élan – notre existence dans une sensibilité nouvelle, aiguisée, aperturale. « Le vent était vif, frais et doux et tout surgissait : des odeurs, des cris, des cloches. »⁷ ; « Quelques fleurs se dressaient le long des parterres et disaient : rouge d'une voix effrayée. »⁸ L'éveil s'opère sur un choc esthétique. Et Rilke est ce magicien de l'éveil. En quelques phrases simples, il conduit au bord d'une énigmatique présence et – dans le même mouvement – de l'insu de nous-même, « exposés au Rien » : « C'est là la situation limite où convergent tous les commencements du créateur et où ils doivent converger, parce que, s'il n'est exposé au Rien, à la possibilité du rien, où se ressourcît l'étonnement au monde, un artiste n'est plus que l'illustrateur de sa déchéance au monde de la banalité et du On. »⁹

Sans intentionnalité, « loin de la banalité et du on », le transfert porte vers l'arrête effilée sur laquelle l'énigme d'une histoire se tient, fragile et cruciale. Quelques mots, quelques silences, résonant de l'un à l'autre, entre nous, et nous voilà conduits sur le seuil. Au bord de quel abîme ?

Cela demeure en partie insaisissable et imprécisable, mais quelque chose, là, ici, est apparu pour donner consistance soudaine à la singularité irréductible d'un sujet.

Il n'y a alors pas « d'explications » (pas plus qu'on « explique » une œuvre d'art !) : des éléments jusque là dispersés se trouvent assemblés fortement, sans pour autant se raccorder nécessairement en des liens de causalité. Aucune réduction mais une composition nouvelle. Peut-être une interprétation en a-t-elle donné l'impulsion, par son éclairage inattendu?

Un patient rapporte une rêverie :

– « Je regarde par la fenêtre de ma chambre, dans l'appartement où nous habitons à l'époque où mon père est mort... Tout est très silencieux. Je reste là, absorbé dans le paysage. Je suis la balle que je laisse tomber dehors ; elle tombe, bifurque d'elle-même et disparaît dans les parterres : ce sont des feuillages persistants qui couvrent le sol ; l'été, ils produisent des fleurs jaunes d'or, avec cinq ou six gros pétales ; je ne me souviens plus comment s'appellent ces plantes... Vous les connaissez ?

– Il me semble... (à ma surprise, je retrouve leur nom) Ce sont des millepertuis, non ..? (puis, dans une découverte portée par le transfert, j'ajoute, presque malgré moi car j'affectionne peu ce type d'interprétations relevant le plus souvent, selon moi, d'un pur jeu cérébral déconnecté du transfert) Mille pertes tuent(is) ? »

Se trouvent convoqués et tout à coup recomposés l'état d'attente d'un enfant abandonné, les ruptures précoces répétées, les chaos, l'impossibilité d'anticiper et de penser, l'intense confusion générée par les violences imprévisibles, la mort (suicide ?) d'un père qui s'était déjà auparavant perdu dans les brumes.

L'adresse enfin possible vers autrui de cet état où, « absorbé », il « tombe » sans fin, toutes frontières de soi anéanties et dissoutes par les séparations et les arrachements, offre la possibilité à ce jeune homme de se saisir, d'advenir, de se sentir ex-ister, comme soudain « trouvé », « laissé à la surprise éclairante de son apparition, rétabli tout à coup dans son statut de fainømenon : ce qui se montre à sa propre lumière »¹⁰.

3. *Ibid.* p. 53.7. R.-M. Rilke, *Les carnets de Malte Laurids Brigge*, op. cit, p. 78

8 *Ibid.* p. 34.

9. Henri Maldiney, *Art et existence*, op. cit., p. 37.

Paysages avec figures absentes¹ : La peinture d'Elsa Maldiney

Surgissement de l'apparaître, fascination du visible, telle est sans aucun doute la peinture d'Elsa Maldiney, tout au long de son parcours, dans ses très nombreuses toiles, ainsi que ses collages, depuis les premières œuvres autour de 1944 jusqu'à celles qu'elle peint encore aujourd'hui.

