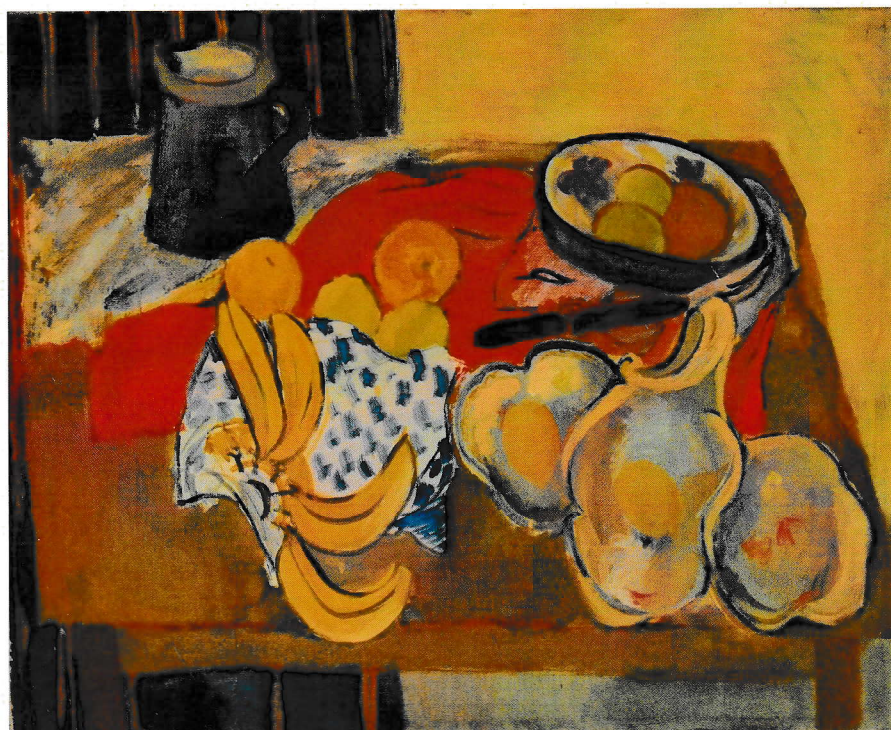


L'O uvert

REVUE HENRI MALDINEY



Art, clinique
et rythme

N°3/2010

Éditorial

Une voix, un visage

Henri Maldiney

Itinéraire d'un peintre

Elsa Maldiney

Entretien avec Christian Chaput

*Le corps propre, instance clinique
et critique du rythme dès le contact*

Dominique Thouret

Rythme et présence, transfert et répétition

Christian Chaput

en couverture : œuvre d'Elsa Maldiney, *Nature morte*, Gand, 1946 ©
reproduction non autorisée

ISSN 2100 – 1650

10 euros

Éditorial

Art, clinique et rythme, tel est le sommaire de ce troisième numéro de L'Ouvert.

D'art, il est en effet doublement question avec tout d'abord la réédition d'un texte peu connu, et fort difficile d'accès, de Henri Maldiney. Sobrement intitulée « Une voix, un visage », cette étude est en fait consacrée à la pensée esthétique de Georges Duthuit, et par là même à la méditation de ce qu'est une œuvre d'art. Georges Duthuit (1891-1973) fut en effet un écrivain important, à la fois historien et critique d'art. De Byzance, auquel il consacra en 1926 son premier ouvrage¹, à la méditation des œuvres de Matisse, dont il était le gendre, ou encore de celles de Nicolas de Staël, de Jean-Paul Riopelle, de Bram Van Velde, ou d'André Masson, en passant l'analyse de la sculpture copte², il fut, comme le dit Henri Maldiney, un de ces « grands découvreurs d'œuvres », auquel nous devons tant. Mais c'est également à lui que Maldiney doit l'intuition critique de sa méditation des thèses de Malraux, et de leur contre-pied avec l'idée d'un « musée inimaginable »³. C'est dire à quel point la lecture des travaux de Duthuit fut, pour Maldiney, riche et féconde. Aussi sut-il n'être pas ingrat, et clairement reconnaître sa dette.

Le texte que nous publions aujourd'hui a connu un parcours difficile. En effet, après la mort de Georges Duthuit, en 1973, Marguerite Duthuit-Matisse avait souhaité réaliser un ouvrage qui recueillerait les contributions de ses amis, peintres et écrivains. C'est alors à la demande d'Yves Bonnefoy – auquel fut par ailleurs également confié la tâche d'avoir à réunir quelques-uns des premiers écrits de Duthuit⁴ –, que Henri Maldiney élaborait sa propre contribution. Celle-ci fut intégrée à un ensemble où l'on trouvait, entre autres, et outre celui de Bonnefoy lui-même, des textes de Samuel Beckett, René Char, Pierre Schneider, ainsi que des gravures d'André Masson, Joan Miró, Pierre Tal Coat ou encore de Bram van Velde. L'ouvrage, sobrement intitulé Georges Duthuit 5, fit l'objet, en 1976, d'un tirage sur papier d'Arches limité de façon presque confidentielle à 175 exemplaires. Il est désormais introuvable. Si la contribution d'Yves Bonnefoy a été reprise dans Le Nuage rouge 6, en revanche celle de Henri Maldiney n'avait jamais connu d'autre édition. Le lecteur pourra donc apprécier la qualité très méditative de ce bel hommage.

Poursuivant en outre la présentation de l'œuvre picturale d'Elsa Maldiney, commencée dès le premier numéro de L'Ouvert 7, nous proposons ici un entretien que Christian Chaput a mené avec elle lors de l'été 2010 ; et souhaitant autant que faire se peut donner accès à sa peinture, nous reproduisons en outre, bien que modestement, quelques peintures, afin que le lecteur puisse se faire une représentation qui soit la plus juste possible de son exigeant travail.

Dans les deux cas, dans la pensée de Henri Maldiney comme dans la peinture de sa femme, art et rythme, comme on pourra en juger, ne cessent d'être conjointement mis en œuvre. Aussi, souhaitant prolonger cette méditation du rythme qui, comme ne cesse de nous le rappeler Maldiney, n'est celle de l'œuvre d'art que pour autant qu'elle est celle de l'existant lui-même, nous proposons au lecteur deux études méditant son enjeu dans l'ordre clinique. La première, intitulée « Le corps propre, instance clinique et critique du rythme dès le contact » est due au psychiatre et psychanalyste Dominique Thouret. Fort d'une inspiration maldineyenne, l'auteur, en un travail original, se propose, comme il l'écrit d'emblée, « de donner à voir à partir d'exemples cliniques en quoi et comment le corps propre est instance critique du rythme, dès le contact, faisant ainsi la preuve de soi en s'ouvrant dans un voir de compréhension. » Quant à la seconde de ces études, elle est due à Christian Chaput, et s'intitule : « Rythme et présence, transfert et répétition ». Elle aussi, à sa façon et à partir de l'exposition d'un cas clinique, s'offre comme un prolongement et une mise à l'épreuve pratique des thèses de Maldiney. L'une comme l'autre en font dès lors voir la pertinence herméneutique.

Notons, en outre, que chacune de ces études avaient donné lieu à des présentations orales lors du séminaire annuel 2009-2010, consacré à la pensée de Henri Maldiney, et organisé à Paris, au siège de la Société de Psychanalyse Freudienne, par Christian Chaput et Dominique Ducard.

Enfin, signalons dans l'ordre des parutions nouvelles consacrées à la pensée de Maldiney, celle des actes du colloque qui s'est tenu sous forme de deux journées d'études, les 3 mars et 18 novembre 2009, à l'Université de Lausanne. Sous le titre Henri Maldiney. Phénoménologie et sciences

humaines, cet ouvrage dirigé par François Félix et Philippe Grosos, regroupe onze études, celles de Jean-Pierre Charcosset, Président de l'AIHM, de Mireille Coulomb, d'Alain Gillis, de Caroline Gros, de Sarah Brunel, de François Félix, de Gérard Nissim Amzallag, de Pierre Carrique, d'Éric Prunier, de Chris Younès, et de Philippe Grosos. Outre que les différents pans de la phénoménologie de Maldiney y sont analysés en rapport avec leur méditation des sciences humaines (esthétique, psychiatrie, architecture), ou encore des sciences du vivant (biologie), l'intérêt de cet ouvrage est qu'il donne accès à trois études récentes du philosophe. Deux d'entre elles ont paru naguère dans la revue *Cadmos*. Il s'agit de « L'art et l'histoire » (n°1, printemps 2002) et de « Sur la traduction. Langue Parole Poésie » (n°4, automne 2003). La troisième, inédite, s'intitule « L'idée de système », et fut prononcée lors d'une conférence donnée à l'Université de Lausanne en mai 2006. Aussi, comme on peut s'en apercevoir, l'actualité de la pensée de Maldiney est-elle toujours riche. Ce que le lecteur ne saurait qu'apprécier.

Philippe Grosos

Henri Maldiney

Une voix, un visage

Et pourquoi rassembler des souvenirs autour d'un mort si ce mémorial de paroles doit recouvrir sa voix ?

« Qui es-tu ? D'où parles-tu ? avec cette voix ontique, cette voix de quelqu'un qui est. »

Cette question qu'à réentendre Georges Duthuit je lui pose, il n'a cessé de se la poser à lui-même et d'amener chaque artiste à l'entendre en soi. Car il savait que la voix d'un homme, dès qu'il l'écoute, l'interpelle plus gravement encore que son image au miroir : « Qu'est-ce que quelqu'un ? Qu'est-ce que n'est pas quelqu'un ? ». Il ne répondait pas comme Pindare : « un homme ? le rêve d'une ombre ». Mais l'autre nom grec de l'homme : mortel, lui était aussi essentiel que, comme il le disait un soir d'août sur la route du Tholonet – « à la musique de Mozart, la mort ».

Mais c'est d'un vivant qu'il parlait – comme de lui je parle. Qu'est-ce qu'un vivant ? – Un être qui rencontre et se sépare, mis en demeure, de l'étranger, au lieu même de son retrait, d'être celui à qui quelque chose arrive, celui au jour duquel l'événement se produit mais qui, lui, n'est jamais à jour, parce que toujours exposé au don équivoque (Gift) de l'inconnu. C'est parce que vivants nous rencontrons que quelque chose nous est donné, a lieu. « Subitement il est là, comme surgi d'une éruption volcanique, l'inconnu, ce qui n'existe pas pour nous. Nous l'avons comme s'il jaillissait d'un cratère ou comme s'il débordait d'une source qui monte lentement ; comme violence faite ou comme don reçu ; nouveau et unique, un événement arrive. »

L'événement est toujours un plus, comme l'appelaient les Grecs dans leur langage objectif. Il est ce qui dépasse. Hyper. Hybris : tout événement est démesure. Aussi a-t-il hanté les penseurs dès l'origine. Et avant tout ceux des événements qui sont les plus originaires et les plus essentiels, puisqu'ils constituent ensemble l'anti-logique du vivant sans lequel rien n'arrive : la naissance et la mort.

« D'où les étants prennent naissance, dit Anaximandre, c'est là que leur advient la destruction, selon la nécessité : ils doivent payer rançon et subir expiation mutuelle de leurs injustices selon l'ordre du temps. »

L'événement doit payer sa dette : sa faute d'être qui trouble la quiétude du rien, sa faute d'être soi qui trouble la quiétude du tout, de cet échange égal où tous comptent pour un. La seconde faute est celle du héros tragique. Il paye la dette de son action singulière, non commutative. Et il la paye au lieu même de sa naissance. L'individu qui agit tout seul en se faisant sa propre mesure participe par là même à la démesure de toute chose et dans sa liberté héberge le destin. L'infini déterminable d'Anaximandre, d'où l'événement procède et où il retourne, a son équivalent dans l'Hadès, l'invisible incolore, où s'annule, dans Sophocle, l'événement œdipien.

« ...les joies

tu les vois où

quand quelqu'un est tombé dans le plus

qu'il ne faut. Mais voici le renfort que tous payent au même prix

quand de l'Hadès la Moire sans chant,

sans lyre, sans danse, fait son apparition :

la mort, dont le prix est la fin.

Ne pas naître voilà de toutes

la meilleure formule et – une fois arrivé au jour –

de loin la seconde après elle c'est : s'en aller là

d'où l'on vient au plus vite ».

Non ! déclare Parménide. « Naître et mourir... ce ne sont que des mots inventés par les mortels. »

Tout est omniprésent. Et « le plus est pensée ». Pensée omniprésente où l'absent même est là.

Mais, si naissance et mort sont des mots des mortels, c'est peut-être que « les célestes ne peuvent pas tout ». Ce sont les mortels qui leur tendent le don avant d'aller à l'abîme. » Le vivant s'inscrit en faux – au moins pour commencer – contre le langage de Parménide. Il va jusqu'à revendiquer sa précarité d'immuable changeant, parce que précisément elle est sienne, et que seul un « Soi » - et non pas un « cela » peut subir la vie. Comme l'écrit V. von Weizsäcker : « Aux choses il suffit d'être. Mais lorsque je me considère moi-même ou que je considère un autre vivant, alors plus essentielle que le fait d'être m'est... ma vie. »

Ce biologiste qui parle de la vie ne prétend pas éclairer l'inconnaissable fond dans la dépendance duquel se trouvent tous les vivants, mais seulement leur rapport à lui. Or la forme, comme lieu de rencontre mouvant entre le vivant et le milieu, est précisément le lieu où ce rapport prend forme. La science du vivant relève non d'une téléologie mais d'une esthétique de la vie. « La biologie est la science des formes. Celui qui n'aime pas les formes n'ira jamais bien loin dans la connaissance scientifique de la nature vivante. »

Le sentiment que G. Duthuit avait de l'art comme d'une esthétique et d'une éthique de la vie s'exprime rigoureusement par la réciproque : « Celui qui n'aime pas la vie n'ira jamais bien loin dans la connaissance esthétique des formes ». Il était en cela nietzschéen. Et *Le Temps du Refus* (écrit en 1950) s'achève sur cette phrase de Nietzsche : « Si nous les amis de la vie n'inventons pas une organisation propre à nous conserver, ce sera la fin de tout ». Il y a d'un côté « nous les amis de la vie » et il y a de l'autre les amis de la fin, qui sont parfois aussi les nôtres. Même si ceux-ci s'appellent Georges Bataille ou Samuel Beckett, toujours vient un moment où G. Duthuit décide contre eux : « *Amicus ille sed magis amica vita* ». Quelle passion pourtant, quel scrupule ils apportent ! ou plutôt quelle émeute solitaire les porte !... à reconnaître partout l'insignifiance. Elle encombre la grande place vide. Mais plutôt que d'éprouver l'existence contre un état tenu pour destructeur », ils pactisent avec le rien, « confèrent valeur existentielle au nul ». L'art devient l'administration méticuleuse du dérisoire, où l'écriture en repassant sur ses mots de passe se ferme tout passage – pour n'être rien que l'ombre de sa propre rature.

Vengeance d'un vivant contre la vie. Parce que la vie ne commence pas, qu'elle a toujours déjà commencé, mais qu'il commence, lui, au milieu d'elle, l'homme, dessaisi par avance de son origine, se veut comptable de sa fin au plus près de cette origine et, pour n'être pas en dette, fait de sa vie un « zéro pur ».

G. Duthuit, comme Nietzsche, n'était rien moins que nihiliste. Le plus aigu de Nietzsche, dont la pensée pathique s'est toujours exprimée dans un langage ontique, est sans doute le sens qu'il a du plus comme de l'événement même – en qui toute différence ontologique entre l'être et l'étant est supprimée. Refusant toute mesure (qui supposerait le Même) il vit l'incommensurabilité de l'événement. L'événement n'est commensurable qu'à l'incommensurable volonté de puissance qui veut son accroissement, où tout plus est affecté de l'exposant de sa propre puissance (du moins jusqu'à la pensée de l'éternel retour).

Mais « à l'école de guerre de la vie » on n'apprend pas toute la vie. Le Nietzsche de G. Duthuit est celui pour qui « le créateur, le penseur et l'amoureux sont un ». Or c'est par un autre plus, qui n'est pas d'ordre ontique, qu'émerge librement, au-dessus de l'agressivité, la tendresse. S'il fut un amoureux de la vie, Georges Duthuit lui préférerait le vivant. Car le plus grand miracle n'est pas une débauche titanique de puissance mais la rencontre, dans un être précaire, du plus vulnérable et du plus décisif. L'événement est toujours l'avènement de quelqu'un contraint à l'impossible : devenir sujet du monde. Il n'y a d'actuel que l'instant critique d'un événement-avènement qui fonde le temps.

« C'est bien dans un instant merveilleux que se fonde la durée de l'art, mais cet instant est d'une mutation, l'éclat chaque fois renouvelé d'un élan que rien n'interrompt ». Le vivant qu'est l'artiste ne l'est qu'à rencontrer ; et l'inconnu qui le met en demeure de devenir pour l'héberger peut être aussi son double encore opaque : le visiteur futur de l'espace ouvert par son œuvre, où un autre aura lieu. Dans l'art s'identifient l'esthétique et l'éthique de la vie. « L'artiste – et qu'importe si incompris, ignoré – pourra se fier à sa fécondité s'il accorde crédit entier à quelque inconnu, visiteur futur de l'espace qu'il sait épouser pour peu qu'il donne forme à son amour, à sa hantise de la vie ».

La relation éthique implique un face à face. Or si, dans l'art, « il n'a jamais pu être question, comme le dit Bataille, de quelque réalité substantielle, mais seulement d'une évocation », le face à face ne s'y réduit-il pas à un vis-à-vis curieusement unilatéral d'un regard sans visage à un visage sans regard. « Pour que Manet puisse peindre le portrait de Clemenceau, il faut qu'il ait résolu d'oser y être tout et Clemenceau rien ». Malraux promulgue ici d'un trait péremptoire l'anéantissement de l'objet, la négation de l'altérité. Il exprime au plus près la tentation caïnique devant l'autre qu'on ne peut décrire mieux qu'en ces termes si simples d'E. Lévinas. « L'altérité qui s'exprime dans le visage fournit l'unique "matière" possible à la négation totale. Je ne peux vouloir tuer qu'un étant absolument indépendant, celui qui dépasse infiniment mes pouvoirs et qui, par là, ne s'y oppose pas, mais paralyse le pouvoir même de pouvoir. Autrui est le seul être que je peux vouloir tuer. »

L'assassinat du modèle par son peintre peut bien être considéré comme la condition des beaux-arts : mais il doit l'être selon G. Duthuit dans un tout autre sens que celui de Malraux. Il met fin à une pseudo-présence d'atelier sur fond de monde abstrait, où l'étant en s'idéalisant s'académise. L'écart entre le modèle et le portrait ne vient pas de ce que Manet ne veut connaître d'un autre que ce qu'il change en lui, « n'ayant rien d'autre à aimer, à comprendre, à signifier que ses propres signes ». La tension est ailleurs : entre le modèle, paradigme neutre, et cette présence singulière, irréductible, dont il n'est que l'analogon infidèle, irresponsable.

Sous l'acte de peindre perce celui d'une rencontre à entretenir pour toujours dans son avènement. « Manet se place délibérément dans l'aura des êtres et des choses qui l'ont impressionné. » Voilà pourquoi le tableau « ne peut jamais être un autre ». Aussi simple que cette expression de Mallarmé, son unicité exprime la présence à chaque fois singulière d'un être ou d'une chose dont il est le visage unique.

Nul rapport de maître à esclave, ni même de maître à maître. Ici nulle maîtrise. Pas de « Moi je suis Moi ». Loin donc que la présence du peintre, dominatrice, anéantisse l'autre, c'est au contraire l'autre qui la fait autre ; et Manet peint à chaque fois « comme s'il n'avait jamais peint ». Ainsi parle Georges Bataille. Mais peindre contre toute attente n'est pas noter l'insignifiant ; c'est au contraire, comme y insiste Mallarmé, témoigner par l'art de la plus grande leçon de l'existence : « Enseignement au témoin quotidien et inoubliable, moi, qu'on se joue tout entier de nouveau, chaque fois... » En chaque œuvre – du moins qui réussit à exister – l'autre accède à la forme qui l'individualise. « La forme, quand elle est obtenue, s'avère unique, motivée, mobilisée, rendue à sa grâce par tout un concours de circonstances imprévues et dont le propre est de ne pas se reproduire. » G. Duthuit ajoute : « Que l'on entreprenne de la détacher de l'ensemble où elle trouve aliment et elle apparaîtra tronquée, monstrueuse. Le faciès d'un "gorille femelle", d'une courtisane dans une "morgue" : tout ce qui reste de l'Olympia ». Serait-ce que l'altérité provocatrice a été supprimée et le meurtre sublimé grâce à l'activité poétique, « où l'action se trouve portée par l'œuvre qu'elle a suscitée... dans un rythme qui ravit les interlocuteurs », et les élève, dans un envol imaginaire que récuse ici Lévinas, à une nouvelle, unique et vaine identité ? En réalité, contre cette identité ravissante d'un rythme berceur s'inscrivent en faux les seuils d'articulation rythmique, moments critiques où « les diverses parties d'une toile se requalifient entre elles pour s'accorder à la création du mouvement de l'image » et où le visage de l'autre s'instabilise, se dérobe.

Un visage ne se déchiffre pas. Sinon le code le rendrait au préalable du même. En fait les sociétés n'y manquent pas. Un système de signes y suffit à circonscrire le champ des possibilités humaines dont l'entrecroisement de quelques-unes définit chacun (chaque un). Cette identification trouve son application la plus banale dans ces « signes particuliers » que subroge au visage unique de l'autre sa carte d'identité. Mais à la différence des signes les traits d'un visage ne se donnent pas en vue centrale. Ils sont apprésentés en vue marginale. Autrement ils se figent. Le savent bien les amoureux dont le visage se ferme, bloqué dans l'identité spéculaire du désir, quand ils se regardent en face. Voilà pourquoi l'art du portrait n'est rien si, fixant le visage, il prend l'autre à ses traits.