Nous ne voulons pas ici restituer une exacte chronologie, mais seulement nous fier, nous confier au visible que chaque toile nous offre, nous fier au « donné à voir ». Deux périodes de la peinture d'Elsa Maldiney pourraient alors être remarquées. D'abord, celle des paysages nus, qui sont comme des extases de l'espace, jusqu'à 1959 à peu près : paysages sans figures, ou plutôt, selon l'heureuse formulation du poète Philippe Jaccottet, « paysages avec figures absentes », où la « suppression » est déjà une marque de l'abstraction. Puis, celle de l'infigurable même, où la peinture n'est plus qu'explosion des couleurs et particules élémentaires, depuis 1983, et après deux interruptions d'assez longue durée, jusqu'à aujourd'hui.

Les paysages nus : extases de l'espace selon toutes les dimensions, étirement de l'espace en hauteur, en profondeur et éloignement, en étendue à l'horizontale – espace d'un paysage qui, comme l'écrit Henri Maldiney dans *Regard Parole Espace* (p. 24) « n'est pas un paysage-spectacle, mais un paysage-milieu ». Des collines où serpentent des lacets onduleux, ou bien des bandes épaisses, comme des sortes de terrassements étagés et fixes, ou encore des lignes de failles très marquées, presque dures et abruptes, des lignes en cours de reptation, dont les couleurs se heurtent en contrastes violents, rouges, jaunes, orangés, verts. Entre ondulations et fixations, le regard circule, en abrupt ou en plongée, sous une lumière aux couleurs de cuivre et d'or, répandue sur la toile comme une huile, sous la chaleur. Ces serpentements, bandes, lignes de faille et étirements ne seraient-ils pas, de tableau en tableau, les passages et les tensions d'une interminable marche ? La marche d'un marcheur invisible ? Le sillons d'un homme qui marche en emportant ses traces ? Mais l'homme a été soustrait, supprimé du paysage. Reste la marche. D'ailleurs, le paysage n'était pas là avant la marche de l'homme invisible qui marche. C'est la marche elle-même du marcheur invisible qui a engendré le paysage. Le paysage a surgi de la marche et des tensions de la marche du marcheur invisible. La marche elle-même s'est transformée en paysage, la marche est devenue paysage. Parfois aussi, on voit comme d'en haut, de très haut, le moutonnement des arbres dans la verdure touffue de leurs sommets ; parfois encore on voit, mais de face et au ras de l'œil, des arbres aux troncs étrangement lisses, comme s'ils étaient faits de peau et non d'écorce, et d'aspect étrangement flexibles. Parfois, ou plutôt une fois, il y a deux cyprès, côte à côte, au centre de la toile, autour desquels tout semble tourner et se rassembler, ou se rejoindre et se séparer, dans une palpitante immobilité. Mais quel est ce centre ? Ici règne, semble-t-il, une indéterminable détermination. Des paysages ? Bien plutôt, disions-nous, la marche devenue paysage. Sur la toile, s'inscrivent alors la course du regard, les déambulations du « voir ».

Sans doute, la période des paysages s'achève-t-elle quand commencent les tableaux de la mer. Ou, peut-être, les paysages terrestres et les paysages maritimes sont-ils concomitants ? Mais ici, ce n'est plus le déplacement d'un marcheur terrestre invisible qui donne lieu au paysage, mais le balancement de l'eau. Un mouvement sans déplacement, où à la dureté ou la consistance du terrestre s'oppose la fluidité du liquide. Tout flotte, comme sur une mer étale miroitant de petits carrés bleus ou verts ou rouges ou jaunes. Des flèches de mâts s'élèvent verticalement en pointes fines et longues. Sont-ce des bateaux, cette multitude de petits carrés colorés et inégaux et distribués dans l'indifférence à tout ordre géométrique ? Ces petits carrés bleus ou verts ou rouges ou jaunes qui flottent, avec entre eux des masses ou taches vaporeuses blanches, comme des nuages légers ou de la brume effilochée ? Ces bateaux, les voit-on de face ou d'en haut ? Souvent, on ne saurait le dire, tant le « en haut », « l'en face » et « l'en bas » rivalisent sous le regard. Une logique aérienne s'impose à l'œil, avec des miroitements brusques et des trous de lumière, sans pour autant que la transparence totale s'installe – c'est plutôt une transparence indécise, voilée. Et

c'est pourtant aussi une plongée dans une lumière ou trop vive et qui fait cligner des yeux, ou trop lointaine et rien ne se distingue crûment, ou trop proche et l'on est aveuglé à force d'être ébloui ou d'être éclaboussé. Tout flotte, tout ici est allusif. Tout n'est plus qu'allusion. Le paysage maritime est-il allusion de peinture ou bien la peinture est-elle allusion de paysage ? Tout s'indécide. Et déjà l'abstraction a lieu.