Le plus aigu de Manet est là. Autrui ne montre son visage que dans son retirement – lequel est aussi, dans cet art, un sursaut de la lumière. Et G. Duthuit de conclure : « Manet inaugure une ère de peintres pour qui la condition première de la vision serait d'abord et avant tout une présence lumineuse. Présence, disons-nous, renouant avec le milieu impalpable et mouvant où toutes les

formes baignent ; il fait vivre son sujet et de telle sorte que loin d'être finalement éliminé, comme l'ont avancé trop de critiques à courte vue, il se détache avec une véhémence insurpassée ».

G. Duthuit perçoit dans l'évidence d'un Voir directement articulé à l'apparaître des œuvres, sans la médiation des grilles, codes, concepts des théoriciens de l'impressionnisme, ce que ceux-ci ne peuvent que manquer : l'événement-avènement de ce qu'il nomme avec justesse l'image surgie. Surgie d'où ? – Le fond ou horizon sur lequel, dit Merleau-Ponty, se détachent des différences qui ne sont que des figures de la pensée, n'est accessible que si l'on commence par l'analyse du voir ; c'est-à-dire que le voir excède toujours déjà la vision totalisante de l'eidos. Cela vaut aussi pour les images de l'art. Elles outrepassent l'eidos dans la limite duquel nous tentons de les définir – non seulement dans l'espace mais dans le temps. C'est parce qu'il était capable d'un tel voir, dont l'activité n'abolit pas la survigilance distraite, enracinée dans le fond, que G. Duthuit a perçu la peinture de Manet comme un moment de la dialectique temporelle de la lumière. Les deux pôles de son esthétique : l'image et la lumière, s'unissent dans le surgissement d'un Visage qu'on ne peut prendre à ses signes visibles mais seulement surprendre à ses traits inouïs.

Le sourire d'un Bodhittava kmer n'est pas dans le pli des lèvres. C'est dans l'espace marginal, où le regard ne peut rien prendre en flagrant délit d'être-là, que sans cesse il se ressource et que l'expansion et la concentration lumineuses de l'impossible face entretiennent l'immobilité radiante d'un pathos éperdu d'impassibilité. Tout grand art inverse la formule de l'erreur et du menteur définis par Héraclite : « présents ils sont absents ». Cet air d'absence des visages de Piero della Francesca est la contrepartie d'une présence absolue. Leur épiphanie a l'évidence des formes où ils se manifestent – qui se ratifient elles-mêmes à même la signature d'un contour cursif où leur apparaître se consigne. Mais ces mêmes formes sont des formes de hautes terres qui n'existent qu'à se donner du champ et dont l'essor laisse être derrière soi, à tout moment, comme un vide intensif, l'espace de leur traversée. Leur évidence ouvre les distances, les vides, que leur tension remplit, à l'aventure silencieuse des espaces intervallaires. Une diffraction intérieure à l'évidence introduit un écart dans l'être-là de ces visages. Tandis que des formes closes définissent le lieu et l'événement de leur apparaître, leur présence est ailleurs. Non seulement en ce sens que leur regard myope est perdu dans un proche qui n'est pas là pour nous : car que veut dire « être là » quand l'arc des sourcils s'outrepasse dans l'ascension droite du front qui s'exalte en même temps aux orbes planants de la coiffe, ou quand l'espace de ce visage, au pur ovale pourtant de galet, irradie sous tension entre le blanc des yeux, foyer de toutes les radiances, et les blancs de la coiffe jusqu'aux blancs-bleus du ciel ? Ainsi placé en abîme dans l'espace qu'il ouvre, ce visage est en face mais il habite en même temps l'abîme qui enveloppe le regard du spectateur-témoin. L'incidence interne des formes (et du visage) qui leur assigne une structure dans le champ de leur propre signification se double d'une incidence externe qui l'assigne en dehors de ce champ, dans un fond qu'ils existent. De sorte qu'ils n'ont pas un statut de substantif : ils ont la constitution du verbe.

Aucun nœud ou complexe de traits n'équivaut à un visage. Il y manque le surgissement de l'unique, dont la vue dément la possibilité même d'une pré-vision. Loin que le regard puisse jamais identifier le visage de l'autre, il ne le voit que s'il est par lui transformé. La perception d'un visage exclut l'intentionnalité.

Y a-t-il des êtres au travers desquels le regard passe sans s'arrêter, façades transparentes de maisons vides ? Non sans doute. Mais rares sont ceux dont l'équipement préalable ne compromet pas l'abrupt de cette face où le regard cherche des prises. G. Duthuit était de ceux-ci. Non qu'il refusât la rencontre. Au contraire. Mais ces rencontres n'étaient que de deux sortes : d'amitié et de combat – qui, loin de s'exclure, impliquent toutes deux une égale résistance à toute tentative d'assimilation identifiante. Je ne me rappelle pas de rencontre avec G. Duthuit qui n'ait été aussi la brusque révélation d'un instant et d'un lieu – même s'ils appartenaient à la proximité des choses familières.

La première fois, c'était au printemps 1949. J'avais vu la veille, entreposés à la Galerie de France, les derniers tableaux de Pierre Tal-Coat, les plus diaphanes, où les lignes de vie de la terre, discontinues, configuraient de l'intérieur la simultanéité ouverte du monde. « Allez donc voir Georges Duthuit, me dit Herbet. Lui aussi est très intéressé par cette peinture. » J'allai chez lui, sans

le connaître, sans le prévenir, rue de l'Université. Il m'accueillit. Au rez-de-chaussée, au bout d'un long couloir, une grande pièce sous verrière – au milieu de laquelle la table de travail récusait toute idée de bureau. C'était une sorte d'atelier-serre qu'une pluie d'orage parfois transformait en grotte glauque. Des piles de livres croissaient sur le plancher. Et appendus au mur, au-dessus d'un dessin de Tal-Coat (une forme humaine en passage ouvrant l'espace d'une grotte), guettaient des sculptures américaines de la côte Ouest que dominait, alternativement corbeau et dieu cannibale, un masque du rituel d'hiver des indiens Kwakiutl.

Au milieu de cette assemblée murale, dont les visages changèrent plus souvent que les masques à mesure qu'y passaient les œuvres de Nicolas de Staël, de Riopelle, de Sam Francis et de Bram van Velde, G. Duthuit donnait l'impression d'héberger des présences lointaines, dont l'approche pouvait devenir imminente aujourd'hui ici, quand il parlait... fût-ce d'autre chose. Il serait également faux de dire qu'il leur laissait la parole ou qu'il la prenait en leur nom. Bien plutôt les pressait-il de parler, de sortir de la condition des choses silencieuses pour entrer dans la condition humaine.

« Car (si) rien n'est plus reposant que d'oublier en l'écoutant, sans y prêter l'oreille, une fontaine dans un patio, heure après heure », « d'un homme on aimerait après un peu de temps qu'il parle. Sinon notre impatience nous forcera tôt ou tard à suppléer nous-même à cette carence, ce qui n'est pas en remonter à cette peinture mais simplement exprimer une inquiétude : se charge-t-elle de conduire un dialogue ou de servir de fond à quelque propos sans elle-même y prendre la moindre part ? »

Ainsi ménageait-il une distance. Il était présent à ces mondes à partir d'un lieu d'interrogation et en même temps de tenue où il pouvait se retirer à n'importe quel moment – sur un oui qui s'interrogeait lui-même. Beaucoup cependant ont appris à se tenir dans le monde, que dévoilaient de nouveaux arts, à partir de ce retrait par lui ménagé à l'écart des voies et des voix publiques. Mais en cette retraite il n'était pas seul. Elle n'était pas un lieu de dérégulation. Il y retrouvait les hauts lieux d'une oïkoumène, d'un monde habité à partir duquel précisément il se comportait à la peinture de son temps. Par exemple, lorsqu'il disait des peintures de Sam Francis que, dans une église byzantine, elles n'eussent point figuré à l'abside ou à la coupole, mais sur les bas-côtés de la nef pour conduire sans arrêter. On ne peut comprendre son insatisfaction perpétuelle, ses changements d'humeur, ses injustices même, que par cette tension d'être vers un art perdu (pour lui depuis au moins le XIV^e siècle) dont les plus aigus de son temps – et lui-même avec eux – étaient l'exil. Il y cherchait son visage.

Deux photographies illustrent dans Arts un entretien d'André Parinaud avec G. Duthuit : celle du Saint Barthélemy du Baptistère des Orthodoxes et celle de G. Duthuit lui-même. Ce sont deux visages éclairés – à même lesquels émerge, non pas une « nouvelle profondeur d'absence », mais la tension d'une toute-présence existant l'impersonnel qui en eux nous aborde. Celui de G. Duthuit est seulement plus tendu que celui de l'apôtre. Des yeux clairs irradie la lumière qui irradie le visage, mais le visage lui-même s'expose à l'espace que son regard pénètre et dont la lumière, absorbée par cette face, se concentre à son tour dans les yeux lucides. Pour dire ce regard fixe éperdu de lucidité pleine, il n'est qu'un mot : hagard. Hagard au sens propre, comme le faucon qui mue de haies (haga) : l'opposé du niais. Muer de haies, de haies vives, c'est muer en pleine vie du monde, laquelle est mutation. Comme l'est aussi la vie de l'art et le fonctionnement de chaque œuvre. G. Duthuit s'est formé au contact des œuvres, au milieu des grands conflits de l'art contemporain, sans passer par la scolastique des « ismes », dont la sémiotique totalisante explique tout... sauf l'événement ; sauf l'issue de ces moments critiques où l'homme et l'art, contraints à l'impossible, sont mis en demeure de disparaître ou de devenir soi. Il n'y a de systèmes que des « beaux-arts » – que l'art ignore, feu des signes, buisson ardent. En chaque œuvre se produit le temps, en chaque présent le toujours. C'est le secret de Serrabone : « Toujours cet extraordinaire aspect de mobilité ». Dans « l'imprévisible progression des apparitions figuratives » « la sève ornementale » s'épanouit en de toujours nouveaux visages.

« Localiser l'art dans une dialectique du temps », voilà pour G. Duthuit la tâche. L'histoire intérieure de l'art est celle du visage de l'homme (et de la lumière qui l'éclaire). Mais tout visage est d'un autre.

Il assigne une forme en dehors de son champ de signification. Il a – ce fut dit – la constitution du verbe. De ce lien qu'il a avec la parole, le visage de G. Duthuit témoigne aussi. Comment, à le voir se raidir en bas où s'inscrit la mince ouverture oblique de la bouche, pourrais-je oublier la rigueur frémissante de tant de paroles incisives dont l'articulation en s'accéléralant s'acérait. À entendre G. Duthuit trancher dans « les mensonges que l'éloquence avait créés », j'ai compris la définition d'Alcuin : « la langue est le fouet de l'air ».

C'est qu'il était d'abord un homme de conversation ; de conversation non de bavardage, ayant trop de tenue ; ni de colloque, ayant trop d'à-propos. Conversation c'est vie d'échange, avec retournements fréquents (conversari). Dès qu'il était là les choses bougeaient. Il bousculait les balises. Beaucoup qui se croyaient fixés, à Aix sur la lumière de Sainte-Victoire, à Gand sur l'Agneau mystique, à Paris sur tout, découvraient autour d'eux ou en eux des trappes, des ressources, du hasard. Sa présence abolissait le On. Il devenait évident tout à coup que vivre c'est être là où quelque chose arrive. Vivre non pas bien vivre : heureux non de satisfaction, mais de ce miracle qu'est l'offrande d'être, à même le don perpétuel de ce qui auparavant n'existait pas pour nous. Or G. Duthuit avait le sens et le goût de la vie. Avoir le sens vital c'est être capable de jouissance. Jouir des choses c'est goûter la vie. Et ici la saveur est savoir (homo sapiens). Il n'y a pas de connaissance réflexive de la vie. Elle est originellement bonheur. C'est pourquoi, dit Lévinas, elle est personnelle. La jouissance est un frisson d'être à même le devenir, où nous trouvons nous-même là où quelque chose nous arrive... par bonheur. Bonheur par chance : le Glück de Nietzsche. La jouissance accompagne le flux des choses où le vivant s'introduit en suivant sa voie horizontalement, pour ainsi dire, comme l'animal se glisse dans le frisson des herbes. Et nous glissons, nous, avec l'étendue mouvante qui se traverse elle-même en nous ouvrant sans cesse des horizons. Mais à la différence de l'animal et comme, seul, l'arbre, l'homme est un être vertical qui se dresse comme un point d'exclamation, ponctuant le miracle du il y a – et, dans cette exclamation même, plein de pouvoirs. Cependant que, aussitôt ou déjà penché sur cette attitude interrogative, il esquisse un premier départ qui est aussi un premier recueil, l'esquisse d'un logos où rassembler l'Umwelt.

Ainsi m'apparaît G. Duthuit marchant d'un pas trochaïque sur la route Cézanne, avec un léger balancement du corps et suivant d'un mouvement de tête à droite ou à gauche les incitations du paysage d'été. Mais il restait avant tout un homme de stature ; tête haute, regard dominant, sa présence corporelle était celle d'un je peux. Il ne s'abandonnait pas sans réserve à l'espace du paysage où le monde n'a pas encore de face. Non qu'il ne fût sensible aux instances silencieuses de la nature. Mais il pensait que l'homme qui croit s'y ressaisir au ras de son origine n'y est pas « réellement contemporain de lui-même ». La première dimension du contact, celle de l'enveloppement et du détachement ne le liait aux choses qu'après l'émergence du Moi. Nul doute qu'il ne se sentît exister davantage, avec à la fois plus de mérite et d'abandon, sous la coupole de Sainte-Sophie que sous le ciel de Sainte-Victoire. Or là où la lumière du soleil modulant dans un espace bâti par l'homme se libère de sa source, comme fait le son musical, et, captée, règne libre, le regard de l'espace qui en elle nous enveloppe nous appelle à une existence qui dépasse toute identification de soi dans la beauté.

G. Duthuit récusait l'idée de beaux-arts, si bien établie pourtant qu'elle commande subrepticement tous les sacrilèges rituels de l'anti-art. Il estimait les arts « industriels » à l'égal des arts plastiques. Ne sont-ce pas les premiers qui ont dicté son titre à l'ouvrage d'A. Riegl – lequel souvint toute sa vie à l'appui de sa pensée : « Die spätrömische Kunstindustrie » (l'art industriel du Bas-Empire). Ce livre pourrait s'intituler, après Heidegger, « Raum und Sein ». Riegl y montre que la manifestation des choses, dans tous les arts d'une époque, s'opère à même la genèse d'un seul et même espace habité, dont les dimensions constitutives, issues des tensions du motif et du fond, induisent une forme d'existence, et qu'aux changements de cet espace correspondent des seuils de civilisation où l'être au monde se transforme dans une nouvelle oikouménê. Ce qui destine l'art à lui-même n'est donc pas un savoir-faire mais un savoir-être. Le style d'une œuvre n'est pas la résultante de ses conditions fabricatrices : matériau, technique, fonction, mais ce que Riegl appelle volonté d'art. Toute volonté d'art se fait jour dans le monde en y ouvrant la faille d'une image du Monde dans laquelle le monde lui-même est en suspens. Dans cette image une époque reconnaît son visage que chaque homme regarde comme l'Autre de soi-même. Identité et différence ne sortent pas – en

quelque sens que ce soit – l'une de l'autre, ni ne sont des absolus qui ne se rencontrent pas. On échoue à les comprendre tant qu'on en reste à leur évidence autoptique. Leur distinction n'est ni immédiate ni médiate, mais repose sur le double rapport de l'existence et du fond. D'une part l'existence est un acte libre, elle est son propre fondement ; l'identité d'un existant est son ipséité. Mais il n'aurait qu'un statut idéal s'il n'existait le fond. Le fond est indifférent à être ou à n'être pas, à être ceci ou cela. En soi il n'est rien. Mais sans lui rien n'est. Ce qui existe n'est qu'à exister le fond, qui en lui se différencie. Aussi est-il cette différence.

Le Visage de l'homme – qu'il soit Pantocrator ou Sainte-Victoire – est l'autre de lui-même. Mais ce même et cet autre existent tous les deux à surgir du fond que l'art articule. Celui qui regarde communique avec l'autre, avec son visage, à partir de ce fond qui émerge en lui et qui pourtant l'enveloppe parce que l'art en fait son horizon.

Il en est du temps comme de l'espace. Le présent d'une œuvre d'art – comme l'instant de l'éternel retour – n'est pas seulement un événement dans le temps mais un avènement du temps. Elle ouvre dans le monde, aujourd'hui comme hier, le temps propre d'une image du monde, foyer des « cimes du temps ». Cette temporalité est la plus primitive. Elle se tient en deçà et à l'origine de tous les modes verbaux, avant toute distinction de substrat et de procès, d'univers-espace et d'univers-temps. L'œuvre d'art est dans un état d'origine perpétuelle, où se conjuguent le jaillissement de la vie universelle et le surgissement d'une décision. « Infus au mouvement de l'existence », « désir de participer au battement ininterrompu des êtres et des choses, l'art intériorise à son image du monde l'infinitivité de l'énergie vitale, à la fois créatrice et destructrice et dont les tensions contraires, immanentes à chaque événement, s'immobiliseraient – comme dans la mort de Maximilien ou un bas-relief égyptien – en temporalité scalaire, sans l'à-propos immotivé d'une décision humaine ; sans « cet instant de la rencontre, irremplaçable, singulier, fulgurant ». L'œuvre d'art unit dans son temps propre – infinitif et présent – l'Aïôn et le Kairos. De ces deux dimensions G. Duthuit exprime l'intériorité réciproque en termes bergsoniens. « Cet instant fulgurant qui se fonde en durée ne surgit aussi bien que de l'intuition de la durée de tous et de tout. » Mais il conclut par un terme de Plotin. « Telle serait la "diaphanie" où se projettent – dans les plus hauts moments de l'art – les traits inouïs du visible. »

Byzance est un de ces hauts moments, pour Duthuit le plus haut, auquel il revient sans cesse. La « diaphanie » n'y est pas celle d'une profondeur vide, d'une absence sans absent. Elle est le lieu de la Toute Présence « dont Denys compare le cheminement et la pénétration à la diffusion du rayon solaire qui traverse facilement la première matière plus translucide que les autres. Les traits inouïs du visible y sont ceux d'un visage intérieur à tous les visages et dont l'image du Pantocrator n'est qu'une épiphanie encore à demi-opaque. Tous les arts sont les intégrants de son apparaître. Tous les matériaux, toutes les techniques, toutes les fonctions (étoffes, émaux, ivoires, sculptures, mosaïques, architectures, rites et mouvements) participent à la genèse d'un espace-temps où l'apparaître est fondamentalement métamorphosé. Celle-ci se soutenant d'un cérémonial qui n'est pas totalisation mais ouverture, unité de célébration dans la mobilité d'un rythme. « Une solennité ? une danse ! »

Mais la dialectique du temps n'est pas celle seulement – ni essentiellement – du temps expliqué dans lequel l'apparition d'une œuvre s'explicite à partir de l'instance de discours d'un locuteur, historien ou critique. Quand se présente le visage et quand résonne la parole de l'autre, surgit du même coup la question : D'où regardes-tu ? D'où parles-tu ? De quel lieu ou non-lieu originaires ?

Parler n'est pas seulement véhiculer des sens, c'est s'exposer soi-même au péril d'une écoute, fût-ce la sienne : vulnérable. Si le sens prend corps dans la parole, il se fait chair dans la voix. La voix est à la parole ce qu'est selon Schopenhauer la musique aux arts plastiques : l'immédiate vibration des cordes de l'être, l'immédiate émanation du vouloir, l'ébruitement de l'opaque au trouble de la source. Un monde, dit Schopenhauer, qui pourrait se passer du monde – et des Idées. Mais non du désir du fond hors duquel pourtant une finitude tend son visage.

Là même où la parole se renonce et renonce à son là, où elle se refuse à être l'articulation d'un être au monde ressenti comme dérisoire – reste la voix. Où il y a une voix il y a quelqu'un, n'exprimât-

elle que son échouage dans un espace sans lieu, dans un partout de nulle part, comme le son d'une corne de brume.

C'est elle que G. Duthuit perçoit et dont il tente de relever les distances dans les tableaux de Bram van Velde. Bram van Velde, « le premier à admettre – comme l'écrit S.Beckett – qu'être artiste est échouer comme nul autre n'a encore osé échouer ? » Cependant « dans une atmosphère aussi chargée que la sienne, on entend fort mal, mais indubitablement nous parvient une voix ». Émanée d'où ? « Nous ne vivons pas seulement dans l'ordre humain, dit Ernst Jünger. Nous appartenons en même temps au règne de l'élémentaire. Il ne connaît pas, lui, cette façon d'être de la liberté. Là où nous entrons dans cette zone, le langage des mots nous abandonne vite, et s'instaure la pure langue vocalique. La même chose se produit quand la conscience de notre liberté est supprimée par la rencontre d'une sur-puissance... Toute douleur significative ne s'exprime plus en mots mais en sons. »

Or c'est au plus extrême des tensions de la vie, dans ses états critiques, que retentit la voix. « Les lieux de naissance et de mort sont remplis de tels sons. Peut-être les avons-nous réentendus pour la première fois dans toute leur force à la guerre, sur les champs de bataille nocturnes remplis de l'appel des blessés, dans les grands postes de secours et dans le raidissement d'un soudain cri de mort, sur le sens duquel personne ne se méprend. Le cœur perçoit ces sons autrement que des mots. Il est directement en contact avec leur chaleur ou leur froideur. » Chaud et froid sont des dimensions de la couleur. « La couleur de la voix, dit Jünger, repose sur les voyelles tandis que les consonnes nous en donnent le dessin. » Le parallèle s'impose avec Claudel : « le dessin donne le sens, la couleur donne la forme – qui est la gloire des choses ».

Qu'en est-il de cette gloire quand la plus haute douleur détruit la singularité même de celui qui l'éprouve, et détruit avec elle les particularités de sa voix ? C'est cette question que G. Duthuit se pose chaque fois qu'il s'explique avec la peinture de Bram van Velde. Il essaie d'atteindre le son nu de sa voix sous la parole articulée, que lui prête Samuel Beckett, d'un désespoir-faiblesse tout souriant de défi : « dans le noir qui éclaire l'esprit », « je ne peux voir l'objet pour le représenter parce que je suis ce que je suis ». Mais si la gloire de « la chose morte... idéalement morte » rayonne de ce noir qui éclaire l'esprit, elle ne peut être à son comble que dans l'impartialité des ténèbres simples, où toute chose est retournée à l'inessentiel et où, toute articulation cessant, il ne reste que l'aura d'une voix blanche consumée pour la gloire du pire. Le pire dans la voix blanche des agonies, affûtée vers l'enfance, est qu'on ne l'entend plus comme celle de cet autre, mais altérée d'une altérité sans nom. Ce n'est pas cette voix-là, de quelqu'un qui aurait « touché aux bornes de l'inexistence », non plus que celle d'un incarcéré volontaire disant « je suis mon monde », qu'entend G. Duthuit dans l'art de Bram van Velde ; mais celle d'un homme qui déclare : « mon travail est un bond vers la vie, vers l'énergie qui rend la vie possible ». Parole qui n'a sens, bien entendue, qu'à se charger de la plus lourde des catégories : la possibilité. La vie en effet n'est pas impressionniste. Elle exclut l'abandon à la grâce de l'immédiat. Et G. Duthuit ne manque pas de marquer que « sa discontinuité est éprouvée à fond d'abîme ». Ce qui veut dire que nous ne remarquons l'existence du sujet que lorsqu'il est menacé dans la crise.

La caducité du sujet nous explique pourquoi on a si peur de la subjectivité. Il n'existe en effet que dans la déchirure et le bond. Mais il y existe ; et G. Duthuit perçoit dans les tableaux de van Velde « ce temps de l'émiettement et du soubresaut ». Ce n'est pas là mutisme. Il y a une voix. La caducité de la voix est une avec son surgissement qui apporte avec soi l'angoisse de son origine. Elle peut tenter de l'oublier par des paroles tout occupées d'elles-mêmes. Issue du fond sourd qui ne l'entend pas et qu'elle ne meut ni n'émeut davantage que ne ferait n'importe quel silence, elle cherche alors à entretenir son existence incongrue en la portant au crédit d'une indécence ontologique. Mais dans la voix de Bram van Velde, G. Duthuit perçoit d'erreurs en errements, des constantes, des rapports, une continuité même, comme dans celle de Tal-Coat une discontinuité. Ce qui lui fait excepter ces deux arts des deux attitudes contre lesquelles il s'insurge : la condensation absolue et la raréfaction absolue, dont l'une fuit l'existence et l'autre fuit le fond. « Si l'on n'a pas le courage de la subjectivité, dit von Weizsäcker, à tout le moins devrait-on avoir envers elle un sentiment de gratitude, car sans sujet on n'aurait pas d'objet. » Mais la plus hypocrite des fuites c'est pour G. Duthuit la voie de l'objet sans sujet. Bien plus violemment que les deux attitudes extrêmes il récuse la position

intermédiaire, qui supprime le rapport vital à l'origine et au fond en substituant aux formations de la vie un système de configurations objectives, soustrait aux tensions du temps et, par là, au risque d'exister. D'où son horreur de l'espace asilaire qu'une fausse Mnémosyne ménage aux œuvres d'art dans l'aménagement du musée.

L'hostilité de G. Duthuit au Musée Imaginaire d'André Malraux procède d'une évidence simple : « les œuvres n'ont pas été créées pour être mises en images mais pour participer à la vie des hommes ». Je me rappelle l'espèce d'admiration amère que suscitait en lui, à Gand, une visite à l'Agneau mystique. « Visite » justement. Installé dans une chapelle latérale de l'église Saint-Bavon, le long des marbres en deuil de l'évêque Triest, le polyptique devenu image-spectacle ne participait à aucun rite si ce n'est, dans ce grand confessionnal touristique, à celui de l'ouverture et de la fermeture des panneaux, comme d'un exemplaire de la Somme. Passée une seconde d'éblouissement marginal dont s'éclaire l'espace de l'attente, il redevient le miroir d'un monde limité à son cadre. Aucune voie ne s'y ouvre dans l'espace habité en présence réelle. Et sans doute la peinture même de van Eyck (si on excepte le panneau central) était déjà cela, ayant rompu dès sa naissance « avec le survol des compositions cycliques et des grandes effigies byzantines et romanes, dont nous avons pu noter, dit G. Duthuit, à quel point elles se devaient de ne pas retenir à leur crédit exclusif l'attention de celui qui les voyait sans pour autant dire les voir ».

À capter l'attention dans le péribole de ses cadrages, élargis par l'aura d'une éloquence pathétique, le Musée Imaginaire ne fait qu'élever à la puissance d'un intellect numineux le *genius loci* de ce temple nouveau, le Musée, qui, par la grâce de Lord Elgin ou d'André Malraux, renouvelle celui des Pyramides... où, selon la rigoureuse formule de Hegel, « les œuvres ne reçoivent l'esprit en elle que comme un esprit étranger décédé, qui a abandonné sa compénétration avec la réalité effective et, mort lui-même, entre dans ces cristaux privés de vie ». Mort aussi pour Duthuit le style selon Malraux qui réduit tous les arts au commun dénominateur d'une forme révélée par la reproduction – où les œuvres ont perdu non seulement leur échelle (« par escamotage de leur dimension ») mais aussi leur matériau, leur technique, leur fonction, c'est-à-dire tout ce qui les intègre au monde auquel nous sommes. La forme est leur dimension projective dans un espace idéal ou imaginaire.

G. Duthuit connaissait trop bien les œuvres de G. Semper et d'A. Riegl pour ignorer que les composantes matérielles de l'œuvre et sa praxis ne font pas le style ; mais il savait aussi que la poétique des formes qui, elle, fait le style, a pour base ces mêmes composantes, dont elle est le rythme – à la libre puissance duquel elle élève leur nécessité. Les formes dont le système constitue le Musée Imaginaire sont des objectités idéelles. « La reproduction n'est pas la cause de notre intellectualisation de l'art, mais son plus puissant moyen ; ses astuces (et quelques hasards) servent encore celle-ci. » C'est exactement ce que Hegel appelle la mort de l'art : « L'art a perdu pour nous son authenticité de vérité et de vie et se trouve relégué dans la sphère de la représentation. Ce que l'œuvre d'art éveille en nous c'est, outre la jouissance immédiate, notre jugement... L'art nous invite à la spéculation de la pensée ». Désormais armés d'une commune mesure qui devient la dimension du style « tous comptent pour un, car ils sont régis par le concept ». Le triomphe du style est le triomphe de l'entendement dont Hegel reconnaissait la loi formelle dans « les cristaux des Pyramides ».

C'est de la loi du cristal que nous parlions G. Duthuit et moi en cet été 1950 où nous traduisions tous les après-midi, dans le jardin de l'hôtel Thomé au Tholonet, *Abstraktion und Einfühlung* de W. Worringer. Elle régit en effet toutes les formes de l'art religieux de l'Égypte ancienne dont Worringer a fait le paradigme de l'abstraction. Elle tient son nom d'A. Riegl dont G. Duthuit me révélait alors les formules qui transparaissent si souvent sous les expressions de Worringer. La loi du cristal est la loi d'organisation de toutes les formes tectoniques (planes ou volumétriques) dont la régularité et la fermeture assurent à l'être dont elles structurent l'image l'intégrité d'une « individualité substantielle close ». Une forme y est définie par sa limite, ligne enveloppante et rectrice, ou par un jeu fermé de surfaces orientées à travers lesquelles elle se donne intégralement. L'image de l'être qu'elle structure est soustraite par la nécessité intérieure de son apparaître aux contingences de l'anonyme phénoménalité universelle, et notamment aux corrosions de la lumière

qui partout ailleurs rendent incertaine la limite du dedans et du dehors. Sa permanence, qui assure celle de l'être qu'elle configure, est garantie par l'évidence tactilo-optique, nulle part interrompue, de son insertion dans l'irréfutable plan de fond. Parallèlement la simultanéité que lui confère l'éternel retour de sa structure fermée supprime la question et l'angoisse du commencement et de la fin.

G. Duthuit savait qu'une des réponses de l'homme à la maladie mortelle de vivre, au péril d'exister, est d'assurer aux figures dans lesquelles il se projette une nécessité interne, une permanence sans destin, qui l'arrache au malaise de la contingence – et que c'est, selon Worringer, le projet de l'abstraction.

« Souffrant jusqu'au malaise de la confusion générale et du jeu changeant des phénomènes du monde extérieur, les peuples de l'Antiquité étaient dominés par un immense besoin de repos. La possibilité de bonheur qu'ils recherchaient dans l'art ne consistait pas à se plonger dans les choses du monde extérieur, à jouir de soi en elles, mais à faire sortir la chose individuelle de son arbitraire et de son apparente contingence, à l'éterniser en la rapprochant de formes abstraites et à trouver de cette façon un point de repos dans la fuite des phénomènes. Leur besoin le plus fort les poussait à arracher l'objet du monde extérieur d'un seul coup à l'enchaînement naturel, au jeu de change infini de l'être, à l'épurer de tout ce qu'il impliquait de dépendance vitale, c'est-à-dire d'arbitraire, à le rendre nécessaire et inébranlable, à l'approcher dans sa valeur absolue. »

Jung exprime au plus près ce sens de l'abstraction. « Celui qui abstrait craint le monde comme une sur-puissance prête à l'écraser et il lui substitue sa propre image du monde. » Il se retire méfiant à l'écart de la puissance démonique des objets pour bâtir un anti-monde protecteur. Et « ces formes abstraites et conformes à des lois sont, comme l'écrit Worringer, les seules et les plus hautes dans lesquelles l'homme puisse trouver la tranquillité en face de l'immense confusion de l'image du monde ». Mais alors que dans l'art égyptien la ligne enveloppante est cursive et que la forme, définie à même le plan de fond, participe à son rayonnement et par lui habite l'espace et s'infinetise, tout un versant de l'art occidental, de la Renaissance au cubisme, se définit au contraire par un parti-pris de totalisation.

Comment totaliser un existant ou même une chose sauf à les thématiser en objets ? Un masque africain sous vitrine ou un portrait cubiste constituent l'un un fait ethnographique, l'autre « un fait pictural » (Braque). Ils sont tous deux des objets et leur mode de donation l'atteste : ils sont en face. Or nous sommes en face, comme dit Rilke dans la VIII^e élégie, quand « nous avons devant nous une configuration et non l'ouvert ». La loi du cristal atteint à sa perfection dans les arts configuratifs. Leurs œuvres sont des constellations structurales dont la constitution se récapitule dans la simultanéité d'une « grande forme » close, qui conjure l'irréversibilité du temps par la réversibilité du sens.

Or c'est à cet idéal que Malraux se réfère toujours pour sa définition du style et la constitution de son Musée : Piero della Francesca réduit à sa « carrure », Le Greco s'efforçant de maintenir le mouvement du dessin baroque en supprimant ce dont il est né : la profondeur. Comme si la profondeur était le trou d'un relief inversé et que la nuit ne fût pas, elle aussi, profonde – et, autant qu'elle, le jour et l'espace libre !

Dans l'atelier du grand artiste selon Malraux, capté, le monde ne règne pas libre. Mais le réel isolé dans les parenthèses d'un style devient significatif. Ainsi la photo devenait-elle captive d'un réel isolé devenu significatif par son isolement... par destruction de l'autonomie du monde. Mais significatif de quoi ? – de ses parenthèses. Ces arts de la fermeture et de l'abri assurent à l'homme une image autarcique de soi qui exclut le devenir et l'advenir et qui met hors jeu son rapport au fondement et la question de l'origine. Chaque style est un mémorial anticipé, soustrait au temps, qui a d'avance partie liée avec l'intemporalité muséale.

Entre le Musée et les arts configuratifs (imaginés ou non), le rapport est celui d'une esthétique de la vitrine à une esthétique de la fenêtre : celle que G. Duthuit nommait ainsi pour la combattre. Cette fenêtre n'est pas, comme on dit, ouverte sur le monde. Il est interdit de se pencher au dehors. Le tableau est devenu la surface projetante de l'univers qu'il cadre. Sa clôture met hors jeu toute vue marginale et avec elle le fond concret à partir duquel l'homme existe au monde à travers son corps. Comme pour l'exécution d'une consigne elle lui substitue un fond abstrait.

Non seulement le tableau. Mais l'architecture. Reprenant l'analyse de l'espace que Francastel a faite de la coupole de Notre-Dame des Grâces, G. Duthuit écrit : « Si l'œuvre ainsi évoquée » est le lieu géométrique de toutes les lignes imaginaires qui la relie à tous les points du site merveilleux à l'intérieur duquel elle se trouve », ce centre et ce site merveilleux demeurent fatalement ceux de la géométrie, et non pas ceux du cosmos qui est, pour notre art, du moins on l'espère, et en son évolution même, affranchi d'un tel site et d'un tel centre. Le malentendu s'instaure dès l'instant où on nous parle de ce domaine inconsistant, que l'on n'hésite pas à proclamer gagné, de ce vide, comme s'il s'agissait de l'espace réel. Si comme on l'affirme encore, l'initiative décisive qu'il convient de porter au crédit du Quattrocento aura été de « mesurer non seulement les choses mais le vide » force nous sera d'insister : le génie de ce temps n'aura gagné accès qu'à ce néant qualifié de « découverte de l'identité rationnelle et non substantielle de l'espace et des choses », phrase qui au demeurant rend assez fidèlement compte du malaise qui s'empare de nous à la vue des chefs d'œuvre qu'il nous a légués ».

G. Duthuit n'était certes pas cartésien. Mais pas davantage scolastique. S'il dénie à l'identité rationnelle le pouvoir d'intégrer la réalité, ce n'est pas au nom d'un quelconque substantialisme, mais parce que les dimensions mathématiques n'ont rien à voir avec celles de l'espace de la présence humaine, d'un espace habité. À ces lucides investigateurs du vide objectif, il oppose leurs descendants qui « ressentiront de manière toujours plus impérieuse le besoin de centrer leurs œuvres (et le monde) tout autrement que par une structure de joints mathématiques ». Et son impatience à l'égard du cubisme « non pas révolution, mais coup d'état » vient de ce qu'il discerne dans l'espace cubiste un avatar de l'espace cubique des Renaissants. En quoi il rejoint Robert Delaunay « en réaction contre toutes les cérébralités incohérentes des cubistes, futuristes, etc. ».

Le ton polémique du Musée inimaginable peut donner à croire que l'œuvre de G. Duthuit est essentiellement critique. En fait elle est essentiellement positive. Elle est toute de dévoilement. Il était spontanément phénoménologue. Ce qui veut dire que le procès de ce dévoilement n'a d'autre confirmation que la manifestation des œuvres elles-mêmes.

Dans l'art la manifestation est tout. Une œuvre d'art ne signifie qu'à apparaître. Et de même qu'en se signifiant elle signifie le monde où elle a sens, en apparaissant elle fait apparaître le monde où ce sens a lieu. Son apparition dans l'espace est un apparaître de l'espace. « Dans le lieu ainsi ouvert à l'image, elle ne se détache que pour se mêler aux alentours. » G. Duthuit parle ici de l'espace des églises byzantines dans un accord marqué avec O. Demus, dont les précises analyses convergent dans cette évidence : « la construction des formes byzantines dans l'espace implique qu'elles doivent être prises telles qu'elles apparaissent ». Tout d'elles est phénomène, c'est-à-dire au sens strict manifestation dans la lumière (phainomenon) ; et pourtant tout d'elles est mystère... en pleine lumière. Ce paradoxe signifie que « de prime abord les phénomènes ne sont pas donnés », du moins pour nous dont l'accueil n'est pas désarmé et qui apportons avec nous nos propres mesures. Pour entendre le logos de cette manifestation nous avons besoin d'une phénoménologie. À cet égard Heidegger nous met en garde. « L'idée d'une saisie et d'une explicitation "originelles" et "intuitives" des phénomènes est tout le contraire d'une naïveté qui consisterait à en invoquer une hasardeuse "vision" "immédiate" et "irréfléchie" ». Si G. Duthuit a été le phénoménologue sans égal de cet art de la lumière, c'est en raison de l'acuité de sa vision dont la capacité de discernement était extrême. Discernement – non pas entendement formel – dont l'intelligence s'entendait aux œuvres à même l'acte de leur donation. Son voir était originairement contemporain de leur moment apparitionnel. C'est ce que van Gogh espérait de ses témoins futurs : « Je voudrais faire des portraits qui un siècle plus tard, aux gens d'alors, apparussent comme des apparitions ». Tout grand art façonne le regard et le rend capable de son don en articulant l'espace de la vision selon lui-même. Les formes n'y ont d'autres coordonnées que les tenseurs issus de leur propre genèse. Leur chorégraphie tisse les fibres de l'espace-temps rythmique où la motricité du spectateur (mot ici dérisoire) participe – dans le monde – à un tout autre régime du cycle perception-mouvement. Il ne se meut qu'en esquisse et tension, mais cette tension l'ouvre au monde selon des voies inédites de son pouvoir-être.

L'acte donateur originaire d'une œuvre d'art implique une sorte de passivité intelligente, un *noûs pathetikos* – et son épreuve est, dit G. Duthuit, « l'émotion première et comme inconsciente ». Il ne s'agit pas d'un état d'âme pathétique s'émouvant de sa propre félicité qui le ferait « pleurer de tendresse », mais du moment pathique de l'expérience, dont l'épreuve n'a lieu qu'en présence de ces tableaux qui sont « soulèvement de l'âme avant même qu'on en connaisse le sujet ». L'âme ainsi soulevée est en prise sur une nouvelle possibilité d'être au monde... ouvert à travers chaque chose. Mais comment le dire ? Et sans métaphore ? à une époque où l'homme occidental entend ne se soutenir que de son activité métaphorique. G. Duthuit le dit en indiquant le nœud réel où l'art nous lie. Pas de discours à propos de... Mais en deux phrase l'articulation de la réalité. « Le peintre n'aura cessé de nous reconduire à ce carrefour où bifurquent notre perception des choses singularisées et notre soif de cette même vision généralisatrice qui l'a poussé à en simplifier – à en clarifier – les caractères distinctifs. Dans un détachement et une adhésion tour à tour nécessaires nous partageons l'intuition d'une puissance illimitée, inopinément resserrée en un foyer originel jamais antérieur à la succession imprévue des formes qu'il paraît engendrer. » Que d'expériences condensées dans ces quelques lignes !

Dans le système des pulsions, adhésion et détachement sont les deux moments antagonistes de la première dimension du contact, où le monde n'a pas encore cristallisé en objets. L'ambiguïté de cet enveloppement-détachement détermine une quête sans fin. La puissance illimitée est celle de l'englobant inégalable, dont l'énergie vitale anime tout, et que l'homme hante de toute sa vie en s'y accrochant du souffle, avant toute reconnaissance distincte. Le moment du détachement est celui où l'homme est au monde à partir d'un foyer soudain surgi et élu, et en ce nœud l'article – premier degré d'une existence responsable.

Par là G. Duthuit rejoint les deux premiers principes de la peinture selon Sie-Ho : la vibration du souffle donne le rythme, le geste du pinceau l'articule. Diagenèse du rythme : l'articulation est la mutation du souffle, le souffle est l'unité de l'articulation. D'où ce carrefour où « bifurquent notre perception des choses singularisées et notre soif d'une vision généralisatrice » que G. Duthuit déclare être une clarification intuitive, immanente aux caractères distinctifs. Ainsi brûle sans les consumer le feu des signes. Or cette situation est propre à une grande aire linguistique : la chinoise, justement. Le logos de l'art tel que l'entend G. Duthuit est tout différent de la lexis des langues indo-européennes, dans lesquelles l'opération généralisatrice d'entendement se poursuit en dehors de l'opération particularisatrice de discernement pour engendrer morphèmes et relations syntaxiques. Ce que G. Duthuit refuse dans les arts de la structure, c'est la formalisation du réel, la constitution d'un univers formel, vide de toute matière signifiante et ne se soutenant que de sa légalité syntaxique.

Une idéation de structure avec ses grilles et ses systèmes y commande a priori l'entrée en présence de l'étant, et la relation syntaxique entre éléments réduits au commun dénominateur d'un type formel y supplante la détermination réciproque des choses dans le monde auquel nous sommes présents, et que leur coordination dans une œuvre élève à un nouveau degré de plénitude.

Quant à ce foyer pourtant originel qui n'est pas antérieur aux formes qu'il suscite, son paradoxe est celui de toute présence qui n'est là qu'outrepassée. « Le corps qui vient à nous, dit G. Duthuit, ne se dresse-t-il pas en avant de la foulée ou de la main offerte ? », dans une dimension éprouvée qui diffère de celle où nous tendons à l'inscrire lorsque nous nous contentons de marquer les distances. Le paradoxe est celui de toute forme qui n'existe qu'à frayer sa voie, y compris son propre départ. Sa genèse n'est pas un tracé, fût-il dynamique, à partir d'un point fixe. Car la forme ne cesse de se redéfinir, de se reformer, à chaque seuil « agonique », dans un nouveau bond dont l'advenir renouvelle son devenir jusques et y compris son propre départ. Sa temporalité n'est pas vectorielle mais rythmique.

Quelle est donc l'origine de l'œuvre ? G. Duthuit répond dans *L'Image à venir* : aujourd'hui c'est le rien. « C'est à partir du rien qu'il faut œuvrer. Les prestiges d'une matière participant d'elle-même au mystère substantiel, l'or, les gemmes et l'appui d'une matière humble et robuste, le bois, la pierre, qui faisaient la force et l'assurance de l'artisan, tout cela s'est évanoui. Ce dont l'artiste dispose aujourd'hui dans cet état de dénuement et de dispersion, c'est l'intelligence de sa perception, ce qui n'est pas rien. »

À cette perception-carrefour où se nouent la puissance illimitée du « fond des mondes ouverts » et la singularité de chaque foyer d'expérience, l'artiste ne peut répondre d'abord que par un cri inarticulé – comme celui que Robert Delaunay perçoit dans le Pimandre. « Bientôt descendirent des ténèbres... et il en sortit un cri inarticulé qui semblait la voix de la lumière. »

Voix et lumière sont deux manifestations semblables. Avant toute parole distincte l'homme entend sa voix au sortir de l'inouï, de l'inédite origine ; et la lumière sortant du fond des mondes est l'homologue, dans la première création, comme l'appelle Schelling, de ce qui dans la seconde, est la liberté de l'homme. Et Robert Delaunay ajoute : « Quand la lumière s'exprime librement tout se colore. La peinture est une langue lumineuse ».