À l'extase de l'espace succède, vers 1983 et, de nouveau, à partir de 2000 jusqu'à aujourd'hui, l'explosion des couleurs. Ce n'est plus, comme précédemment, une peinture de contrastes, mais une peinture de résonances. Avec les tableaux abstraits, maintenant, les couleurs s'emportent sur le fond. Pour voir cet emportement des couleurs sur le fond, ce soulèvement des couleurs à partir du fond, il faut partir du dénuement initial, il faut partir non pas d'un chaos qui serait à ordonner, mais du vide. Ou du rien. Il n'y a rien à voir, le fond s'impose ; il s'impose comme « rien », comme advenir d'un possible, comme tension des possibles. Plus de terre, plus d'eau, plus d'air : il faut perdre la ressemblance. Il n'y a plus qu'une énergie colorée, chaque toile est une énergie colorée. Du bleu, du vert, du noir, du blanc, dans d'innombrables nuances, chaque toile nous renvoie sa couleur, car chaque toile a sa couleur propre, notamment ou bleu ou vert, parfois, plus rarement, bleu et vert ; la palette se simplifie, les résonances ne sont plus seulement entre les couleurs, mais internes à une même couleur. Une énergie colorée est une modalité du rythme ; du rythme qui est, comme l'écrit Maldiney, « simultanée de l'enveloppement et du détachement dans une même configuration ». Contractions et expansions ou dilatations des couleurs produisent une sorte de densité ou d'intensité qui est la puissance même de leur faire-surface, de leur apparaître.

S'emportant sur le fond, ou s'arrachant au fond, les couleurs donnent forme à l'apparaître, lui-même inapparent, inobjectivable. Car, il s'agit, je l'ai dit, de perdre la ressemblance, de la laisser disparaître. Loin de recouvrir des choses, les couleurs ne sont plus que des articulations de l'apparaître, des modulations de l'apparaître. Ici, de petits carrés inégaux, verts ou bleus, selon les toiles, laissant échapper entre eux comme des volutes ou des traînées blanches, sans forme pré-établie. Ailleurs des triangles, ou des carrés ou des cercles emboîtés ou encastrés, verts ou bleus et ourlés de noir. Ailleurs encore des explosions, des tourbillons cycloniques, comme baignés dans une lumière qui auraient surgi quelque part il y a des milliards d'années, inscrivant le temps comme non-temps dans un espace comme non-espace – un espace qui n'est pas un espace de juxtaposition, mais d'empiètements, de torsions, d'implications. Parfois, des griffures ou des balafres ou des sortes d'écorchures noires déchirent les couleurs ou le fond. Souvent, des coulées verticales de la même couleur principale de la toile, comme des coulures du pinceau qui attesteraient que c'est bien une main réelle qui a peint ici, sans mystère, laissant à son insu ou par maladresse s'échapper la coulée du pinceau. Ailleurs, une évaporation blanche, faisant en quelque sorte monter le fond à la surface, le faisant monter en des masses légères ou plus accusées. Et les toiles noires, dont certaines forment des croix improbables, d'autres des triangles qui s'agrègent et se tassent près d'un angle ou dans un quart de la toile ; une autre où une croix noire semble traverser un gros cristal translucide et précieux aux mille éclats. N'est-ce pas là ce que Maldiney appelle dans *L'art*, l'éclair de l'être des événements, qui ne sont « ni des événements du monde, ni des événements de conscience », mais qui sont « des éclatements, ruptures, rencontres, modulations », à même la toile ?

Les couleurs flambent, même lorsqu'elles sont douces et légères, en frémissant à la surface de la toile. L'énergie colorée coïncide avec l'opposition primordiale du rythme et du fond. Un rythme qui est parfois celui d'un frémissement, parfois d'un arrachement qui semble douloureux, toujours celui de l'emportement des couleurs sur le fond. Un rythme : le surgissement d'un champ de tensions.