La voix de la lumière interpelle l'homme au sein de la plénitude. Et l'artiste d'hier et d'aujourd'hui est celui qui répond en cherchant, dit G. Duthuit, « le nœud de l'infini, de la lumière, de l'espace ». Quand il s'explique avec l'art de Byzance, G. Duthuit cite ces textes de Plotin sur la lumière et sur la voix : dans la vision, « il n'y a pas un point où l'on puisse fixer ses propres limites de manière à dire : jusque là c'est moi ». Et quand nous voyons les images nous accédons, dit-il, à ce lieu de la communauté indéfini où, selon Plotin, « des phrases prononcées à voix basse ont une action lointaine et se font entendre à des distances immenses ».

La « volonté d'art » de Robert Delaunay atteste la perpétuité de ces vues de l'espace à travers une histoire qui en est l'oubli. « Je ne parle pas de mouvement mécanique mais harmonique puisqu'il y a simultanément c'est-à-dire profondeur. Nous voyons jusqu'aux étoiles. Cette unité n'est pas divisible... Et je dis que vous avez tort en parlant des formes. C'est un mot préhistorique, scolaire... cela rejoint la géométrie qui est une invention de professeur. Toutes ces sciences finies n'ont rien à voir avec mon métier vers la lumière « qui, seule, donne "le sens de la profondeur" ». C'est cette profondeur sans mesure que G. Duthuit ne cesse d'affirmer contre l'inanité « d'une réalité mesurable de la lumière dans les mêmes termes que les autres corps ». « La lumière qui se mesure ne se laisse pas traverser. »

La profondeur en effet n'est pas une distance. Elle s'ouvre à nous et nous sommes en elle sous l'horizon de notre ici. Heidegger l'a dit d'un mot : *durchstehen* (être debout à travers). G. Duthuit l'exprime dans une sorte de langage inverse dont il confie le mot final à Plotin. « Voici derechef qu'émerge d'une façon qui eut déconcerté les lointains ascendants du chercheur affranchi de tout contrat, ce sommet unique où se terminent les multiples faces du dehors : nous nous retrouvons alors dans la profondeur de ce monde où, selon Plotin, nous sommes suspendus ».

« Sommet unique. » « Suspendus. » L'origine est partout. Le peintre de la lumière ne peut « s'appuyer sur la connaissance du point où elle était située pour dire d'où elle vient et où elle est ». Et Cézanne « se devait de peindre ensoleillé », de se comporter comme si « le soleil, au lieu d'être un corps, était une puissance séparée du corps et produisait ainsi sa lumière, lumière qui n'aurait point de départ ». Il faut qu'il en soit ainsi pour que dans le libre mouvement du « milieu qui crée l'objet », du milieu éclairant, s'affirme cet art que nous avons pu dire de présence, d'altérité ».

Il n'y a pas de pré-visible. À ces apparitions que sont les œuvres d'exister le fond sans fond sans lequel elles ne seraient pas ! La simultanité en profondeur de l'espace-temps n'est ni une synchronie ni une diachronie historique ; c'est une diachronie aspectuelle, celle de l'Aïôn. Mais il y faut l'à propos d'un *kairos*, d'un instant décisif où un artiste mortel lui fait le don de son événement. « Cette beauté neuve et imprévisible témoigne d'une même fidélité à l'instant déterminant où l'être sans fond, surgi de la tangence des pulsions passagères, prend visage. »

De ce grand découvreur d'œuvres qu'a été G. Duthuit l'œuvre reste à découvrir. Et son visage comme sa voix n'est pas de ceux et de celles qu'on puisse voir ou entendre sans éprouver cette résistance qui, sous le bien entendu du discours qui nous identifie, nous confronte à l'inouï de notre altérité.

Elsa Maldiney

Itinéraire d'un peintre

Entretien réalisé par Christian Chaput, à Vézelin en juin et juillet 2010

« Marcheurs, il n'y a pas de chemin, le chemin se fait en marchant »

Campos de Castilla – Antonio Machado

Elsa Maldiney est née près de Gand à Melle. Peu de gens connaissent l'œuvre d'Elsa Maldiney, qui pourtant est immédiatement « reconnue » comme celle d'un vrai peintre quand on voit les toiles. Il nous a paru intéressant de « l'interviewer » pour en savoir un peu plus sur sa vie, sa créativité, ses positionnements artistiques.

Christian Chaput : Dans votre longue vie de peintre, beaucoup se demandent pourquoi avoir si peu montré votre peinture, pourquoi si peu d'expositions, j'en ai recensé trois, les portraits en 1947, l'exposition de la jeune peinture à Gand, puis plus rien jusqu'à Royaumont en 2008.

Elsa Maldiney : En fait je suis un peintre qui n'a pas fait une carrière de peintre. Il y a, bien sûr, tout le système commercial qui me rebutait quelque peu, mais surtout, j'avais une autre vie, passionnante auprès d'Henri Maldiney. Pour faire carrière, il faut s'y adonner entièrement, il n'y a guère de place pour autre chose. Tel n'a pas été mon choix et tout en travaillant très régulièrement, beaucoup d'autres choses m'intéressaient, j'ai privilégié une vie exigeante, certes, mais passionnante. Nous rencontrions beaucoup de gens par l'intermédiaire du travail de Maldiney : les poètes, par exemple du Bouchet et sa femme Anne de Staël, Francis Ponge, des philosophes comme Deleuze et beaucoup de psychiatres comme Schotte qui vivait à Gand, en tout premier lieu qui nous a fait rencontrer Binswanger, dans son sillage Kuhn, et Szondi puis Oury et Gisela Pankow, etc. et j'en oublie sans doute. Nous nous déplaçons souvent, pour des colloques, ou des rencontres amicales comme avec Pierre Haour, Salomon Resnik ou François Cheng, mais aussi avec le professeur Christe, son épouse et Roland Kuhn, avec lesquels la proximité était particulièrement grande. Et puis il y a eu aussi les peintres, mais nous en reparlerons. Toutes ces rencontres dont j'étais le témoin, la plupart du temps muet, m'apportaient beaucoup, tant sur le plan humain que par la richesse des échanges intellectuels auxquels ils donnaient lieu. Il ne faut pas oublier aussi des voyages de vacances, ou de travail, par exemple au mont Athos – pour Henri Maldiney et Schotte, moi j'attendais en bas car les femmes n'y sont pas admises –, mais aussi à Istanbul, aux États-Unis, au Canada etc. Puis il y eu les conférences brésiliennes avec Nelson Aguilar qui avait été un élève de Maldiney. La montagne a aussi beaucoup compté, comme aventure, plaisir de la vue, de l'escalade et source d'inspiration : en outre l'Oisans qui a été sans doute le plus important, la Vanoise, la haute vallée de Chamonix, les nombreuses ascensions dans le massif du mont Rose et la région du Cervin. Tout cela contribuait à faire une vie passionnante, jamais ennuyeuse.

CC : Mais comment tout cela a-t-il commencé ?

EM : À Gand, en primaire, une bonne sœur mettait en avant une fille, alors j'étais jalouse et fort mécontente. Un jour lors d'un concours de dessins, prenant comme modèle la page d'un livre qui appartenait à ma sœur, j'ai fait des roses et j'ai eu le premier prix, j'étais toujours en compétition. Il y avait quand même quelque chose en moi qui voulait être peintre, je voulais toujours apporter un

dessin, puis au lycée j'ai eu un professeur qui, voyant mon travail, a dit qu'il fallait que j'aille aux Beaux Arts ; il me faisait faire des choses qu'il ne faisait pas faire aux autres. Cela n'a eu aucune résonance jusqu'à 18 ans ; d'un seul coup, j'ai décidé d'y aller, j'avais 18 ans ou 19 ans ...

Un destin ! Je quittais la maison familiale. À cette époque-là, je faisais des dessins académiques : des nus, des portraits, en noir, quelques clowns en couleur, que j'ai peints pendant les années 1943-1944, première fois que j'employais la couleur. J'y ai pris goût alors, j'ai fait des fleurs, tous les samedis ! Je n'avais pas d'atelier ; je faisais de petits tableaux, portraits et fleurs, j'en donnais beaucoup aux amis et à la famille, en fait j'ai vraiment commencé à travailler ma peinture en 1945.

CC : Mais comment alors avez-vous découvert votre style, la « vraie » couleur, la lumière ?

EM : Un jour, en promenade avec des amis, en 1946. La lumière de Berck-Plage ! À une heure de l'après-midi, j'ai eu le choc, quelle lumière ! Quelles couleurs ! Puis j'ai fait cette toile, qui a tout déclenché, les volumes se sont modifiés, j'ai vraiment découvert la joie de la couleur. J'ai décidé, en 1946, de chercher, un espace pour travailler. À Gand existait un monastère désaffecté, le Pand, où l'on pouvait louer de petits appartements. J'en ai pris un, dont j'ai fait mon atelier. Là, j'ai travaillé. Les natures mortes sont donc venues, cela était une évidence. Ce fut une irrépressible explosion. Cela a continué aussi lors de mes premiers voyages en France.

CC : Comment avez-vous vu les autres peintres et leurs œuvres, connaissiez-vous les musées de Bruxelles, d'Anvers, de Bruges ou d'Amsterdam ?

EM : En fait j'étais très ignorante, pendant mon adolescence et ma jeunesse, je n'ai même pas le souvenir d'avoir vu l'Agneau mystique de Saint Bavon ou les Memling de Bruges. D'ailleurs pouvait-on les voir ?

C'est une époque où il n'y avait pas de grandes expositions, ou rarement. On ne connaissait les peintres que par les livres en dehors peut-être de Picasso et Braque, et je n'en suis même pas sûre. C'est par l'histoire de l'art et les reproductions qu'on pouvait avoir une vague idée : beaucoup de pages tirées de livres, surtout des reproductions de dessins, Rembrandt bien sûr mais aussi Chardin et Watteau. Ce qui fait que je ne me retrouve guère de parenté artistique ; cependant la vie artistique belge était florissante : Ensor, que Maldiney d'ailleurs a rencontré plus tard chez lui à Ostende, Permeke, Gustav de Smet, pour les expressionnistes, déjà d'une autre époque. En revanche, je n'ai jamais été très proche du courant symboliste ou du surréalisme qui, au fond me paraissait trop anecdotique.

Cependant dès la fin de la guerre, Bazaine, Singier, Estève, Lapicque, Pignon, Manessier, Le Moal et les autres peintres français contemporains étaient déjà appréciés des collectionneurs Bruxellois. Il y avait eu au palais des Beaux Arts à Bruxelles en 1945 une exposition intitulée « La jeune peinture française ». Cela a été un tournant. En 1947, j'ai participé à une exposition de « Portraits » avec le peintre D'Havé (entre autres), peintre gantois que j'ai perdu de vue.

CC : Après la rencontre avec Henri Maldiney, la vie et la peinture ont à nouveau changé ?

EM : Certes. Je me partageais entre Gand, le midi de la France et la montagne. Je suis partie dans le midi chez un compagnon de captivité de Maldiney qui était architecte, Alphonse Arati qui habitait Marseille ; sa famille habitait près d'Aubagne, c'est comme cela que j'ai connu Lascours, un village voisin où j'ai beaucoup peint. Plus tard, en 1957 je crois, il m'a demandé de faire les vitraux de la chapelle de l'hôpital de Briançon.

Mais une fois Lascours « épuisé », comme je cherchais des « motifs » pour peindre, il m'a déposé au mois de novembre avec mes toiles et tout mon matériel à Moustiers-Sainte-Marie¹. Je suis restée trois mois seule, à peindre, avant de rejoindre Gand. Je logeais dans une petite maison que je m'étais trouvée et j'allais sur le motif. Il fallait que je fasse une toile, c'était une nécessité qui n'a d'autre raison qu'un besoin vital profond, cela n'a d'ailleurs pas changé. C'est là que j'ai senti dans toute leur intensité, la couleur, la lumière, les courbes mouvantes du paysage, le piquetage des

maisons ou des arbres dans la campagne. Des traits qui font la structure, et la couleur qui crée l'espace, je l'ai compris après. À partir de ce moment-là, il n'y a plus jamais eu de personnages ou de portraits dans mes toiles. La toile pourrait-on dire est la rencontre entre un paysage intérieur, une disposition particulière qui tient de l'état psychique, de l'affectif, des sensations corporelles et le motif extérieur qui est dynamisant, qui vous prête son rythme changeant. Une fois la toile faite tout s'arrête et il faut recommencer. Je n'ai jamais réfléchi ma peinture, elle venait, ou pas, et voilà tout. Quand j'étais mécontente, je détruisais, j'ai d'ailleurs toujours beaucoup détruit les toiles que je n'aimais pas. Vous aviez dit pour l'exposition de Royaumont en 2008, des « Instants de Vie » en reprenant la traduction du titre de Virginia Woolf, Moments of being, mais je pense qu'il s'agit en effet plus de moments d'être, d'existence, comme vous l'aviez d'ailleurs souligné dans un deuxième temps.

Il y a eu en 1949, à Gand, une grande exposition de ces œuvres, dans une manifestation consacrée à la nouvelle peinture gantoise. Ce qui m'a valu un article dithyrambique de Jacques Schotte que nous connaissions déjà et qui me comparait à Bonnard, pour la couleur et la lumière. Comparaison flatteuse mais très exagérée, et un peu fausse.

CC : Quand même il y a effectivement la luxuriance des couleurs, leur générosité, la richesse de la nature... Retour dans le midi, deux façons très différentes de peindre : « Le palmier », du noir qui fait charpente, du vert, du gris en touches brossées, allumées de bleu et de touches de blanc et puis les bateaux du port de Cannes.

EM : En fait, je voulais trouver un rocher à peindre ! C'était quasiment une obsession. Je suis partie pour Cannes, très agréable en cet après-guerre. Je peignais de ma fenêtre, le palmier que je voyais depuis la chambre que j'habitais, comme vous le décrivez justement. J'allais aussi sur le port, peindre les bateaux. Et je visitais les environs, un peu errante, rencontrant des gens très gentils, en cherchant toujours mon rocher. Je ne me posais pas de problème, pas de questions, à ce moment-là, il fallait que je fasse une peinture de ce port ou d'autre chose, sans le copier. J'ai toujours voulu abstraire, même à Lascours, même dans les « natures mortes », la déformation des objets, la recomposition des couleurs, c'était déjà une forme d'abstraction.

Le port de Cannes, par exemple, ce sont les touches de couleur qui font le tableau : une plage de couleur avec un ton que j'avais devant les yeux. C'est à partir de cette touche puis d'une synthèse de couleurs que se faisait le tableau, j'insiste, avec un dessin léger, une structure légère, les mâts, la coque. Je suis instinctive.

Deux façons de peindre qui n'avaient rien à voir l'une avec l'autre. Je cherchais quelque chose, sans savoir quoi. Et je ne trouvais toujours pas ce rocher mythique !

Un peu plus tard, Henri Maldiney et moi-même séjournions à Aix-en-Provence, sur les traces de Cézanne. Nous habitions chez des amis, Martine et François Aubrun, qui étaient peintres. Nous avons décidé d'aller rencontrer Tal Coat qui séjournait à Château Noir et dont nous avons beaucoup aimé la peinture vue dans une galerie, peu de temps avant. La rencontre a été une évidence, fondamentale, pour tous les trois. Tal Coat nous a donné à chacun un dessin. Puis nous nous sommes revus à un colloque de Cerisy « transporté » à Royaumont en 1948 je crois, sur la littérature et le modernisme, présidé par Marcel Arland. Il y avait aussi Duthuit, de Staël, Francis Ponge, je crois bien que c'est là que nous avons rencontré Du Bouchet ; Nathalie Sarraute participait aussi. Elle avait d'ailleurs demandé à Henri Maldiney, s'il pensait qu'on pouvait faire pour le roman, la même chose que ce qui se passait pour la peinture. Il y avait en effet des bouleversements en cours dans l'expression artistique.

Le grand bouleversement, pour nous, a été l'exposition « Tal Coat », à la Galerie de France, à Paris qui date de 1949 ou 1950, je ne sais plus. En deux ans il avait complètement changé sa manière de peindre : la force et en même temps la délicatesse du trait, l'ampleur du geste, quelques taches de couleur, les contrastes des gris et des noirs, l'espace s'ouvrait.

On peut vraiment dire que Pierre Tal Coat nous avait révélé quelque chose. Nous nous rencontrions, entre autres lieux, tous les étés au Tholonet ; nous habitions le Clos. Tous ces lieux étaient autant de « motifs ». Je n'aimais pas trop Château Noir, mais beaucoup le Clos et aussi le

plateau. Un des lieux favoris, pour ma peinture, était ce que l'on appelait « la petite mer », une mare en fait.

En 1950, un jour, voyant les tableaux appelés « Bateaux à Cannes », Pierre Tal Coat me dit : « Ce n'est pas avec cette technique-là que vous arriverez à la lumière ! » J'ai alors décidé de travailler différemment, au Tholonet. Un autre jour, en 1951, Tal Coat vit une ébauche de la « petite mer », il prit un fusain et en deux traits changea complètement la dynamique de la toile. Je compris d'un seul coup. Ma vie picturale fut facilitée en un sens et rendue plus difficile en un autre. J'avais été influencée par la remarque et le geste de Tal Coat, il a ouvert au plan et à l'espace ; mais je n'ai jamais fait du Tal Coat, je ne pouvais pas, j'ai sans doute essayé mais ce n'était pas moi, et j'ai détruit ces toiles.

Retenir la leçon mais ne pas faire « du Tal Coat ». Je retrouvais et développais alors ce que j'avais perçu avec le « Palmier à Cannes ». Par exemple l'ombre d'un amandier, et non l'amandier lui-même, qui était devant la fenêtre, par les contrastes des feuilles et des branches, des noirs et des verts sombres, des « à-plats » avec plus de pâte, de petites touches de blanc, linéaires ou aplaties à la brosse. Je voulais rendre les mouvements. Faire que les choses ne soient pas figées comme sur une photo, mais qu'elles bougent comme dans la nature : intensité de la lumière, dessin fuyant des contours qui ne doivent pas être une limite close avec un intérieur et un extérieur, en somme un support de perception et de mouvement. Je ne voulais pas reproduire, mais faire sentir le contact que j'avais eu dans cet instant. Tout cela je le dis maintenant, puisque vous me poussez à réfléchir mais sur le moment, il s'agissait seulement de faire une toile, seule comptait la spontanéité du geste. Ouvrir un nouvel espace, cela a commencé à prendre du sens à ce moment-là. Et c'est toujours ce que je recherche.

CC : Ce moment pictural est, en effet, très important dans votre œuvre, on y sent une force extraordinaire, pressentie dans les natures mortes, mais qui s'épanouit alors. La déformation, alliée à la tension entre les couleurs et les volumes, fait naître, me semble-t-il, ce que certains nomment le beau, et que moi je préfère appeler vitalité et présence, celle de la toile, expression aussi des vôtres. Vos toiles étonnent, saisissent, mais quand on les regarde plus attentivement, longuement, on ne se lasse pas, il y a toujours quelque chose de plus à découvrir. Êtes-vous d'accord ? Comment expliquer cela ?

EM : Dans l'ensemble oui, même si j'ai quelques réserves à faire sur le beau. C'est une époque où j'ai beaucoup appris. J'ai regardé avec plus d'acuité Cézanne par exemple. J'aimais aussi beaucoup Miró, et plus tard Tapies, très bien exposé chez Maeght et aussi Twombly que j'ai découvert plus récemment.

Au Tholonet, même si nous rencontrions beaucoup de gens, la proximité du peintre et du philosophe était si grande qu'il ne m'était pas toujours facile de trouver ma place auprès d'eux en tant que moi-même ; les conversations entre Maldiney et Tal Coat étaient passionnantes. J'en retirais beaucoup. Je me rappelle cette parole de Maldiney : « l'autogenèse des blancs, là et encore là, sans les limites du noir, ce n'est pas une composition ».

Avec Pierre Tal Coat nous parlions aussi boutique : quels médiateurs choisir, quelle essence de térébenthine préférer, celle de Venise naturellement, comment réparer une toile, etc. C'est à cette époque-là, dans les toiles du « Clos » notamment, que je compris que le noir et le blanc faisaient la charpente d'une toile et que la couleur, pour moi, ouvrait l'espace, les proches et les lointains, dynamisait la toile. La forme devient en apparence plus vague, ce qui ne veut pas dire molle, mais moins cernée, sans limites fermées, permettant ainsi la circulation...

CC : La circulation du « souffle » qui participe au rythme à la toile. Les espaces prétendument vides sont de la plus haute importance, c'est là que l'énergie passe 2.

EM : Quand nous rentrions à Gand, encore sous influence de cette « lumière » du midi, je terminais les toiles inachevées ou j'en retravaillais certaines. Cela a duré dix ans jusque dans les années 1960.

Tal Coat était déjà parti, nous y retournions encore tous les étés, ou en début d'automne. Et puis Le Clos a été endommagé par une tornade, puis un incendie a tout détruit. C'était au moment de l'ouverture de la fondation Maeght. Il ne restait que des morilles qui poussaient dans les cendres. Nous y avons encore passé le mois de septembre. Je me demande toujours comment j'ai pu y travailler. C'est la fin du « Clos ». Mais en même temps la montagne prenait de l'importance, Ailefroide, dans l'Oisans, notamment, avec ses abrupts.

CC : En fait vous avez toujours peint, partout où vous alliez, on voit d'ailleurs très bien dans votre œuvre qu'il n'y a pas de périodes tranchées, mais l'arrivée progressive d'une nouvelle manière, portée par la précédente.

Puis c'est l'installation à Lyon, à cette époque-là ? Comment cela a-t-il influencé votre peinture ?

EM : Au début, j'allais en ville, je regardais les places, les fontaines et, en rentrant, je faisais une toile. Des touches plus plates, plus fragmentaires, de petits « à plat », une matière assez légère qui me paraissent avec le recul, rendre assez bien les juxtapositions de lumière et de couleur que j'avais perçues. Mais, assez rapidement, je me suis sentie enfermée dans cet endroit, alors je me réfugiais dans les paysages de montagne que j'avais vus pendant l'été, à Trélechamp, aux Frasserands ou à Termignon. Je faisais quelques croquis sur place, qui servaient de support au souvenir. Ma peinture est devenue encore plus abstraite, ma palette forcément avait aussi changé : des bleus très pâles, du blanc, des gris légers, la touche s'est allongée, elle fut alors plus aérienne : c'était aussi le moment où j'avais peint plusieurs toiles, les « Grottes de glace », peinture qu'aimait beaucoup Deleuze. « Univers en expansion », disait Henri Maldiney.

Pour ce qui est de ma peinture, on ne peut simplement pas dire qu'il y a des périodes, rien de décidé en tout cas, c'était au fil de la vie, des moments, où quelque chose se passe et dont j'essaie de faire sentir le surgissement. En fait il faut trois choses : une disponibilité, un bon état psychique et que le corps soit là, l'œil, la main. Dans ces moments-là seulement, une bonne toile peut advenir. C'est là où revient cette idée du beau. Et je ne suis pas du tout sûre du qualificatif. Bonne toile, belle toile ? Comment dire, une toile simplement qui peut avoir son existence propre.

Les années 1960-1970 furent plus chaotiques, mais je faisais toujours quelque chose : des papiers collés par exemple, que je peignais aussi. Ils n'avaient rien à voir avec des paysages et des motifs : jeu avec la matière, la couleur. J'aimais bien l'épaisseur de la matière, sa densité que venaient briser les déchirures. Mais toujours le souhait que quelque chose advienne et circule, fasse jour entre et grâce à ces « pavés » de couleur.

Les années suivantes ont été difficiles. Les toiles devinrent noires, plus lourdes. Puis un jour devant la fenêtre, je fis un cercle bleu, très lumineux, renouveau du désir ; ces cercles m'occupèrent jusqu'en 1975, puis plus rien de 1975 à 1983. Plusieurs voyages au Brésil, avec Nelson Aguilar et sa femme, les émotions du Pentanal, parc naturel envahi par les oiseaux relancèrent l'envie de peindre, c'est du moins ce que l'on peut en dire a posteriori. Ce furent alors des formes géométriques qui me servirent de support : les triangles, les verticales ; la couleur revint. Cependant l'activité était assez sporadique. Il y eut aussi de grandes toiles bleues sombres, où les balayages de noir ou de blanc donnaient toute la mouvance à ces peintures. En fait le travail reprend vraiment en 2005, c'est la série des toiles blanches.

CC : Des blancs, empreints de douceur, voire d'une certaine langueur, avec des « coulures suspendues » à rien et qui donnent ce mouvement descendant, comme une sorte d'abandon. Une série, vraiment ?

EM : Pour ce qui est de « la série », je fais ce que je peux faire quand je peux le faire. Il peut y avoir une sorte de parenté entre des œuvres que vous peignez dans un moment où existe un certain état d'être persistant, sans que cela constitue une série de multiples. Ce qui en revanche ne va pas c'est quand, malgré vous, se présente une idée anticipatrice de la toile, que vous avez des gestes systématiques, pour obtenir des effets. Alors là, évidemment, la toile entre dans le système, vous pouvez détruire cette toile, mais pas tout de suite, elle peut vous permettre de découvrir autre chose, et quelquefois, elle peut aussi, mais rarement, être rattrapée ; Bazaine disait aussi cela.

En fait, le vrai renouveau de 2005 est renouveau du « désir de couleurs », apparu après les toiles blanches. Des bleus plus violents, outre-mer, cobalt, des jaunes, des verts, quelquefois acides ; je veux même me remettre au vermillon que je n'ai pas travaillé depuis longtemps. Les toiles ont parfois pris un tour plus flamboyant, des touches plus divisées, une lumière plus scintillante, miroitante, peut-être est-ce dû au changement de la vision lié à l'âge ? Mais la peinture n'est-elle pas d'abord au fond une vision interne ? Le contraste des couleurs, c'est cette tension qui fait naître, maintenant, le rythme de la toile. Espace, lumière et mouvement restent le but et le plaisir. Je ne peux guère en dire plus, je suis dedans, je prépare mes fonds de toile ; c'est très important pour accueillir ce qui arrivera peut-être, on verra...

CC : Pour conclure, on pourrait dire avec Heidegger : « L'Être est ce qui n'en finit pas d'advenir » et avec Lao Tsu, que votre peinture est « une création en marche », ou avec Klee « Werk ist Weg », « l'œuvre est la voie ».

EM : C'est assez vrai. Je dirai d'abord que c'est une nécessité absolue pour me sentir être, un besoin allié à un désir, puis, éventuellement, une possibilité de rencontre dans un partage des regards avec l'autre par l'intermédiaire de cette étrange chose appelée toile, au-delà des mots, et qui a de toute façon son existence propre, comme je l'ai dit plus haut, qui échappe, certes, mais qui me donne une sorte de fierté de l'avoir faite. Un perpétuel commencement, qui ne doit pas être une répétition... un renouveau, vital...

1. « *Les deux cyprès solitaires, la vallée* », cette toile qui est en couverture des actes du colloque de Lausanne, est typique de la peinture d'Elsa Maldiney, à Moustiers. Cf. Henri Maldiney. *Phénoménologie et sciences humaines*, sous la direction de F. Félix et de Ph. Grosos, Lausanne, L'Age d'Homme, 2010.

Le corps propre, instance clinique et critique du rythme dès le contact

Je me propose de donner à voir à partir d'exemples cliniques en quoi et comment le corps propre est instance critique du rythme, dès le contact, « faisant ainsi la preuve de soi en s'ouvrant dans un voir de compréhension »¹. Une critique qu'il peut payer de sa vie comme il apparaît dans la mort subite du nourrisson, mais qui peut également l'appeler à la plénitude de l'ouverture à l'être. L'enjeu est donc considérable. Il a portée clinique et existentielle.

Maldiney précise l'instant lieu pivot de la crise. « Je crois, écrit-il, que la notion d'inconscient est une notion provisoire. Si on parvient à une analyse du corps, du corps propre, je crois que ce que l'on appelle l'ensemble des phénomènes inconscients va reprendre une nouvelle position ». Deux notions se dégagent du propos et le structurent : le propre, lié au corps, c'est-à-dire à l'engendrement de l'auto-engendrement dont la capacité à se dresser au péril de l'espace est le paradigme ; le temps, qui ne saurait rester provisoire, en suspens, en particulier dans le temps de la chronologie. Ces deux notions sont liées ou déliées dès le contact, dès l'originarité du sentir. L'implication rythmique de soi au plus près du sentir et du se mouvoir préside à l'engendrement du corps propre, à son ouverture à l'originarité du temps et de l'ipséité. Et inversement, le dysrythmique dissocie la circularité entre corporéité, sentir et temps immanent, développemental. La relation enfance/parentalité est un lieu privilégié de ces circularités en ce que le corps de l'enfant, voire du nourrisson ou du fœtus, "répond" de façon d'autant plus vive à sa parentalité qu'il en est grandement dépendant. De cette interaction originelle le corps propre garde mémoire².

Nous évoquerons tour à tour une patiente, Laure, qui traverse une crise de décompensation au décours de son analyse ; Étienne et sa famille sur trois générations ; le Cycle de Gédéon dans le Livre des Juges ; Blaise Pascal, Dostoïevski³. La notion de crise est commune à chacune de ces situations et le corps propre en est l'instance critique et décisionnelle.

* * *

Une soudaine crise de panique, manifestée à travers des vomissements accompagnés de hurlements incoercibles, au décours d'une psychothérapie de deux ans qui voyait la patiente aller de mieux en mieux, interroge son engendrement.

La patiente, Laure a quarante ans. Elle est secrétaire de direction et réussit bien dans son travail. Elle est en thérapie pour dépression. Sa vie relationnelle est très pauvre. Elle se plaint de douleurs abdominales, de saignements vaginaux et d'infections urinaires à répétition.

Elle décrit une enfance particulièrement malheureuse avec des actes de maltraitance du fait de sa mère. Que se passe-t-il dans l'actualité, que s'est-il passé entre enfance et parentalité, que se passe-t-il dans le transfert pour qu'un tel effondrement du corps propre soit possible ?

Le psychothérapeute qui présente est sidéré par ce que dévoile le matériel, ce qui explique son besoin d'en parler en supervision. La patiente semblait aller de mieux en mieux. Elle investissait beaucoup sa thérapie deux fois par semaine. Que se passe-t-il qu'elle téléphone à son analyste depuis un service d'urgence psychiatrique pour lui demander de la recevoir, le jour même si possible ? Elle est à la limite de la décompensation. Son analyste la reçoit et entend le récit d'une journée d'épouvante. Déjà le matin dans le bus, elle se sentait oppressée. À son poste de travail elle était débordée et inefficace. À dix heures elle ne tenait plus debout et commençait à vomir, des vomissements incoercibles bientôt accompagnés de hurlements. Il a fallu l'hospitaliser. Comment comprendre ce qui s'apparaît ? La patiente n'en a aucune idée. Son thérapeute dit sa difficulté à croire que cette situation surgisse de nulle part. Après un long moment de silence la patiente signale qu'une de ses collègues de travail lui a fait remarquer : « Mais alors, ce cheval c'était important ? ». De quoi s'agit-il s'inquiète le thérapeute ? « De rien, ça n'a rien à voir avec ce qui se

passé ici. Il s'agit d'un animal pas d'un humain. Simplement de la vente d'un cheval que j'avais coutume d'aller voir ». « Mais cette séparation est peut-être importante pour vous ? ». « Bien sûr qu'elle est importante, mais je ne vais quand même pas venir vous voir pour vous parler de mon attachement à un animal ! ».

Deux événements se font donc vis-à-vis : une décompensation et la séparation d'avec un cheval. L'un et l'autre ont une histoire.

Vomissements et hurlements ont commencé dès le retour à la maison, à la sortie de la maternité. Il semble que la maman ait été trop angoissée pour s'occuper de son premier bébé qui ne cessait de vomir. Elle l'a reconduit à l'hôpital. Par la suite, la patiente a de très nombreuses fois été réhospitalisée pour vomissements. « Ma mère m'a toujours dit combien elle était contente chaque fois qu'elle me remettait à l'hôpital ».

Enfant, la patiente était très proche des deux chevaux de son grand-père. L'un est mort entraînant le grand-père dans le chagrin, la récurrence d'un cancer et la mort. Et l'autre a été vendu à la demande de la maman parce que « dangereux ». À partir de ce jour-là la patiente a eu peur des chevaux. Ce n'est qu'après six mois de thérapie qu'elle a repris contact avec un cheval. À l'époque elle en avait informé son thérapeute. Depuis dix-huit mois, avec le cheval, elle avait le sentiment de réussir pour la première fois de sa vie à développer une relation avec un « vivant ». C'était pour elle une victoire. Suite à cette séance la patiente a pu rentrer chez elle. Elle décrit une nuit de catatonie, sans pouvoir bouger ni se lever par peur, dit-elle, de connaître à nouveau la panique. C'est le « temps des glaciations » comme l'écrit Resnik⁴.

Entre la deuxième et la troisième séance la patiente a téléphoné à ses parents pour « voir s'ils se font du souci à son sujet ». « Ma mère m'a dit sa peur qu'ils me mettent à l'hôpital, à l'hôpital des fous. Elle m'a dit aussi qu'elle avait l'expérience de crises de panique. Un jour, elle devait présenter un spectacle de danse – c'est son métier –, et au dernier moment elle était paralysée d'angoisse au point de ne pas pouvoir conduire sa voiture. Elle avait dû annuler le spectacle ».

Ce point est intéressant en ce qu'il permet d'être au contact avec le manque d'intégration rythmique dans le monde de la maman, dans celui de la patiente depuis sa naissance.

La patiente a fait un rêve. « Il y avait comme une espèce de guerre et il fallait se cacher. C'était dangereux. Il y avait mes parents. Puis on devait sortir et partir. Tout le monde partait, mais il restait un tout petit bébé minuscule dans un carton à chaussures. Ça avait la forme d'un bébé. Ma mère n'y faisait pas attention. Mon père me disait : si personne ne le prend, prend-le. Et puis ma foi, j'ai pris ce bébé mais je me disais : je vais en faire quoi ? Mon père répondait : on ne va pas le laisser là ! Alors je prenais le carton et le bébé. C'était étonnant. Il avait de beaux habits. Il était habillé en jaune et bronzé – c'est-à-dire pipi/caca . Il n'avait pas l'air malheureux, il ne demandait rien, ne pleurait pas, rien. C'était pas très normal, un peu inquiétant ».

On peut penser que le rêve exprime une transformation, un passage d'un état de guerre, caché, à un autre état, plus statique, qui implique la relation enfance/parentalité où tout est radicalement ambivalent, c'est-à-dire sans rythme aussi bien du côté du bébé que de sa parentalité. Le carton de la boîte à chaussures est l'illustration de cette ambivalence statique. Il est en appel d'une parentalité dont l'implication rythmique permettrait au nourrisson de se dresser au péril de l'espace, c'est-à-dire de grandir, de se développer.

La question est de savoir à qui s'adresse cet appel ? La mère ne voit pas le bébé. Le papa suggère à sa fille de le prendre, ce qu'elle fait sans avoir les moyens de s'en occuper et sans savoir qu'en faire. Ne peut-on considérer que ce matériel a rapport à l'enfance de la patiente qui, à travers le rêve, interpelle l'analyste ? Un analyste qui est par ailleurs impliqué dans l'histoire du cheval à plus d'un titre.

C'est en effet après six mois d'analyse que la patiente a repris contact avec l'attachement aux chevaux de son enfance, à l'encontre des menaces de sa mère. De ces retrouvailles elle a informé son analyste. Qu'en a-t-il entendu ? Qu'en a-t-il fait ? On peut penser que l'analyste n'a pas entendu combien cet attachement était d'importance. D'où le clivage du transfert, avec le cheval d'un côté, son analyste de l'autre. Avec le cheval la patiente a eu le sentiment de réussir à développer une relation avec un vivant pour la première fois de sa vie mais que cette relation était vraiment trop

infantile, de l'ordre du "doudou", pour pouvoir être parlé avec son analyste puisqu'il semblait ne pas s'y intéresser. Elle décide donc de n'y pas penser elle-même, de n'en pas parler tandis que d'un autre côté se développe un transfert plus adulte, trop éloigné de ses besoins d'enfant. D'où son effondrement quand le cheval est vendu. On peut penser que le clivage du transfert par la patiente s'origine dans le clivage du contre-transfert du côté de l'analyste. Le fait que l'analyste soit aussi surpris des conséquences de la séparation d'avec le cheval conforte le sentiment qu'il est trop loin des aspects infantiles de la patiente malgré ce qu'il sait de son histoire. On peut considérer qu'il aurait été souhaitable que l'analyste perçoive mieux les « vomissements/réhospitalisations » dans la toute petite enfance de la patiente, puis le caractère réparateur dans l'enfance de son attachement aux chevaux, puis l'impact de la thérapie qui permettait à la patiente de vaincre ses peurs et de retrouver les liens d'attachement de son enfance. Il aurait fallu aider la patiente à reconnaître la portée développementale de sa propre implication rythmique auprès du cheval qu'elle rencontrait plusieurs fois chaque semaine, d'en généraliser la portée, et d'en repérer l'ancrage dans le transfert.

À défaut de l'implication de son analyste la patiente demeure dans l'ambivalence, comme l'a donné à voir un bébé indifférent, minuscule, c'est-à-dire sans développement, dans le carton à chaussures, au milieu de l'indifférence parentale. Dans sa vie, la patiente rappelle qu'elle ne peut rencontrer quelqu'un car elle vit « dans l'autre » et « pour l'autre », en étant obligée de s'oublier complètement. Elle y parvient deux jours au maximum ; après il lui faut se replier « en elle », « chez elle », pour se retrouver. Elle ne supporterait même pas de partager son espace avec deux oiseaux dans leur cage ou un chat, un chien, car ils lui prendraient la totalité du temps et de l'espace. La patiente est enfermée dans des processus d'identification projective pathologique. Son ipséité est enclose dans son identité. Aucune ouverture rythmique n'habite ses relations, ne l'appelle en avant d'elle-même, à partir d'elle-même, à sa propre ipséité.

Dans un rêve elle se rend compte qu'elle perd ses urines et ses selles sans interruption. Elle se rend auprès de sa mère qui ne l'aide en rien, va se laver à la fontaine en pure perte car elle ne cesse de se répandre à mesure qu'elle se lave. Elle est impuissante à changer quoique ce soit.

Elle rêve encore qu'elle doit recevoir des gens chez elle. Elle met des assiettes, ce dont elle n'a pas l'habitude. Il est vrai que la machine à laver a été transformée, qu'une rythmicité semble prévaloir aux séparations et aux retrouvailles. C'est alors que la patiente découvre qu'un homme arrogant habite chez elle, avec elle, qu'elle ne veut ni ne peut voir, coupant court aux bonnes relations qui s'annonçaient. Sa capacité à s'ouvrir rythmiquement à l'autre comme à soi, à se transformer telle une machine à laver, se heurte à son opposé, une omnipotence destructrice. L'amélioration du vecteur contact fait surgir sa destruction, dans l'instant.

Peu après elle rêve encore qu'elle est sur la mer avec des amis, chacun sur une petite embarcation. La rythmicité paisible des vagues les porte. Mais voilà que surgit un homme arrogant qui boute chaque petite barque. « Boum, boum, boum ». La patiente parvient à se réfugier dans une église où un pasteur dépoussière les fenêtres et les vitraux. « Salut la sainte machin chose, lui dit-il, je t'attendais ». Et pour la protéger de l'homme arrogant qui la poursuit il l'invite à rester attachée sur une croix sans bouger. Ce qu'elle accepte pendant plusieurs années tant elle est terrorisée. Il est clair que la patiente est la proie d'une destructivité narcissique active et passive. Pourtant, peu à peu, lasse d'attendre, elle décide d'essayer d'aller retrouver son ami.

Comment dépoussiérer cette manière de voir, c'est-à-dire ouvrir le regard sur une autre manière de voir qui soit à la fois celle d'une durée et à l'état naissant, qui soit instant et tout temps ? Le matériel permet de répondre à la question à partir de lui-même car « il parle ». Encore faut-il que l'analyste l'entende et aide la patiente en ce sens.

Déjà dans son enfance la patiente a eu l'expérience de deux types de relation. Avec ses parents, les relations étaient dysrythmiques et expulsives, douloureuses. Avec les chevaux, les relations étaient de séparations et de retrouvailles, heureuses. Dans le cadre de sa thérapie, la rythmicité bienveillante de la relation avec son analyste a permis de retrouver les chevaux de son enfance ; retrouvailles dont l'analyste ne perçoit pas l'importance, d'où résulte un clivage du transfert... et ses conséquences, à savoir la décompensation de la patiente. Là encore, l'expérience parle, en référence au rythme, et elle parle à la patiente et à l'analyste.

La résolution accidentelle du clivage du transfert met à découvert l'ambivalence de la patiente, entre enfance et parentalité. Un bébé minuscule, souriant, pipi-caca, inerte, inquiétant est en attente, dans une boîte à chaussures, d'une parentalité qui l'aiderait à se dresser au péril de l'espace ; mais la parentalité est à l'image de ce même « inquiétant ». On retrouve cette même ambivalence pendant plusieurs séances, entre ouverture rythmique, tranquille, portée par les vagues de la mer, et idéalisation de l'omnipotence narcissique, active et passive, destructrice de toute rythmicité : « boum, boum, boum » ou « immobilité sur une croix ». Les processus d'identification projective pathologique sont manifestes en lien avec l'idéalisation de la « sainte machine chose... » qui n'est autre que celle du narcissisme destructeur et omnipotent, avec son pouvoir hypnagogique.

Cette ambivalence de la patiente, on le sait maintenant, est en miroir de celle de son analyste qui ne savait comment se saisir du matériel, comment « dépoussiérer les vitraux ».

Au terme de ce travail, il apparaît que l'implication rythmique de l'analyste au plus près de la globalité du matériel, de ses impasses comme de ses ouvertures, peut permettre à la patiente de se choisir elle-même, à partir d'elle-même, de s'ouvrir à sa propre ipséité et à celle de l'autre, puisqu'elle envisage retrouver son ami. Il faut pour cela que l'analyste assume la fonction appelante et ouvrante de la parentalité un peu en avant de..., à partir de la patiente elle-même, dans son propre rythme. « Le problème (pour la patiente et pour l'analyste) était l'existence ou la non-existence de l'analyste pendant les séances », comme l'écrit Rosenfeld⁵. Ce que Maldiney appelle l'implication rythmique de soi. « Le rythme c'est quelque chose qu'on accompagne. Nous sommes en lui et donc à chaque transformation nous sommes transformés en lui dans l'accompagnement... C'est bien le sens de co-naissance et il faudrait presque dire de re-co-naissance au rythme »⁶. De cette connaissance ou non, le corps propre garde mémoire. Dans l'histoire de cette patiente, en chaque situation, l'analyse clinique du corps propre a permis d'avoir portée critique à l'égard de la rythmicité de la parentalité impliquée dans la situation, celle de l'histoire avec ses parents biologiques, mais également celle de l'histoire avec son analyste, avec sa capacité d'accompagnement dans le rythme même de la patiente.

* * *

Étienne est hospitalisé depuis son quinzième jour de vie par sa grand-mère maternelle en raison d'un malaise avec crise de cyanose, c'est-à-dire une « dysrythmie respiratoire ». Par ailleurs, c'est un bébé bien tonique, qui soulève bien sa tête. Il est allaité par sa maman toutes les heures et pleure beaucoup et fort par moments en se tortillant, surtout après les repas. Il régurgite, semble avoir des coliques, ce qui donne à penser « dysrythmies alimentaires ». Il est possible de faire l'hypothèse que la maman qui s'est réfugiée chez sa mère ne parvient pas à « tenir un rythme » avec son enfant qui de ce fait est mal nourri, a faim et en souffre à la limite de la convulsion et de la cyanose. La première des nourritures du bébé, de la parentalité, c'est leur symbiose qu'un rythme traverse et ouvre. L'analyse clinique du corps propre d'Étienne critique la rythmicité de sa parentalité.