Si l'on s'interroge sur le « motif » de la peinture d'Elsa Maldiney, sur ce qui la « meut », ne peut-on dire que le motif est « l'ouvert », qui n'est lui-même précisément qu'un champ de tensions. Un champ de tensions qui donne lieu, au début, à des paysages nus, issus de la marche d'un invisible marcheur, d'une marche devenue paysage. Et qui, plus tard, donne lieu à une nouvelle ère du regard où les couleurs s'emportant sur le fond induisent un rythme à même la toile, dans l'invisibilité de toutes figures - où les couleurs prennent forme, non pas forme fixe et reproductible, mais forme toujours en formation, dans la négation de toute terre, de toute mer, presque de tout fond – ou bien comme un fond qui remonterait à la surface en particules élémentaires colorées ou en masses

informes – surface qui n'est plus que rythme et manifestant, comme l'écrit Henri Maldiney dans Regard Parole Espace (p.7) cette « primauté de la forme sur le signe, du rythme sur l'image ». Telle est la peinture d'Elsa Maldiney, toujours à la « recherche de traces et non de preuves », comme le poète René Char le dit identiquement du poète et du peintre.
01.12.2008

1 *J'emprunte ce titre à un recueil de poèmes de Philippe Jaccottet.*

Notes de lectures

Jean-Christophe Goddard, *Violence et subjectivité*. Derrida, Deleuze, Maldiney, Paris, Vrin, 2008, 180 pages, 10 euros.

L'unité de *Violence et subjectivité* se donne dans une thèse forte : la subjectivité, dans la philosophie française contemporaine, s'établit dans et par ce que l'auteur nomme la « station hystérique », expression empruntée à Deleuze et qui désigne ici la figure du schizophrène sacrifié. Cette figure, tensionnelle, maintient une double violence : violence du refoulement de la désindividuation (de la folie) en même temps que violence, sans laquelle ce refoulement n'est pas tenable, de la désintégration mise en scène (dans le sacrifice). La « station hystérique » est désindividuation individuée autant qu'individuation désindividulée : Œdipe au centre du chœur tragique écoutant les révélations du messager, quand le maximum de distinction est en même temps « extrême dissipation et effacement de soi » (p. 29) dans l'auto-destruction.

Cette thèse est déployée dans sa complexité au long des cinq chapitres qui composent le livre. Si chacun s'ancre dans la perspective de l'un des trois auteurs mentionnés dans le titre, aucun ne s'en tient à lui. Il s'agit toujours – et de telle sorte que chaque chapitre soit lisible pour lui-même – d'interroger à travers eux de grandes figures de la schizophrénie grâce auxquelles ils construisent cette image singulière de la subjectivité qu'est la station hystérique. Hölderlin, Nietzsche, Bataille, Artaud ou encore Giacometti sont convoqués mais aussi, et de manière moins attendue : Descartes, dont le cogito ne signifie pas, pour Derrida, le triomphe de la subjectivité rationnelle et le net partage entre sagesse et folie, mais plutôt le retour à l'en-deçà du partage entre raison et déraison ; Spinoza qui thématise la communication des inconscients dans sa théorie de l'imagination ; Rousseau, comme contre-exemple, avec la « fermeture maniaque » (p.122) au Réel dont il témoigne dans les *Rêveries*. Également convoquée, mais à un titre différent, la philosophie post-kantienne, Hegel, Fichte et Schelling qui, comme le montre Jean-Christophe Goddard, anticipent de manière parfois surprenante – le rapport complexe entre Hegel et Derrida, notamment, est objet d'une profonde analyse – ce qui se donne à penser dans la philosophie française du XXe siècle.