Malheureusement ces hypothèses relationnelles n'habitent pas une pensée médicale organiciste et, six mois plus tard, Étienne est grabataire. Il ne cesse de convulser jusqu'à trente crises par jour, de faire des arrêts cardiaques et respiratoires. La pensée médicale multiplie les recherches et informe la famille du probable et prochain décès de l'enfant. Une autopsie serait souhaitable pour les enfants à venir... tandis que la famille entoure nuit et jour son enfant qui repose dans une chambre aux volets clos sur un fond de musique religieuse. L'espace-temps doit être saturé car, nous l'apprendrons par la suite, il ne faut pas laisser entrer « le mauvais œil ».

En somme, dans ce service hospitalier, deux « tourner en rond » narcissiques, dysrythmiques à l'égard du rythme propre à l'enfant, l'un actif, l'autre passif, se juxtaposent et s'ignorent.

Une réunion de service fait alors apparaître le discours des infirmières, proches peut-on penser de la maternance symbiotique, qui dénoncent la double impasse, à la fois les incertitudes médicales et la certaine carence maternelle ; il faudrait donc revenir au point de départ et repartir sur une hypothèse relationnelle de l'ordre d'une dysrythmie, mais le médecin chef coupe court. Pourtant la psychologue en poste depuis peu constate qu'une rencontre avec Étienne est possible. Elle lui propose un ballant à partir du rythme respiratoire de l'enfant comme il est pratiqué en haptonomie et il cesse de criser. Dans le même temps la maman, véritable top model, apparaît de plus en plus

incapable de tenir un rythme avec qui que ce soit. La destructivité de son narcissisme s'impose comme une évidence.

Un jour, en réanimation, alors que la psychologue pratique un ballant à Étienne qui va très mal, un praticien hospitalier l'interrompt. Dans les secondes qui suivent la psychologue est prise d'un malaise avec vertige et nausée. Elle doit s'asseoir pour ne pas tomber. La rupture du rythme symbiotique entre mère et enfant a portée destructrice pour la mère comme pour l'enfant dans un service qui en méconnaît la fragilité.

Étienne sera rendu à douze mois à ses parents, grabataire. Quelques mois plus tard la maman sollicite la psychologue. Elle est enceinte, comme elle l'a voulu. Elle n'en a rien dit à son mari qu'elle n'a pas consulté pas plus qu'elle ne l'avait fait à propos d'Étienne qui a déjà tout compris car il pleure d'un chagrin profond d'enfant déjà abandonné. La maman souhaiterait les tests hier refusés pour éviter un nouvel handicap... Peu après la maman a d'importantes nausées, elle est retournée chez sa mère, tandis qu'Étienne très encombré est réhospitalisé ; quant au papa, il est retourné vivre chez ses parents. Comment cette histoire finira-t-elle se demande la psychologue ? En se rendant en voiture à l'hôpital, elle se dit qu'elle doit être très vigilante car elle se sent très déprimée et qu'un accident la menace ; elle se souvient de son malaise. En arrivant dans le service hospitalier elle apprend que la maman a eu hier soir un très grave accident de voiture. Elle est dans le coma avec un hématome intra cérébral profond. Le pronostic vital est en jeu. Le bébé va bien. Corps familial, corps propre de chacun sont dissociés faute de rythme entre chacun et en chacun. Inversement, présent, il permet d'anticiper.

Quelques mois plus tard, nouvel appel de la maman pour son mari qui va très mal. Elle-même présente un strabisme convergent important, séquelle de son hématome cérébral, la marche n'est pas assurée. Une adorable petite fille est dans la poussette, souriante dès que les regards se captent, sinon déjà triste. Étienne, quant à lui, est mort une nuit dans les bras de son papa qui le veillait à l'hôpital. Il est mort d'une infection comme s'il s'était endormi. Mort très étrange, si contraire aux difficiles moments si victorieusement traversés depuis deux ans et donc suspecte. Le papa ne peut y croire, ne peut comprendre. Il est vrai qu'il sent plus ou moins confusément que sa femme, par son comportement omnipotent, dysrythmique, est responsable de la mort d'Étienne ; que les médecins se sont trompés et qu'Étienne n'avait rien, que les enfants à naître n'auront rien comme en témoigne la petite sœur ; que sa place de père aurait été de protéger les siens, qu'il ne l'a pas fait, qu'il est incapable de le faire. Ce qu'il se dit lui-même, les siens ne cessent de le lui rappeler : « Bats-toi, sois un homme, protège ta femme, ta petite fille, prends-toi en charge. » Il a des migraines ophtalmiques avec la peur de devenir aveugle, de mourir aveugle. Des cauchemars illustrent ce qu'est pour lui sentir ce qui se passe : « Il rêve souvent qu'on le gifle et il n'y a personne ». Il semble que la gifle soit pour lui l'humiliation suprême et l'impossible défense pour honneur puisqu'il n'y a personne. Ou encore : il est dans une voiture et une grue lui tombe dessus... il voit la mort lui tomber dessus, c'est inéluctable... il est complètement impuissant. Il est clair qu'il sait qu'il devrait grandir et s'élever comme une grue plutôt que de rester comme un bébé dans le ventre d'une voiture, mais il ne « se peut pas », faute de rythme. Le papa dit ainsi ce que sont ses angoisses schizophrénogènes, son incapacité à se dresser au péril de l'espace, car aucun rythme ne l'habite.

Dans le même temps, Ève, la petite sœur, est assise sur les genoux de sa maman. Elle s'efforce de jouer avec les feuilles de la plante posée à côté du bureau de la psychologue. Mais la maman l'en empêche en reculant sa chaise. Rapidement la petite s'agite. La maman lui donne alors le sein qu'elle ne prend pas mais s'y endort. À chacun des trois rendez-vous la maman donnera le sein dans la salle d'attente et durant la consultation, un sein que la petite ne tète pas. Elle présente d'ailleurs déjà un retard développemental staturo pondéral et instrumental. À toujours téter elle n'absorbe qu'un lait de surface surtout riche en eau, peu nutritif, tandis que la maman ne l'ouvre en rien au monde qui l'entoure, faute d'implication rythmique.

Ce que donnent à voir Étienne et Ève, c'est un papa, une maman, l'un et l'autre en difficulté pour s'impliquer au plus près de l'enfant dans son rythme propre. D'où viennent ces difficultés ? La psychologue a l'occasion d'entendre de la maman du papa qu'il n'aurait jamais dû naître. Ne s'était-elle pas fait ligaturer les trompes après sept enfants en raison d'une cardiopathie ? L'enfant a été conçu et a beaucoup trémulé en fin de grossesse et jusqu'au cinquième mois après la naissance

comme si le tonus utérin n'avait pas été en adéquation avec le bébé. C'est pourquoi il a toujours été considéré comme un handicapé à protéger.

Quant à la maman, elle a été conçue à un moment où ses parents venaient de quitter leur pays d'origine et leur famille pour venir en France. Ils avaient eu déjà deux garçons et voilà qu'ils attendent une fille, consolation des consolations venue du ciel à un moment où la terre natale se fait lointaine et la terre d'accueil étrangère. Ils contemplent leur petite qui se prend à goûter qu'on la regarde. Ils la trouvent belle. Du coup, il faut toujours la regarder sinon ce sont des pleurs, insupportables, surtout pour le papa, qui la prend dans ses bras, la porte, la berce, et la nuit la garde contre lui. La petite se développe parfaitement bien. À deux ans elle est propre et parle bien. Scolarité parfaite. Bac S avec mention à dix-sept ans. « Ma fille a toujours fait bien tout ce qu'elle devait faire ». Elle entre en Faculté et rencontre son futur mari, un jour, un face à face dans le quartier. C'est d'emblée l'homme de sa vie, ce sera lui et pas un autre. Un narcissisme décidé, actif, omnipotent et sûr de lui, vient de se chevrer avec son opposé, un narcissisme handicapé, protégé et idéalement passif. Soit deux manières d'ignorer l'ouverture rythmique.

Sur trois ans, cette observation donne à voir en quoi et comment le corps propre de chacun des protagonistes est en difficulté pour s'ouvrir à soi comme à l'autre, s'ouvrir au monde rythmiquement, c'est-à-dire s'ouvrir au rythme. Problématique trans-générationnelle qui méconnaît l'ouverture à l'originnaire, originarité rythmique qui seule décentre de l'enfermement narcissique et ouvre sur l'engendrement du pouvoir-être, comme l'implication de la psychologue au plus près d'Étienne en particulier l'a donné à voir. Le non-développement d'Étienne, d'Ève, les angoisses schizophréniques du papa, le grave accident de la maman, en sont les conséquences. L'analyse de l'engendrement du corps propre de chacun a portée critique et permet que s'apparaissent les processus narcissiques inconscients actifs et passifs qui président à ces destructivités.

Étienne et sa famille confortent ce que nous a appris Laure. Le corps propre est instance critique du rythme dès le contact. Si ce contact est traversé par un rythme ouvrant, par l'implication rythmique de soi, la dynamique est d'engendrement du corps propre et d'un voir de compréhension, et inversement, avec le dysrythmique ni le corps ni la compréhension ne se développent.

* * *

À un an, Blaise Pascal « tombe en chartre ». « Cette langueur était accompagnée de deux circonstances qui ne sont pas ordinaires : l'une qu'il ne pouvait souffrir de voir de l'eau sans tomber dans des transports d'émportements très grands ; et l'autre qu'il ne pouvait souffrir de voir son père et sa mère proches l'un de l'autre... Il criait, se débattait avec une violence excessive. Tout cela durant plus d'un an durant lequel le mal s'augmentait. Il tomba dans une telle extrémité qu'on le regardait comme prêt à mourir », écrit dans ses Mémoires Melle Marguerite Perrier sa nièce⁷.

À travers ces propos, il semble que Blaise ne soit malade que d'un manque d'implication rythmique de sa parentalité qui lui permettrait d'intégrer le vecteur contact.

N'est-ce pas d'ailleurs ce que donne à penser la diversité et la multiplicité, voire la conflictualité, des figures parentales en charge de l'enfant à commencer par sa mère, très jeune, très pieuse, très aimante, très charitable au point que les pauvres dont elle s'occupait avaient entrée libre dans sa maison, qui de plus est enceinte de Jacqueline depuis les dix-huit mois de Blaise ; une nourrice allaite l'enfant sur lequel veille « d'autres protégées » de la maman dont une sera accusée par Étienne, le père, d'avoir jeté un sort à l'enfant. Quant à Étienne, illustre savant, il semble ne pas accorder au rythme au sein des relations toute l'attention qu'il mérite. N'a-t-il pas, par exemple, oublié de pratiquer le baptême dans les temps habituels, c'est-à-dire dans les trois jours qui suivent la naissance de l'enfant⁸. Par ailleurs, une dysrythmie parents-enfant ne serait-elle pas à l'origine du décès d'Antoinette en 1617 qui serait dès lors décédée d'une mort subite du nourrisson ?

Que la pathogénie soit de l'ordre d'un manque d'implication rythmique de la parentalité au plus près du vecteur contact, trouve encore confirmation dans le fait que c'est par « l'application d'un cataplasme comportant des herbes spéciales » que les tensions dissociatives dont Blaise était corporellement le lieu, ont été métabolisées dans un contexte de rassemblement des figures parentales à son chevet : « Étienne et sa femme veillent l'enfant... ils entendirent sonner toutes les

heures et minuit aussi sans que l'enfant revint », écrit Marguerite Perrier. « Pendant un jour entier Blaise présente les marques de la mort. Il n'avait ni pouls, ni voix, ni sentiment, il devenait froid. Puis il baille, est réchauffé, prend sa tétée, reprend connaissance et guérit définitivement en quelques jours de sa langueur, comme de ses phobies »⁹. Un enveloppement thérapeutique a rassemblé un bébé dissocié entre catalepsie et agitation. Un des premiers gestes que son père lui vit faire quelques jours plus tard fut celui de « verser l'eau d'un verre dans un autre »¹⁰. Un déplacement contenant permettait enfin de passer le pont. Les dissociations avaient trouvé la contenance dans le mouvement, non leur intégrant rythmique.

Or il se fait que, peu après l'application du cataplasme, sa parentalité prend l'initiative d'établir un contact, langagier cette fois, avec l'enfant. Un contact dont il importe de repérer la genèse : « Dès que mon frère fût en âge qu'on lui pût parler, (comme si on ne s'était pas parlé avant), il donna des marques d'un esprit extraordinaire par les petites réparties qu'il faisait fort à propos », écrit Gilberte Perrier¹¹. L'idéalisation du contact cataplasme et sa portée contenant se transfèrent sur l'idéalisation du contact langagier et de l'extraordinaire de ses réparties qui valent à l'enfant un extraordinaire intérêt. L'angoisse d'abandon d'hier a trouvé son point d'ancrage et de contenance au sein du langage et par le langage.

Le prix à payer de cette survie par l'en-face qui le tient en suspension par l'extraordinaire de ses réparties langagières, sera précisément celui de l'intégrant rythmique, corporellement enraciné et en ouverture dans l'ouvert, qui lui aurait permis de se dresser au péril de l'espace et de tenir debout, mains ouvertes, c'est-à-dire d'avoir une âme en propre, d'être au monde et de s'y pouvoir dans l'ouvert.

Résulte de cet ancrage langagier et de ce déracinement corporel « toutes les sortes d'éloquences », disait de lui Voltaire à propos des Provinciales, « cette faculté merveilleuse à dire ce qu'il voulait », dit sa sœur Gilberte, « la capacité à clarifier les problèmes les plus obscurs » que ce soit en physique, en mathématiques, en philosophie, en exégèse ou en théologie. Mais dans le même temps, « ce grand esprit croyait toujours voir un abîme à son côté gauche et il faisait mettre une chaise pour se rassurer », rapporte l'abbé Boileau, futur co-adjuteur de monseigneur de Noailles, archevêque de Paris¹². Le langage flambe et le corps chute, signifiant la dissociation entre corps et langage c'est-à-dire la carence d'une implication rythmique au sein de laquelle la parole n'est qu'un geste de plus, comme dit Merleau-Ponty.

Le principal vecteur de cette idéalisation langagière est son père, son unique professeur. Appui solide, appui fragile. Ce père se casse-t-il la jambe en glissant sur le verglas à Rouen en 1646, qu'il se convertit à la spiritualité de Port-Royal des frères qui le soignent et à son intransigeance. Jacqueline s'y convertit aussitôt, Blaise sept ans plus tard et l'un et l'autre avec la même intransigeance, dans le même temps qu'en miroir de la fracture d'Étienne, Blaise est paralysé temporairement des jambes six mois plus tard. Il a vingt-trois ans. Entre élévation et chute, les choses, corporelles et spirituelles, vont vite. Le mimétisme règne, intransigeant. Ce monde ignore l'ouverture rythmique au plus près de la corporéité du sentir et du pathique, sa portée intégrative et personnalisante.

Jacqueline confirme notre approche. Alors qu'elle n'a que douze ans et qu'Étienne est en difficulté avec Richelieu à propos de la réduction des rentes et qu'il doit prendre la fuite, elle lui écrit :

Cher père, ne crains point l'effort
Du temps ni même de la mort
C'est en vain qu'ils te font la guerre
Ils peuvent bien ravir ta présence à nos yeux
Mais ton âme à jamais vivra dans les cieux
Et ton nom au-dessus de la terre.¹³

Par ses vers elle obtiendra de « l'incomparable Armand »¹⁴, le retour en grâce de son père. Vingt ans plus tard, elle hésitera longuement à signer le mandement requis par l'église catholique à l'encontre de Port-Royal, habilement rédigé par Pascal lui-même semble-t-il, mais habileté à laquelle Jacqueline répugne. « Quoi qu'on peut dire par une triste rencontre du temps et du

renversement où nous sommes, que puisque les évêques ont des courages de filles, les filles doivent avoir des courages d'évêques »¹⁵, écrit-elle. Finalement elle signera le mandement et mourra de solitude et d'angoisse moins de quatre mois après, à trente-six ans.

Et pareillement de Blaise. Au fil de sa vie, l'apathie de ses deux ans, la paralysie de ses jambes de ses vingt-trois ans, ce qui a rapport au corps propre qu'il a déshabité, et au corps social où il s'ennuie, deviendra source de mélancolie, le vide à son côté gauche. À partir de l'été 1653, il vit dans le monde avec un déplaisir croissant et se projette corps et âme dans l'en-face, en particulier langagier, qu'il absolutise et sacralise, clivé du corps propre. Dans le mémorial qui structure les dernières années de sa vie et dont on retrouvera le parchemin dans la doublure de son pourpoint, on lit ces mots : « Feu. Dieu d'Abraham, Dieu d'Isaac et Dieu de Jacob, non des philosophes et des savants. Certitude, certitude, sentiment, joie, paix ». Il n'est plus abandonné de Dieu. On ne peut pas ne pas voir dans cette doublure l'en-face de lui-même, le redoublement de son histoire d'enfant au corps rythmiquement carencé, sans pouvoir être, abandonné à cet égard, cramponné au langage, royaume des fausses fenêtres, dira-t-il, qu'il appelle Dieu, qui n'est pas lui-même et lui interdit de se trouver par lui-même. Un idéal du moi vecteur de vide, comme dit Rosolato, identifié à des mots porteurs d'absolu et d'intransigeances, une fusion verbale corporellement sacrificielle. On ne peut pas ne pas faire l'hypothèse que l'idéalisation de l'en-face d'où il tenait sa survie, objet de passion, d'intransigeance, de rigueur, de fixation pétrifiée, n'ait contribué après avoir paralysé ses jambes à immobiliser la mouvance du corps propre, y compris au-dedans de lui-même en s'en prenant au transit digestif, aux processus intéroceptifs et neurovégétatifs. Sa mort, à 39 ans, par un cancer de l'estomac est dans la logique de son non-engendrement du corps propre et de sa survie dans et par l'idéalisation de l'en-face qui, en vérité, après l'avoir sauvé l'aura englouti et détruit, comme Jacqueline.

Blaise Pascal n'a pas pu ouvrir le vide dans lequel il était faute d'avoir intériorisé ce qu'aurait dû être l'implication rythmique de sa parentalité au plus près de sa réalité émotionnelle, de son sentir et de son "se mouvoir" de petit enfant. Dès lors, à un an, à l'âge où s'amorce la marche, où les gazouillis commencent à se poser en quelques redondances langagières au sein d'un je/tu, il n'a pas pu s'ouvrir au rythme et à travers lui, à la capacité à se dresser au péril de l'espace, ni s'ouvrir à une pensée de l'engendrement. S'il est parvenu à verser le contenu d'un verre dans un autre verre, échappant ainsi à l'angoisse de la désintégration, il n'en a pas pour autant découvert la portée ouvrante de l'implication rythmique de soi. Dès lors, l'angoisse de la désintégration n'a cessé de l'habiter et verser l'eau de sa corporéité dans la contenance langagière a été son salut. Sa vie durant il restera suspendu en surplomb sur l'abîme, et accroché au langage qu'il intruse et qui l'intruse, il racontera son vertige. Ce en quoi l'analyse de l'engendrement du corps propre permet aux processus inconscients de reprendre une nouvelle position.

L'œuvre écrite de Pascal, en particulier les Pensées, ne cesse de mobiliser les critiques dont on ne s'étonnera pas des interprétations dissociées, voire contradictoires, les unes des autres. Maldiney nous paraît porter l'incise capable de faire l'unanimité des critiques lorsqu'il dit que « Les Pensées de Pascal sont un vertige », notion corporelle entre dérobade et cramponnement ou enfermement langagier, voire ontologie langagière, c'est-à-dire lorsqu'il restitue à l'analyse du corps propre et à la phénoménologie leur portée critique et métaphysique.

Appréhendés à partir de l'engendrement de leur corps propre au sein de la relation enfance/parentalité, Laure, Étienne et sa famille, Blaise Pascal et sa famille, nous instruisent d'un même savoir de compréhension. En chaque situation, l'absence d'implication rythmique de la parentalité est mise en évidence, d'où résulte l'incapacité de chacun à passer le pont, carence à laquelle se substituent divers idéaux « parentaux » qui s'avèrent tous pathogènes. Idéaux qu'il convient d'appeler narcissiques, actifs ou passifs. En résulte « une schizophrénie corporelle » pour chacun d'entre eux et un mode de pensée dissocié et dissociant dont les Pensées « vertigineuses » de Pascal sont une illustration.

Le cycle de Gédéon au milieu du Livre des Juges, lui-même situé entre les brumes mythologiques de la Genèse et les livres historico-prophétiques, entre -1800 et -1200 avant Jésus-Christ, retient notre attention. À ce carrefour du temps de l'histoire où forces mythologiques et forces socio-historiques s'entremêlent, ce cycle met en opposition nous semble-t-il, l'engendrement du corps propre de « Gédéon de la toison » par lui-même, et à partir de l'histoire de son engendrement, et la soumission de « Gédéon le yahviste » à Yahvé et son discours, c'est-à-dire à l'idéalo-mimétisme d'un moi groupal et langagier. Et à terme le recouvrement du premier par le second. Dans un contexte où « soixante-dix rois, les pouces des mains et des pieds coupés, ramassaient les miettes sous ma table, Dieu me rend ce que j'ai fait » (Jg. 1/7), c'est-à-dire où l'idéalisation de la royauté et du corps groupal, entre en opposition avec l'engendrement du pouvoir-être corporel ; où il est question d'une concubine coupée en douze morceaux... (Jg. 19/29), c'est-à-dire d'un certain générationnel, l'ipséité, l'auto-élection de l'homme libre et responsable se cherche entre l'idéalisation de la violence mimétique et l'engendrement rythmique du corps propre, de son propre pouvoir-être.

Dans l'épreuve de la toison, Gédéon dit à Dieu : « Si vraiment tu veux délivrer Israël par ma main comme tu l'as dit, voici que j'étends sur l'aire une toison de laine. S'il y a de la rosée seulement sur la toison et que le sol reste sec, alors je saurai que tu délivreras Israël par ma main comme tu l'as dit », et il en fut ainsi.