Dans ce tableau, Maldiney prend un relief singulier. En établissant avec évidence son apport dans l'écriture du Bacon ainsi que dans la conceptualisation deleuzienne du « corps sans organe », Jean-Christophe Goddard démontre l'importance de Maldiney pour la pensée française des années soixante-dix. L'étudier, à égalité avec Deleuze et Derrida, comme penseur d'une même figure de la subjectivité, permet de l'extraire de la tradition phénoménologique dans laquelle on a pu souvent l'enfermer, pour rendre sensible sa proximité avec les pensées « post-modernes », terme que M. Goddard, justement, n'utilise pas. Son originalité n'est pourtant pas réduite, et elle apparaît assez nettement pour mettre en question le statut exact de la thèse centrale et du concept de « station hystérique ». Comment comprendre que ce concept puisse aussi bien décrire la transpassibilité maldineysienne que le corps sans organe deleuzien ou l'interprétation derridienne du Théâtre de la Cruauté ? Car ces concepts n'ont, à l'évidence, pas le même statut. Il faudrait savoir, en particulier, si la « station hystérique » et la violence sacrificielle qu'elle implique est une manière métaphorique de dire une structure fondamentale de l'existence ou si, au contraire, c'est la phénoménologie maldineysienne qui énonce de manière décalée une violence anthropologique.

Si M. Goddard semble parfois opter pour la deuxième possibilité, ce problème, en fait, ne saurait être opposé à son entreprise, résolument située au niveau méta-philosophique. La « station hystérique » est celle qui émerge de ces philosophies elles-mêmes. Par là se dessine mieux le rapport de ce livre avec le précédent, *Mysticisme et folie*. La philosophie instaure une subjectivité pensable sur le seul mode de la mise à mort du schizophrène. Dans cette instauration, la philosophie elle-même commet le meurtre rituel canalisant la fureur pour se protéger de la folie. Il apparaît donc, ultimement, que la violence est celle de cette philosophie, et l'alternative se dessine entre le constat girardien de la nécessité anthropologique du bouc émissaire et l'appel à la philosophie de Lévinas comme à une philosophie « du point de vue de ce qui, afin même de le rendre possible, est originairement expulsé du discours philosophique » (p. 170).

Philippe Grosos, *L'existence musicale – Essai d'anthropologie phénoménologique*, Lausanne, L'Âge d'Homme, « Être et devenir », 2008, 135 pages, 22 euros.

Les hommes vivent la musique : fait anthropologique majeur auquel Philippe Grosos s'affronte dans cet essai pour en revisiter les fondements, à l'aune d'une phénoménologie qui en découvre les enjeux essentiels, en-deçà des jeux esthétiques et des débats de clocher.

Les hommes vivent la musique, avant tout, corporellement : qu'ils soient musiciens, à travers la gestuelle que requiert toute pratique instrumentale, ou auditeurs, à la mesure des réponses physiques qu'engage toute impulsion musicale – impulsion esquivée ou suivie, du mode mineur au mode majeur, de l'inhibition percluse à l'expérience extatique. Telle est l'intuition de cet ouvrage : il faut compter sur le corps, ce corps qui révèle la musique, et le compter en premier. Telle est aussi la gageure d'une démarche qui doit, au préalable, éviter les deux écueils méthodologiques qui habitent de coutume le discours sur la musique. L'approche gnosique, d'une part, qui relève peu ou prou de l'esthétique définie par Baumgarten au XVIII^e siècle et qui, inscrivant la musique dans le système des Beaux-Arts et le corps comme simple médiateur de données intellectuelles, les renvoie l'un et l'autre dos à dos dans une théorie de la connaissance, incapable de rien nous apprendre de ces sollicitations musicales qui nous é-meuvent. Tout aussi déroutante est, d'autre part, l'approche physiologique ou organiciste qui, quand bien même replace-t-elle le corps et la réception musicale au cœur de ses réflexions, manque son objet à présupposer le premier telle une somme hiérarchisée d'organes et la seconde comme une activité passive. Que la musique s'enracine originairement à même nos rythmes organiques est la pierre d'achoppement de laquelle l'auteur s'écarte pour mettre à distance l'anthropologie de Lévi-Strauss.

Puisqu'il ne s'agit pas de connaître la musique mais de la sentir, et que le rythme n'est pas biologique mais fondamentalement esthétique, la perspective ici requise se déploie à partir de la phénoménologie de l'art qu'a fondée Henri Maldiney dans la voie ouverte plus tôt par l'autre grand penseur qu'est Erwin Straus. Si, à l'instar de Maldiney, Philippe Grosos appelle une approche pathique du fait esthétique – c'est-à-dire entend rendre compte de la rencontre d'une œuvre à même cette expérience empathique qui convoque le sentir comme mode singulier de présence – cet ouvrage a l'heur, en analysant la réalité musicale, de répondre au point quelque peu délaissé par le philosophe, plus sensible au visible qu'à l'audible, plus prolixe sur la peinture que sur la musique.

Élaborer une phénoménologie du fait anthropologique musical consiste alors à mesurer l'altération, au sens pathique, que la pratique ou la réception de la musique engage sur le comportement humain – prélude soulevant à rebours des discours esthétiques cette interrogation première : comment les corps manifestent-ils la musique ?

Par le chant et par la danse, comme autant d'épiphanies et de témoignages spontanés de la réalité musicale que l'auteur propose de repenser à partir de leurs conditions de possibilité : car, ne l'a-t-on jamais formulé si clairement, ne chante que celui qui sait parler, ne danse que celui qui sait marcher. Qu'est-ce à dire ? De l'un à l'autre, le passage est justement agi par la musique : parler et marcher, en tant que modes originaires de l'être-homme-au-monde, déterminent notre façon d'y habiter, façon qui s'infléchit dès que la musique y pénètre pour informer l'un en chant, l'autre en danse. Aussi devient-il possible d'interroger musicalement l'architecture pour autant qu'elle signifie l'habitation même de l'homme et renvoie à un autre fait anthropologique majeur, celui de bâtir.

Dans une clarté d'évidence qui en accuse la force, l'essai déploie successivement ces trois altérations musicales au regard de ce qui les rend possible : (parler et donc) chanter, (marcher et donc) danser, (être-au-monde et donc, dans la construction) habiter. Et donc, comprendre l'existence musicale à partir de cette convergence de modes d'être-au-monde altérés.

Faire parler la parole suppose de soigneuses distinctions, d'avec la langue, la voix et la musique. Si la parole ne peut se réduire à une langue – celle parmi tant d'autres qui en constitue l'horizon d'immanence, en permet le déploiement tout en s'y reconnaissant comme toujours excédée –, c'est

que le pouvoir-parler de l'homme s'origine dans une possibilité physiologique qui requiert la voix. Et, poursuivant l'un des grands acquis d'Erwin Straus (*Du sens des sens*), Philippe Grosos écrit sans en travestir la portée initiale : « Ce que le cri est au mot, la voix l'est à la parole » (p. 22). Dans cette tension entre voix et parole, entre les deux modalités pathique et gnosique du pouvoir-parler, se creuse alors un écart irréductible, dont l'irréductibilité même va provoquer la surgie du chant. Rousseau alimente cette thèse, jusqu'à un certain point, quand il refuse au chant toute naturalité et l'ancre fondamentalement dans la parole, en ce sens où l'homme ne chante qu'à mobiliser, retrouvant la voix dans la parole, souffle et corps pour la faire vibrer. Mais la pertinence rousseauiste s'étiole toutefois dès qu'il est question de penser les rapports entre la musique et la parole en termes d'imitation. Un aperçu historique éclairant de la notion de mimesis en musique explique pourquoi, à certaines époques convaincues de la soumission morale du son au sens, le besoin d'intelligibilité imposé à la musique a pu consacrer le primat de la monodie sur la polyphonie, de la mélodie sur l'harmonie, et faire dire enfin à Rousseau que la musique émanait de l'imitation des accents de la voix. Détour historique lumineux qui permet de réaffirmer, en creux, l'une des grandes postures esthétiques d'Henri Maldiney, à savoir : se détourner du quoi des choses (et d'une œuvre d'art a fortiori) pour enfin voir le comment de leur manifestation. Si la musique – quand bien même elle se fait chant – n'a rien à dire, c'est qu'elle n'est pas une langue, mais un langage ou moyen d'expression qui déborde par définition l'exigence signifiante de la parole, qui ne vise pas la signification mais l'affect, et dont la puissance expressive requiert, dans l'écoute, cette intelligence pathique sensible et à la genèse rythmique de ce qui se donne à entendre et à la fébrilité corporelle ainsi occasionnée. Le rapport d'imitation en vient in fine à se retourner sur lui-même : la parole devient, au sein du chant, l'occasion d'une musique qui, en retour, irise la langue de possibilités expressives nouvelles. Inversion qu'exemplifie, en point d'orgue à ce chapitre, l'existence musicale d'Henri Duparc et *La vie antérieure* de Charles Baudelaire qu'il sut brillamment mettre en musique.