Gédéon se leva le lendemain, il pressa la toison et de la toison il exprima la rosée, une coupe pleine d'eau. Gédéon dit encore à Dieu : « Que ta colère ne s'enflamme par contre moi si je parle encore une fois. Permits que je fasse une dernière fois l'épreuve de la toison : qu'il n'y ait de sec que la seule toison et qu'il y ait de la rosée sur tout le sol ». Et Dieu fit ainsi en cette nuit-là. La toison, seule, resta sèche et il y eut de la rosée sur le sol (Jg. 6/36-40).

L'enjeu est l'engendrement du pouvoir-être de l'homme libre, de l'appel à devenir soi en ouverture dans l'ouvert, c'est-à-dire de la capacité à se dresser au péril de l'espace, comme le dit Joas, père de Gédéon, à propos de Baal, de l'élection de soi et par soi, ce qui passe par l'individuation dont rend compte la première épreuve de la toison, figure de l'individu, pleine de rosée, c'est-à-dire d'émotion. Presser la toison et en exprimer une coupe pleine d'eau, c'est garder en mémoire les tensions propres à cette émergence de soi où s'articulent le sentir et le se mouvoir, rythmiquement. La seconde épreuve de la toison commence par mettre en opposition le redoublement rythmique avec la possible colère de Yahvé, c'est-à-dire une conception narcissiquement omnipotente, en rivalité avec le redoublement rythmique au fondement de l'être au monde. Affirmation rythmique de soi qui ne manque pas de réalisme en s'ouvrant à un monde qui, lui non plus, ne manque pas de rosée c'est-à-dire de tensions. Au terme de cette double épreuve de la toison le redoublement rythmique a permis l'engendrement de l'articulé, de l'instrumentalité du corps propre dans un monde où le sentir, la rosée, habitent la coupe mémoire pleine d'eau et la surface du monde dans l'ouvert.

Cette émergence rythmique de « Gédéon de la toison » fait suite à l'appel adressé à « Gédéon battant le blé dans le pressoir » (Jg. 6/11), qui récusait déjà la conception guerrière de l'existence qui inaugure le récit, et dont l'ange de Yahvé est le vecteur et la conception Baalique, passive, à l'égard des puissances naturelles. La tension entre la conception instrumentale de l'être au monde rythmiquement ouverte, et les conceptions guerrières ou Baaliques, narcissiquement clôturantes, se déploie à travers le récit qu'un rythme porte et ouvre. C'est ainsi que l'ange de Yahvé vient s'asseoir sous le térébinthe, donnant à voir la rencontre en un même lieu – un arbre sacré – dont Joas le père de Gédéon est le gardien, entre un narcissisme actif et guerrier, et un narcissisme passif, végétal et baalique. Rencontre dont il est possible de suivre les enchevêtrements et les transformations dans le récit. C'est ainsi que Gédéon en vient à renverser l'autel à Baal. À la foule en colère qui demande à Joas la mise à mort de Gédéon, Joas répond à propos de Baal : « S'il est Dieu, qu'il défende lui-même sa cause » ouvrant le vide, d'où émerge Gédéon, à travers la double épreuve de la toison où le sacré lui-même est transformé et intégré par et dans le corps propre.

Fait suite à cette élévation solipsiste de « Gédéon de la toison » à partir du sol et de l'animalité, le dévoilement de Yahvé qui, à l'inverse, procède de haut en bas comme il convient à l'idéalisation qui n'est autre qu'une idéalisation narcissique omnipotente d'un moi mimétique, groupal et langagier. Le langage se fait donneur d'ordre, se substituant au corps propre. Il importe alors de réduire le

corps groupal afin de fortifier l'idéalisation du langage, de le diviniser en usant du mimétisme et de la peur, c'est-à-dire du narcissisme de chacun. Trente-deux mille guerriers au départ, puis dix mille, puis trois cents. À terme seront choisis ceux qui auront lapé l'eau, comme lape le chien, à la source du tremblement (Jg. 7/6). On ne peut mieux signifier la portée destructrice de l'idéalisation narcissique omnipotente à l'encontre du redoublement rythmique et du pouvoir d'advenir à soi, qu'il s'agisse du corps propre, du corps groupal, de la main, en vérité de l'exister lui-même.

La suite du récit met en évidence, à travers le rêve du Madianite (Jg. 7/13), la puissance destructrice et dépersonnalisante de l'idéal mimétisme et du langage, à vrai dire leur portée auto et allo-destructrice, confortant l'engendrement du corps propre dans sa fonction épistémique et herméneutique tel l'a donné à voir « Gédéon de la toison ».

La fin du Livre des Juges conforte le recouvrement de « Gédéon de la toison » c'est-à-dire de l'auto-élection par l'engendrement du corps propre, par l'élection dite Yahviste à partir de l'idéalisation du narcissisme omnipotent mimétique et langagier. « En ce temps-là, conclut le livre, il n'y avait pas de roi en Israël et chacun faisait ce qui lui semblait bon » (Jg. 21/25), ce qui ne respecte en rien l'engendrement de « Gédéon de la toison », c'est-à-dire du corps propre, qui en aucun cas ne fait ce qui lui semble bon, comme l'a donné à voir avec rigueur la double épreuve de la toison. Là encore, l'écrit du livre se substitue au corps propre qu'il anéantit et subvertit.

« La pensée occidentale a horreur du vide », écrit Maldiney et le Cycle de Gédéon est une illustration parmi d'autres de son recouvrement. Il est précieux de pouvoir lire à livre ouvert, dans le texte lui-même, comment le corps propre et le corps du récit en leur engendrement rythmique, donnent à voir sa destruction pour l'un, son retournement destructeur pour l'autre auquel préside, coléreux et omnipotent, l'idéal mimétisme d'obédience narcissique. Cette approche permet également une lecture critique des travaux des historiens, tels Alberto Soggin ou Pierre Gibert. Avec Maldiney et l'analyse du corps propre, « nous sommes en deçà de l'histoire »¹⁶. Ce en quoi le Cycle de Gédéon s'accorde avec ce que nous ont appris les situations cliniques précédentes.

* * *

Avec Laure nous avons proposé une approche diachronique de l'engendrement du corps propre à partir d'une crise de panique qui réactualisait une dysrythmie néo-natale ; il était possible de parler de schizophrénie corporelle. Avec Étienne et sa famille l'approche était plutôt synchronique dans la mesure où le corps propre de chacun était, indépendamment du temps, dans la même carence rythmique. Avec Blaise Pascal nous avons été mis en présence de l'impossible ouverture à l'originarité du temps, comme à l'impossible émergence du corps propre, faute d'implication rythmique de sa parentalité qui aurait dû en être l'instance donatrice. En résultaient une existence et une pensée qui n'ont cessé d'être en suspension dans l'instant, au-dessus de l'abîme, entre chute corporelle et refuge dans sa doublure langagière. Compte tenu de l'impact culturel de son œuvre écrite, il apparaissait que l'analyse du corps propre dévoilait sa portée critique à l'égard des interprétations qui sont proposées de son œuvre.

En chacun de ces trois exemples, l'absence d'implication rythmique de la parentalité au plus près du sentir et du se mouvoir de chacun, rend impossible son intériorisation d'où résulte le non-engendrement du corps propre de chacun par chacun. Dans le même temps que s'apparaît la toute puissance narcissique active et passive en chacun.

Gédéon, par contre, se dresse au péril de l'espace rythmiquement comme l'a donné à voir la double épreuve de la toison dont il garde mémoire, redoublement rythmique ouvrant qui anticipe et verbalise la possible colère narcissique de Yahvé à son encontre, narcissisme que confirmera la suite du récit. Son émergence procède elle-même de la tension entre un narcissisme actif représenté par un dieu guerrier, et un narcissisme passif représenté par les puissances naturelles dont l'implication de Gédéon est l'intégrant, le vecteur rythmiquement ouvrant comme il apparaît d'un bout à l'autre du récit. À partir de cette émergence rythmique, le corps propre de chacun peut être culturellement reconnu à l'état naissant. Cette émergence a portée critique, y compris du sacré. Gédéon, quant à lui, n'est pas un personnage de l'histoire mais une fiction qui critique la mythologie de l'Histoire, de l'Élection, du Récit, du Langage et leur idéalisation à partir du corps propre, de son

engendrement, toujours à l'état naissant. L'histoire n'existe pas, dit le Cycle de Gédéon, avant Maldiney qui nous le rappelle.

* * *

La vie et l'œuvre de Dostoïevski nous paraissent susceptibles de conforter l'approche de la problématique du vecteur contact entre corporéité et rythme/dysrythmie. Elle ne cesse de l'habiter. Il ne cesse d'en côtoyer l'abîme, de l'éviter diversement dans sa vie comme dans son œuvre pour finalement, n'en pas trouver l'ouverture rythmique intégrative comme le donne à voir, là encore, à travers le corps propre, la permanence de l'épilepsie et sa transmission. Dostoïevski retient également notre attention en ce que comme Pascal, comme Gédéon, il appartient à notre culture et aux interprétations qui sont faites de son œuvre. Là encore, l'analyse de l'engendrement du corps propre telle que la propose Maldiney permet de porter une incise critique à l'égard de ces interprétations.

Nous nous proposons de faire apparaître à partir de sa vie et de ses écrits, dont nous accompagnerons la chronologie, en quoi et comment l'écrivain est resté fermé à l'ouverture rythmique, échouant à faire la preuve de soi, à s'ouvrir et à nous ouvrir à un voir de compréhension. Déjà dans l'enfance, l'adolescence, Dostoïevski était « coupé en deux » avec un côté solitaire, dépressif, apraxique, sans jeu ; tandis que d'un autre côté il se réfugiait dans ses livres et dans ses rêves « dorés et enflammés pareils à ceux de l'opium », des rêves de puissance où il « ne peut s'imaginer autrement qu'à la première place, toujours, et à tous les moments de ma vie », « passant les bornes », « perdant la maîtrise », « en proie à la passion du jeu »... Il idéalise l'omnipotence de son narcissisme pour se protéger de l'abîme.

Une telle problématique implique sa parentalité. Une mère aimante, grande lectrice de Pouchkine, bonne musicienne qui a sacrifié sa vie pour un mari aigri, fermé, arrogant, d'une extrême avarice, coléreux, brutal, cruel, alcoolique chronique. Devenu veuf il s'en prit à des enfants, des fillettes de douze ans, seize ans dont il eut un enfant qui mourut en bas âge. Il fut assassiné sans traces de coups, enivré et étouffé, par ses serfs qui voulaient venger leurs filles. Sa mort déclencha la première crise d'épilepsie de l'écrivain.

Que retenir de cette première approche sinon un enfant clivé et dissocié entre béance et recouvrement omnipotent à l'image d'une parentalité clivée et dissociée, entre passivité maternelle et violence paternelle, faute d'intégrant rythmique. Nous ne sommes pas surpris que la violence de la mort de ce père ait été difficile à intégrer pour un Dostoïevski lui-même dissocié, d'où l'épilepsie. À la suite du succès de *Pauvres gens* en 1845, Dostoïevski écrit à son frère Mikhaïl : « Jamais mon frère ma gloire n'atteindra une telle apogée. Figure-toi que tous les nôtres et même Bielinsky ont trouvé que j'ai laissé Gogol loin derrière moi... Tout le monde me considère comme une merveille... Une nouvelle étoile vient d'apparaître qui fera rentrer tout le monde dans la boue. » Tout est en place pour l'effondrement qui surviendra dès la publication qui fait suite, *Le Double*, qui justifie la condamnation sans appel que porte Bielinsky. « Goliakine/Goliath le double en puissance/impuissance me dégoûte » écrit Dostoïevski. « Tout cela me rend la vie insupportable. » Ce double n'est autre que l'écrivain lui-même. Notons, outre la violence du propos et en cohérence avec lui, la dépendance servile de l'écrivain à l'égard du public dans un lien souvent pathétique, intrusif, de mutuelle fascination¹⁷. Nous sommes dans le registre de l'idéalisation de l'omnipotence narcissique et de l'identification projective pathologique. La carence intégrative est majeure.

En 1865, Dostoïevski traverse une grave crise existentielle. Il est au bord du gouffre et « court ça et là de façon tout à fait anormale »¹⁸, fuyant la béance. C'est alors qu'il redécouvre l'orthodoxie de son enfance et rencontre Anna qui deviendra sa deuxième femme. L'orthodoxie est, du point de vue formel, en idéalisation/clivage/expulsion et s'accorde avec l'idéalisation du narcissisme, à quoi s'oppose l'implication rythmique qui structure Anna.

Il est possible de suivre, dans sa vie comme dans son œuvre, le devenir de ces « parentalités ». Celle d'Anna d'abord, jeune sténodactylo de vingt ans qui, par un « pas si vite, une majuscule, un point », c'est-à-dire un rythme, parvient à cadrer la diction d'un écrivain agité, angoissé, dispersé, lui

permettant de se sauver de son éditeur en rédigeant le roman *Le joueur en vingt-six jours*. À la suite de quoi, Dostoïevski l'invitera à l'aider à terminer *Crime et châtiment* et la demandera en mariage. À côté de la portée structurante et créationnelle de l'implication rythmique d'Anna, *Crime et châtiment* donne à voir comment opère l'idéalisation narcissico-orthodoxe de l'écrivain. Dans le rêve de la petite jument qui anticipe l'acte criminel de Raskolnikov tout en faisant mémoire d'un souvenir d'enfant, ce qui aurait pu être de l'ordre d'une implication rythmique de soi au sein d'un travail de mémoire et donc d'une ouverture intégratrice, est récusé au profit de la démonstration des bienfaits de l'orthodoxie qui fait office de recouvrement de la béance. Le rêve des trichines en fin de roman, le retour d'Abraham en Chaldée, mettent clairement en évidence comment l'idéalisation détruit rythme et développement instrumental, mémoire et identité incluses.

Dans la vie, Anna fait d'emblée l'expérience des dissociations/dissociantes de son mari (février 1867) dont les dettes ont mangé la dot. Il faut fuir les créanciers, partir à l'étranger pour trois mois qui dureront quatre ans, loger à côté d'une forge et de son bruit infernal, vivre sans le sou, sans l'assurance du repas suivant, avec un mari angoissé dont elle découvre qu'il est épileptique puisqu'il ne lui avait pas dit, qu'il pense à la mort, ne cesse de criser, de jouer à la roulette et de perdre. Tout y passe, les bijoux, la mantille, les alliances même... tout est perdu, tandis qu'Anna, enceinte, est malade et n'a rien à se mettre. Si elle parvient à rester en vie, leur petite fille n'y parviendra pas et décèdera à trois mois sans que l'on sache exactement de quoi. La globalité de ce matériel est conforme à la destructivité de l'idéalisation narcissico-orthodoxe, conforme au rêve des trichines que l'on retrouve encore à l'œuvre dans *L'idiot* et *Les démons*, à l'encontre, là encore, d'un travail de mémoire et de son rythme. Dans *L'idiot*, la hideuse fantaisie du cauchemar d'Hippolyte, principal personnage du roman selon l'écrivain, s'apparente aux insaisissables sauterelles de l'Apocalypse qui jaillissent du puits de l'abîme, sans rythme et sans mémoire, c'est-à-dire persécutrices comme l'amnésie du prince. Et dans *Les démons* : le « laissez-là ces papiers » du starets Tikone à Stavroguine à propos de sa confession écrite, « et faites cinq ou sept années de noviciat » conforte le recouvrement de la béance par l'orthodoxie à l'encontre de l'ouverture et de la patence d'un travail de mémoire.

La question de la beauté occupe une place particulière dans le roman *L'idiot*. « C'est par la beauté que le monde sera sauvé », écrit Dostoïevski à cette occasion. On sait que la scène finale où le Prince Mychkine, accablé de culpabilité, dans les bras de Rogodgine en pleurs, sombre dans le coma, avait sa préférence. On sait aussi que la peinture du Christ mort par Holbein le jeune est chez Rogodgine et que l'écrivain a failli faire une crise d'épilepsie en la regardant au musée de Bâle tant il était fasciné¹⁹. Cette conception pathétique ou fascinante de la beauté inhibe le pouvoir-être. Avec Dostoïevski, nous sommes dans une esthétique sensible, non dans l'esthétique artistique. « Seul est authentique un voir qui constitue la vue qu'un existant a de son pouvoir-être »²⁰, écrit Maldiney.

Le 28 avril 1871, alors qu'il écrit son roman *Les Démons*, commencé avant l'été 1870, Dostoïevski écrit à sa femme. « Une grande chose s'est accomplie en moi, la hideuse fantaisie (déjà présente dans le cauchemar d'Hippolyte) qui me tourmentait depuis près de dix ans a disparu. Depuis dix ans, ou plutôt depuis la mort de mon frère, quand j'étais écrasé de dettes, j'ai rêvé de gagner. J'en rêvais sérieusement, passionnément. Maintenant tout est fini ! C'était vraiment la dernière fois. Peux-tu croire, Anna, que j'ai maintenant les mains déliées ? J'étais lié par le jeu, maintenant je penserai aux choses sérieuses au lieu de rêver du jeu des nuits entières comme cela m'arrivait ».

C'est très précisément à cette angoisse de l'abîme qu'Anna a répondu dès le premier contact : « pas si vite... une majuscule... un point... ». Un rythme dans la relation langagière, pause incluse. Nous en avons partagé la fécondité. Anna nous aide à comprendre ce don de l'espace, de l'ouverture rythmique, cette manière d'aimer. « Je dois me rendre justice, écrit-elle, je n'ai jamais reproché à mon mari ses pertes au jeu ». Cette attitude non jugeante contraste avec le moralisme qui terrorise Fedor et qui précisément contribue à ses tourments en les amplifiant. Qu'on en juge par exemple par cette lettre de l'écrivain à sa femme qui vient de lui envoyer au prix de difficultés extrêmes, les vingt Impériales nécessaires au voyage de retour : « j'ai tout perdu à 9h30 (à la roulette). Je suis sorti comme un homme qui a perdu l'esprit, je souffrais tant que j'ai couru aussitôt trouver un prêtre (ne t'inquiète pas, je n'y suis pas allé, je n'y suis pas allé, je n'irai pas). Je pensais en chemin en courant vers lui dans l'obscurité, que je lui parlerai non pas comme à un individu, mais comme

à confesse... Mais je me suis égaré dans la ville. Je me suis précipité chez moi. Il est maintenant minuit et je t'écris. Je n'irai pas chez le prêtre, je n'irai pas, je te le jure, je n'irai pas ».

Cette lettre montre la destructivité dissociante de l'idéalisation du jeu et de son opposé culpabilisant qui l'habite et précise le deuxième fondement où s'enracine leur amour : récuser le sacrificiel, lutter pour ne pas aller à confesse expulser sa culpabilité, comme l'a fait Raskolnikov après son crime. C'est trop facile, trop magique, trop rusé, trop faux. L'existential n'est pas là. Je ne t'accuse pas, disait déjà Anna et c'était là le premier fondement, et ne t'accuse par toi-même ni par Dieu interposé, et c'est là le deuxième fondement. L'essentiel est ailleurs, dans l'ouverture rythmique du comprendre « d'où ça vient tout ça et où ça va ». C'est en ouvrant un espace qui tient à distance le moralisme, la culpabilité qui empêche de penser que la béance ouverte par la mort de Mikhaïl fait surface et avec elle la capacité psychique à la tolérer, à travers Anna, béance qui devient patence. Elle ne date pas en effet de la mort de Mikhaïl. Étudiant, l'écrivain était déjà la proie du jeu, c'était il y a trente ans. Le manque et sa difficulté à le penser viennent de son enfance et sont encore très actifs à l'encontre d'un travail de mémoire. Avec Anna, Fedor interiorise la capacité d'intégrer le manque et la perte, ce qui l'ouvre en direction de la réparation de la carence parentale de son enfance. Il n'a plus besoin de « jouer » à la roulette c'est-à-dire d'essayer d'être le maître de la perte, à vrai dire de la recouvrir. La hideuse fantaisie a disparu, ses mains sont déliées. Et son esprit auquel Anna peut croire car il est ouverture rythmique comme le donne à éprouver le mouvement même de sa lettre.

Sept années séparent Les frères Karamazov (1878) de la guérison du jeu de la roulette (1871). Ce temps aurait dû être suffisant pour permettre à l'écrivain d'assimiler mentalement la grande chose qui s'était accomplie en lui à travers l'interiorisation de la parentalité d'Anna, de son intégrant, de son ouverture et de son don qu'est l'implication rythmique de soi au sein des relations d'objet à partir de laquelle il a intégré la capacité à tolérer le manque. On était en droit d'attendre que, dans ce roman synthèse, explicitement consacré à la relation enfance/parentalité, une place soit accordée à cette « grande chose » inconnue lors de sa propre enfance et découverte avec Anna, l'implication rythmiquement ouvrante de soi, la transpassibilité. Or, il n'en est rien. Tout au contraire. En effet, tout est ficelé, lié, clôturé dès avant le contact, dès la construction du roman et dans ses développements, du fait de l'idéalisation et du clivage qui y président. D'un côté Aliocha le bon enfant et le starets Zozime le bon père ; de l'autre Yvan, le grand inquisiteur, le père Karamazov, Smerdiakov le criminel. Et bien que Dostoïevski laisse au lecteur le soin de choisir son camp en donnant à penser qu'il est libre et responsable de son choix, il n'en est rien. Nous sommes enfermés dans une logique en « pour ou contre » comme le titre un des chapitres du roman, logique en boule-de-neige, écrit Simonetta Salvestroni, sans ouverture possible. Le choix est entre deux espaces clos, celui d'Aliocha et celui de Smerdiakov. La citation biblique « si le grain ne meurt » définit l'espace d'Aliocha. Placée en épitaphe au roman, elle est répétée au début, au milieu et à la fin du livre. L'espace d'Aliocha est régi par l'idéalisation du sacrificiel telle l'a mise en œuvre le starets lui-même qui s'est interposé, au prix de sa vie, dans le duel entre le père Karamazov et son fils Yvan.