Que la musique ne laisse pas les corps intacts et sollicite, à chaque fois, leur motricité, a l'évidence d'un truisme. Si, corollaire, la danse présuppose toujours tout au moins une impulsion rythmique, comment penser cette réception corporelle ?

Battant en brèche les discours naturalisants qui préjugent une isomorphie entre rythmes musicaux et rythmes organiques, Philippe Grosos pointe avec justesse l'impensé de ces démarches qui, à ne compter que la réception de la musique par un corps, manquent l'existant – celui qui, ému et non plus (animalement, pourrait-on dire) réagissant, peut seul s'approprier un rythme à même le geste de son ressaisissement. Les analyses d'Henri Maldiney sur le rythme, son essence esthétique, sa distinction au regard de la cadence et son étrangeté radicale à tout problème de métrique servent la suite du propos et introduisent le passage de la marche à la danse. Enracinée dans le pouvoir-marcher, comme le chant l'était dans le pouvoir-parler, la danse intensifie les tenseurs spatiaux – hauteur et profondeur – qui font de la marche un véritable existentiel. Toutefois, marcheur et danseur n'éprouvent pas pareillement leur spatialité : si le pas du premier est tout happé par une destination, celui de la danse ne va nulle part pour autant qu'il montre ce qu'il ne cesse d'être, une forme en formation. Ainsi le saut qualitatif qui altère la marche en danse, qui partant déleste le pas de son sens, seule la musique est à même d'en porter l'élan. Seule la musique, qui – toujours invoquante – porte le mouvement sans le déterminer, délivre le corps dansant des schèmes directionnels et l'ouvre à la présence pathique de sa tenue-au-monde.

Délaissant discours anthropologiques (oubliés de musique) et perspectives historiques (désireuses d'intellectualité), l'auteur appelle – et c'est là tour de force remarquable – des fondements existentiels à la danse. L'existant qui danse n'est pas dans un rapport objectivant, pragmatique ou encore thématique à l'espace, il ne lui incombe pas de lui concéder une signification mais, plus essentiellement, plus redoutablement aussi, de l'habiter au sens fort, de se préoccuper d'un espace rendu à sa signifiante sans signifié et pathiquement habitable par la musique.

Le propos s'élargit, dans une clausule en forme d'excursus, sur le faux pas de danse de Nietzsche dont la pensée, ici prise à bras le corps, ailleurs le plus souvent compulsée en citations d'autorité sur la danse, révèle véritables apports et sérieuses limites au discours sur l'art chorégraphique. En

effet, si la danse apparaîtrait comme l'un des philosophèmes conséquents de l'esthétique de Nietzsche, elle se voit pas à pas, au cours de sa réflexion, pervertie en une symbolique du surmontement et de l'acquiescement qui culmine dans la figure de l'envol, excède partant la réalité des corps et manque in fine la phénoménalité de la danse, devenue simple prétexte.

La singularité du troisième chapitre tient à l'inévidence première d'une rencontre architecture-musique qu'il s'agit, en préambule, de débrouiller ; car ni l'histoire de l'architecture, ni celle de la philosophie ne furent bavardes à l'endroit de cette relation interartielle. Quel rôle peut alors jouer la musique dans la façon que nous avons d'habiter le monde ?

L'habitation n'est pas seulement question d'emprise sur le sol mais, dans l'acte de bâtir, exigeance d'avoir à aménager un espace. Encore faut-il articuler ce qu'habiter veut dire avec le sens de l'existence musicale. La finesse de l'analyse consiste ici à déceler la pertinence des deux points de vue possibles – que l'on parle d'un côté de l'architecture de la musique (régie par son principe spatial de composition) ou, de l'autre côté, d'une musicalité de l'architecture (pensée en termes de rythme et de proportion de la construction) – à l'endroit même de leur croisement. En effet, si l'art contrapontique de la polyphonie en général et la musique contemporaine en particulier font entendre avec davantage d'insistance le souci inhérent à la composition d'un espace musical, la correspondance ne s'ajuste qu'à considérer, en retour, une possible musicalité de l'architecture. Et Philippe Grosos de choisir l'œuvre de Le Corbusier comme manifestation la plus évidente d'une sensibilité proprement musicale, non tant par les collaborations qu'il sut établir avec de grands compositeurs (Xénakis, Varèse) que par ses conceptions harmoniques de l'habitation. En nouant construction et musicalité dans la notion mathématique de mesure – que son idée de moduler rend opératoire – Le Corbusier trouve non sans génie une clef commune de réunion des espaces sonore et architectural.

Toutefois, il n'est point pleinement satisfaisant de réduire la musicalité à un jeu de mesures – aussi construit et ingénieux soit-il – modulant nombres et proportions. C'est oublier que l'habitation n'a de sens qu'à pouvoir être habitée et que, pour cette même raison, la réussite d'une architecture tient d'abord à l'espace interne qu'elle engendre, un espace éprouvé que toute géométrie échouera toujours à objectiver. Porteurs d'atmosphère et de résonances pathiques, ces lieux bâtis pour être vécus déploient un espace acoustique, une possible musique qui en induit, à rebours, la singularité architecturale. Philippe Grosos écrit : « Par cette vibration, c'est le lieu qui se révèle, le lieu comme enveloppement de la présence, le lieu : révélateur de l'habitation » (p. 124).

En cheminant de l'esthétique, vue d'un œil métaphysique, à la phénoménologie, cet ouvrage dégage un nouvel horizon de questionnement des arts qui prend en compte et l'expérience corporelle et ce qui, en leurs fondements, rencontre un point de convergence intermodale : la musique. La musique qui, en sa résonance même, fait vibrer et révèle la dimension pathique des existentiels que sont parler, marcher, bâtir pour en faire éclore les possibilités insoupçonnées.

Alice Godfroy

Les auteurs

Françoise Dastur est Professeur honoraire des Universités, rattachée aux Archives Husserl de Paris (ENS Ulm). Son travail porte plus particulièrement sur la phénoménologie et sur l'idéalisme allemand et elle a fondé en 1993 l'École Française de Daseinsanalyse. Elle a publié de très nombreux articles en français, en anglais et en allemand, a collaboré à des traductions d'œuvres de Nietzsche, Fink, Husserl et Boss et est l'auteur d'une quinzaine de livres. Signalons parmi ses dernières publications : Heidegger. La question du logos (Vrin, 2007) et La mort. Essai sur la finitude (PUF, 2007).

Éliane Escoubas est Professeur émérite de philosophie à l'Université de Paris XII. Ses travaux concernent principalement la phénoménologie, la philosophie allemande, l'esthétique et les œuvres d'art. Elle a eu la joie d'avoir Henri Maldiney comme membre de son jury de thèse de doctorat d'Etat en 1985.

Annie Franck est psychanalyste, membre de la Société de Psychanalyse Freudienne (S.P.F.). Elle est l'auteur de Beautés et transfert (Hermann, 2006).

Claude Louis-Combet est né à Lyon en 1932. De 1954 à 1958, il fit des Études supérieures de philosophie à la Faculté des Lettres de Lyon, et de 1958 à 1992, il enseigna à Besançon, d'abord comme professeur de philosophie puis comme directeur d'un centre de formation d'instituteurs spécialisés. Romancier, essayiste, poète et traducteur, il est l'auteur d'une cinquantaine d'ouvrages depuis *Infernaux Paluds* (Flammarion, 1970) jusqu'à *Transfigurations* (Corti, 2002) ou *L'Homme du texte* (Corti, 2002). Un fonds Louis-Combet est en cours de constitution à l'université de Besançon.

Maria da Penha Villela-Petit est née à Rio de Janeiro (Brésil). À Paris, elle soutient, en 1968, une thèse de doctorat sur « L'intersubjectivité et l'être-en-commun dans la philosophie phénoménologique d'Edmund Husserl », sous la direction de Paul Ricœur. Elle rentre ensuite aux Archives Husserl de Paris, formation du CNRS, dont elle est aujourd'hui retraitée (émérite). Sa rencontre personnelle avec Henri et Elsa Maldiney date de la fin des années 70.