En miroir de ce récit « boule-de-neige » l'histoire de Smerdiakov, elle aussi en « boule-de-neige » mais noire, à qui personne n'a jamais prêté attention. Une histoire mal commencée ou jamais commencée puisque sa mère est morte en le mettant au monde, ce dont ne cesse de l'accuser son père adoptif qui de surcroît le nourrit d'une lecture littérale et obtuse de la Bible que Smerdiakov est trop intelligent pour accepter. Méprisé et battu pour cette raison, Smerdiakov, privé d'ouverture relationnelle se réfugie dans l'épilepsie et dans la rêverie, à l'ombre d'Yvan qu'il idéalise et dont il a retenu que, selon son maître, « tout est permis ». Lorsqu'il découvrira que le crime qu'il a commis, en tuant le père Karamazov, n'était pas ce que souhaitait Yvan, il se suicidera emportant avec lui l'histoire de son crime qui innocenterait Dimitri. L'incapacité à s'impliquer rythmiquement, au plus près de l'histoire de l'autre, est donc potentiellement criminelle, doublement criminelle : elle n'aide pas le coupable, elle accuse l'innocent. La non-histoire de Smerdiakov, le criminel, est à l'image des Frères Karamazov structurellement bloquée, tout aussi criminelle. Cette criminalité est de pure cohérence avec la destructivité inhérente à l'idéalisme narcissico-orthodoxe, aux trichines, aux élus, aux hommes purs. L'idéalisme résiste au processus intégratif dont il reste clivé, ce qui lui permet de s'affirmer de façon croissante au fil des romans. La non-intégration de « la grande chose »

libératrice dont Dostoïevski a fait l'expérience avec le jeu de la roulette et avec Anna est conforme à l'idéalisme qui structure Les frères Karamazov.

Raskolnikov pouvait choisir son histoire. Hippolyte ne peut que subir son histoire. Tikone, figure de l'en-face, récuse l'histoire de Stavroguine. Les frères Karamazov sont sans histoire ; il n'y a que deux fatalités qui s'ignorent.

La construction de l'œuvre Les frères Karamazov met en opposition un espace hors du temps de l'existence dont la résurrection est l'organisateur et un espace sans naissance au temps. Bipolarité qui interdit de concevoir l'ouverture à l'originalité du temps et du corps propre. Elle ne pouvait résister à la vie. Dès février 1880, alors que Les frères Karamazov seront terminés en novembre 1880, Dostoïevski projetait d'écrire un Karamazov 2. « Il voulait faire sortir Aliocha du monastère et en faire un révolutionnaire. Il aurait commis un crime politique. On l'aurait exécuté. Il aurait cherché la vérité et dans ses recherches serait naturellement devenu révolutionnaire... Il est attiré par l'idée du régicide devant provoquer une insurrection de tout le peuple, dans laquelle seraient noyés tous les malheurs du pays »²¹. En somme, dès que l'idéalisation et le clivage cessent d'opérer, c'est la violence de la dissociation épileptique qui apparaît. Dans un cas, comme dans l'autre, manquent l'intégrant rythmique et son ouverture intégrative au vide et à la dépression originaire, qui permet de passer le pont.

À travers la guérison du jeu de la roulette et Les frères Karamazov, il est possible de comparer la fécondité de l'ouverture rythmique dont Anna est le libre vecteur avec l'idéalisme narcissico-orthodoxe dont l'écrivain est le vecteur et la proie. Conformément à la logique de l'ouverture rythmique, la main d'Anna ne s'est jamais refermée ni pour juger, ni pour enclorre, ni pour exclure. Elle reste souple au sein de ses relations avec Dostoïevski, faisant la pause, ouvrant l'espace et le temps, intégrant le manque, le négatif, comme une proposition, un appel à être soi en devenant le répondant, voire l'outil résolutif. Dans le même temps, l'écrivain courrait ça et là, du prêtre à la roulette, de la roulette au prêtre, entre ciel et terre, les mains liées par l'angoisse d'une perte absolutisée, le triomphe d'un gain idéalisé. Six ans de vie commune et l'ouverture rythmique dont Anna est le vecteur nourrit l'écrivain, qui, un soir de crise où la chance s'est dérobée, découvre à son tour le plaisir d'avoir les mains et l'esprit déliés, habités par un rythme possible. Quelle grande chose ! Après tant d'angoisse, tant de destruction, depuis si longtemps pour autant de gens ! Le passé refait surface avec les manques angoissants de l'enfance liés aux violences émotionnelles et aux carences parentales. Trop d'émotion et pas assez d'intégrant. Restait à intérioriser les pierres des gués traversés. L'implication rythmique ouvre le temps et le moi. Elle est ouvrance et donneuse de pouvoir-être. Je vois d'où je viens, de quelle enfance, de quelles parentalités et comment je pourrais aller mieux dès aujourd'hui. Voire, comment je pourrais envisager d'appréhender mon épilepsie afin d'en intégrer les forces dissociantes. N'est-ce pas une histoire dont je pourrais faire un roman ? Elle concernerait les relations enfance/parentalité du point de vue de l'implication rythmique de soi. Or, voilà que sept années plus tard le roman testament enfance/parentalité paraît. Il s'appelle Les frères Karamazov. Il est totalement oublieux de ce qui fut « une grande chose » dans la vie de l'écrivain : sa rencontre avec Anna, le partage d'un rythme et de son ouvrance, sa portée libératrice et créationnelle. Dostoïevski reste donc, sinon dans sa vie, sinon à l'égard du jeu, du moins dans sa pensée d'écrivain, un homme dissocié par l'idéalisme comme en témoigne la suite qu'il entendait donner aux Frères Karamazov.

La vie et l'œuvre de Dostoïevski ont retenu notre attention en ce qu'elles mettent clairement à découvert, à travers le corps propre, et très diversement, la portée destructrice de l'idéalisation de l'omnipotence narcissique, y compris lorsqu'elle se dissimule dans l'orthodoxie. C'est pour se protéger des dysrythmies familiales, entre mélancolie maternelle et violence arbitraire de son père, que l'écrivain a mis en place des défenses narcissiques actives et passives qu'il a idéalisées et dont il n'a jamais pu se déprendre malgré sa rencontre avec Anna que structure l'ouverture rythmique. Bien qu'il n'ait cessé de revenir sur les relations enfance/parentalité dans les œuvres maîtresses que sont Crime et châtiment, L'idiote, Les démons, Les frères Karamazov en particulier, bien qu'il soit parvenu à se libérer de l'emprise du jeu avec l'aide de sa femme, il n'a jamais pu s'impliquer au plus près d'un travail de mémoire et s'ouvrir rythmiquement au vide de cette enfance qu'il ne fait que côtoyer pour le fuir à nouveau. De cette non-intégration, son épilepsie est le symptôme, non-

intégration qui concerne également son œuvre. La mort de son fils Aliocha d'une crise d'épilepsie en 1878 en est elle aussi le symptôme.

La quasi-totalité des critiques qui se sont intéressés à son œuvre méconnaît la portée de l'implication rythmique de la parentalité dans l'engendrement du corps propre de l'enfant et inversement. Les uns s'en tiennent à la signification du propos, d'autres à une approche linguistique, dans le même temps qu'ils se désintéressent de l'engendrement des épilepsies. Dans un cas comme dans l'autre, manque l'ouverture rythmique au plus près du sentir et du se mouvoir ce qui conforte l'importance de la pensée clinique et critique d'Henri Maldiney.

* * *

Nous nous sommes proposés de donner à voir à partir d'exemples cliniques en quoi et comment le corps propre est instance critique du rythme dès le contact. Une critique qu'il peut payer de sa vie, disions-nous, comme il apparaît dans la mort subite du nourrisson, mais qui peut également l'appeler à la plénitude de l'ouverture à l'être. L'enjeu est donc considérable. Il a portée clinique et existentielle. Nous avons choisi de l'appréhender à partir de la relation enfance/parentalité.

Laure, Étienne, Gédéon, Pascal, Dostoïevski. Nous nous sommes efforcés d'aller à la rencontre de chacun à partir de l'analyse du corps propre dont il a été possible de donner à voir à la fois la genèse et la portée critique. Les troubles du développement, « séisme de la folie », sont toujours en lien avec une carence de l'implication rythmique de la parentalité par défaut ou par excès, court-circuit de la « transpassibilité » et de la « transpossibilité ». D'où résulte pour l'enfant, y compris l'enfant devenu adulte tels Pascal, Dostoïevski, la non-ouverture au rythme et à la dépression originaire ; dans le même temps qu'il reste enclos à l'intérieur de la destructivité narcissique omnipotente.

Inversement, Laure parvient à s'ouvrir à elle-même à partir de l'implication de son analyste. De même, « Gédéon de la toison » parvient à se dresser au péril de l'espace en lien avec l'implication rythmique de son père Joas, qu'il intériorise, comme il apparaît dans la double épreuve de la toison dont il garde mémoire, mémoire d'un vide actif. En chacun de ces exemples cliniques, corps et rythme sont en vis-à-vis dès le contact et l'engendrement/non-engendrement du corps propre est l'instance critique du rythme. Pour le clinicien seul est rythme « ce qui permet à l'existant de se pouvoir en habitant son espace comme espace de présence »²².

C'est ainsi que Maldiney permet de penser l'incarnation, la pensée de l'engendrement, l'engendrement de la pensée. Dans le cercle de la forme en formation, le corps propre est l'instance clinique et critique du rythme dès le sentir.

1 Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, Grenoble, Jérôme Millon, 1991, p. 247.

2. Dominique Thouret, *La parentalité à l'épreuve du développement de l'enfant*, Toulouse, Erès, 2004.

3. Le cas d'Etienne sera longuement repris dans *L'engendrement du corps propre ou le sillon du germinale, et ceux de Gédéon, Pascal et Dostoïevski dans Approche culturelle de l'engendrement du corps propre. Ouvrages à paraître*.

4. Salomon Resnik, *Temps des glaciations. Voyage dans le monde de la folie*, Érès, 1999.

5. Herbert Rosenfeld, *Impasse et Interprétation*, Paris, PUF, p. 37

6. Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, op. cit., p. 243.

7. Propos cités par Didier Anzieu, « Figures du vide », in *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 1975. Cf. André Legall, Pascal, Paris, Flammarion, p.52.

8. Ibid, p.83.

9. Didier Anzieu, « Figures du vide », in *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, op. cit., p.195.

10. André Legall, Pascal, op.cit., p55.

11. Didier Anzieu, « Figures du vide », in *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, op. cit., p.196.

12. André Legall, Pascal, op. cit., p.319.

13. Ibid, p.128.

14. Ibid, p.134.

15. Ibid, p. 495.

16. « Entretien avec Henri Maldiney », in Chris Younès, Henri Maldiney, philosophie, art et existence, Paris, Cerf, « La nuit surveillée », 2007, p.207.

17. Leonid Grossman, Dostoïevski, trad. Michèle Kahn, Éditions Paragon, 2002, p.361.

18. Simonetta Salvatroni, Dostoïevski et la Bible, Lethielleux, 2004, p.43.

19. *Ibid.*, p.141-159.

20. Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, op. cit., p.247.

21. Leonid Grossman, *Dostoïevski*, op. cit., p. 497.

22. Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, op. cit., p. 247.

Rythme et présence, transfert et répétition

Être au rythme

Exister en soi toujours à l'avant de soi

L'événement ne peut faire avènement

Formulations de Maldiney qui serviront en quelque sorte de fil conducteur à mon exposé.

Je prendrai la question en considération uniquement du point de vue de l'analyste psychothérapeute que je suis. Dans son œuvre, Maldiney traite du rythme, que ce soit par rapport à l'esthétique, je pense à « L'esthétique des rythmes », titre de l'un des chapitres de *Regard Parole Espace*, ou dans l'article tiré du n° 1 de la revue *Fario* intitulé « Notes sur le Rythme ». On trouve aussi d'autres notations dans *Penser l'homme et la folie*. Comme le mieux me paraît de revenir à la chose même, je m'occuperai simplement de ce qui se passe dans une relation psychothérapeutique avec un schizophrène, afin d'essayer d'éclairer la pensée de Maldiney et surtout de montrer comment elle-même insémine notre façon de travailler.

Prenons donc l'exemple de « Longues Jambes », désigné ainsi pour préserver au maximum l'anonymat du patient. Garçon d'une trentaine d'années, très grand au regard hyper-brillant, au physique avantageux, qui veut essayer une thérapie, les prises en charge ont jusqu'à présent toujours échoué car il trouvait que les psychiatres consultés n'étaient pas « à sa hauteur ». Avec moi, le contact se fait tout de suite, car comme il a de longues jambes et que je ne suis pas vraiment un nain, ses pieds ont touché les miens sous le bureau. À la différence d'un névrosé, qui aurait eu l'expression « faire du pied » à sa disposition, « Longues Jambes » ne peut que s'éloigner pour se sauver de ce contact entre son « corps vécu dissociable par la rencontre » et le mien. Il recule le fauteuil de trois mètres ; il faudra quatre ans avant qu'il le rapproche. Voilà un premier exemple des conséquences de l'arythmie schizophrénique. Un événement fortuit ne peut faire avènement dans le corps propre (corps vécu pour Pankow). La transformation n'est pas faisable.

« Être à sa hauteur » : à la deuxième séance, il apporte un modelage à ma demande, une pyramide en pâte à modeler jaune qui doit tenir sur la pointe, en fait un triangle plat qui donc montre qu'il n'accède pas au volume ; cette pyramide flotte loin dans l'espace, il est posé dessus et n'est pas près d'atterrir, je lui dit donc que si ces thérapies ont échoué ce n'est pas forcément à cause de l'incompétence supposée ou réelle de ses thérapeutes, mais parce que il ne peut accéder facilement à la relation et au contact, et qu'il ne peut « intégrer » les expériences.

En début de traitement, il vient à ses séances de manière très irrégulière. Il arrive fréquemment qu'il ne puisse modeler, parler, regarder, mais aussi que le fil de sa pensée s'interrompe, symptôme classiquement décrit comme un barrage pathognomonique de la schizophrénie. Il n'est pas syntone. Cette interruption de contact, cette perte de l'intensité comme dans les problèmes de transmission de la Wifi, signal fort, faible, absent, qui rend la co-présence thérapeutique impossible, me paraissent liées non pas à la réactualisation d'un conflit non symbolisé, mais à la perte du rythme propre du patient. Perte par laquelle le simple événement de me faire face ne peut faire avènement dans le corps propre. C'est bien là l'existence à l'impossible pour reprendre une formule connue.

Je définirais le corps propre de la manière suivante en reprenant une expression de Maldiney : le corps propre est le « lieu où se réactualisent en permanence les événements vécus par le patient ». J'ajouterais tant dans leur dimension psychique que dans leurs conséquences ou origine sensorielle.

Dans la méthode Pankowienne, le modelage ou le dessin, mais de préférence le modelage à cause de sa tridimensionnalité, est une forme en formation qui peut ouvrir un accès direct au corps propre et à la temporalité de la présence.

Je cite Maldiney (Regard Parole Espace) : « Le rythme d'une forme est dans son temps impliqué, (notion introduite par Gustave Guillaume)... Au temps impliqué s'oppose le temps expliqué : c'est le temps divisible en époques, passé, présent, futur, que le discours attribue à l'action ». Maldiney ajoute que cette distinction qui vaut pour un signe, par exemple un mot dans un discours, ne vaut pas pour une forme. Il reprend alors Henri Focillon (Vie des formes) : « Le signe signifie, la forme se signifie ». Autrement dit, une forme est son propre discours ; en elle, genèse, apparition, expression coïncident. Sa constitution est inséparable de sa manifestation et sa signification est une avec son apparaître. Entre elle et nous nulle interprétation, l'acte par lequel une forme se forme, est aussi celui par lequel elle nous informe. Notre perception significative d'une forme n'a d'autre structure que sa formation.

Maldiney conclut ce passage en affirmant « que le temps du rythme est un temps de présence et non pas un temps d'univers ».

Ces lignes ont trait principalement à l'œuvre d'art. Je pense qu'on peut parfaitement les entendre par rapport au modelage : si le patient modèle pour moi, disons un chat plat, qui pour nous ressemble à une vache, ce n'est pas le mot chat ou ce qui pour nous est une vache qui compte, mais la forme baptisée ainsi, dans son épaisseur, sa statique, sa dynamique, les accidents de matière, l'écrasement, etc. C'est comme cela que ces traces formelles nous informent du vécu présentiel et rythmique du patient entre autres, par rapport à nous ce jour-là, et aussi par rapport à son « Umwelt ». Si le patient peut « y être » (Dasein), même temporairement, le Mitsein peut exister. S'il y a co-présence, on pourra alors peut-être passer du temps impliqué au temps expliqué, c'est-à-dire permettre au patient de se servir de son corps vécu (chez Pankow) ou du corps propre (chez Maldiney) pour aborder son histoire événementielle et traumatique (histoire vécue, chez Pankow). De la présence immédiate, on peut passer à une dynamique passé-présent-futur ; on peut faire en sorte que les événements du passé prennent une dimension conflictuelle, symbolisable au gré des répétitions transférentielles. Entre un positionnement Daseinsanalytique et un positionnement psychanalytique, il me paraît y avoir une articulation possible entre présence et sujet ; il ne s'agit pas d'un avant et d'un après, mais d'une variation au gré des possibilités du patient et de la transpassibilité du thérapeute. C'est-à-dire du rythme de la situation, j'y reviendrai. Il y a quelque temps « Longues jambes » me disait qu'il avait recommencé à lire : « l'histoire de Babylone, pour voir comment les Juifs s'étaient échappés » et il ajouta : « vous voyez que je ne suis pas prêt de cesser de venir, ma Babylone à moi est orléanaise », faisant ainsi allusion à son père et à sa mère.

Mais revenons au début de la thérapie, Longues Jambes ne percevait pas sa propre arythmie, il ne pouvait s'en sortir que par la fuite, le délire, l'enfermement, des « points » qui avaient tous l'allure d'un trouble obsessionnel compulsif ou un « rejet ». C'est ainsi qu'il baptisait ces symptômes qui survenaient quand un événement attaquait son corps arythmique (rejet de liquide gastrique qui fait fausse route vers la trachée artère, suite à une tentative de suicide antérieure, avec un détergent contenant de la soude caustique. Pour le sauver, il a fallu une plastie gastro-œsophagienne à deux reprises). Petit à petit, par le silence de ma part, ou par des interventions convenablement choisies portant sur ses terreurs d'être-là et de ne pouvoir y être (dans la relation), avec mon discours sur ce que les modelages révélaient de la Gestaltung et du rythme qui la générait et qu'elle portait ou non, il est parvenu à ne plus avoir peur de ces moments d'arythmie terrorisante. Enfermé dans deux bulles : la mère angoissée et son propre studio protecteur la plupart du temps, mais pas toujours, il n'avait pratiquement pas l'idée qu'un contact entre nous était possible de manière non dangereuse. Le jour où il a pu me dire, « je n'y suis pas », ce jour-là il a pu s'entendre reconnaître sa propre absence à lui-même. Je dirais en reprenant des mots de Maldiney : « exister ses moments d'inexistence » et trouver petit à petit les moyens de se « re-rythmer » : la main devant les yeux, aller se blottir sur le divan pour sentir son corps, toujours le côté droit, puis le gauche, pour le sentir en me regardant et avant de pouvoir s'asseoir sur ce divan même, pour percevoir son dos et découvrir mon bureau ou moi-même sous un autre angle en remarquant des objets qu'en quatre ans il n'avait jamais découverts. Le rythme est fait de mouvements d'approche et de retrait, les deux en anticipation de l'autre. C'est pour moi cela être au rythme. Pouvoir être un corps accueillant non

enfermant laissant échapper sans rejet quand la peur rode, mais toujours prêt à recevoir, sans enfermement, dans une sorte d'enveloppement développement non prédéterminé et toujours disponible en anticipation. Resnik disait que « de toute façon le schizophrène vous rentre dedans » ; ce qui n'est pas à entendre dans le sens d'une agressivité, mais plus comme la recherche d'une peau protectrice en attendant que la sienne se constitue.

Perception de son rythme « interne » allait de pair avec la réanimation de son corps physique, la possibilisation de découvrir quelque chose du thérapeute (vêtements, position corporelle, etc.) qu'il pouvait alors intégrer dans son corps propre, à partir par exemple de ses objets sensuels propres.

Quittant ses délires mégalomaniaques où il dirigeait Messier dans les affaires, communiquait avec Miró et Franck Zappa, il associa sur la musique, totalement abstraite disait-il, c'est-à-dire pour lui sans lien interne et surtout dépourvue de toute sentimentalité, totalement gnosique et en aucun cas pathique, pour reprendre des termes issus de Maldiney (Boulez, Hurel, Schiarino, Grisey, Nunes). Maldiney écrit à propos de Boulez et de Stockhausen : « L'extrême tension de leurs tentatives théoriques témoigne de l'inapprochable proximité où ils sont de l'espace et du temps rythmiques ». Au début « Longues Jambes » voulait composer comme eux puis il en arriva un jour au jazz, d'abord hyper-contemporain, puis Miles Davis, et il se mit à bouger discrètement sur un air qu'il fredonnait : le corps existait, lié à une perception sensorielle. Jamais aucune allusion aux paroles de ces morceaux de Jazz. Puis il se remit à la guitare.

Comment comprendre ce qui s'est passé ? Le transgénérationnel est fondamental chez ce genre de patients. Je demande toujours un arbre généalogique et je reçois les parents à plusieurs reprises, même à leur demande, à la seule condition que le patient soit au courant et d'accord. J'avais découvert une mère elle-même proche de l'inexistence, ne pensant dès le lever du jour qu'aux catastrophes qui pourraient arriver à sa propre mère, à son mari et à ses deux fils ; le frère de « Longues Jambes » est lui-même malade. Elle-même n'avait bien sûr aucun rythme, elle paraissait protégée par des préoccupations obsessionnelles surgies mécaniquement, détachées de tout contact réellement éprouvé, désaffectées. Je ne suis pas de ceux qui veulent culpabiliser les parents et particulièrement les mères ; ce n'est pas de leur faute, mais c'est de leur fait, et l'élucidation de leur propre souffrance, quand elles peuvent y avoir accès, facilite largement l'évolution de leurs enfants. Hélas, cette mère est encore trop en risque d'effondrement pour entreprendre une thérapie personnelle, elle rencontre cependant en compagnie de son mari un psychiatre.

Il n'est à la portée d'aucun enfant de trouver son rythme propre s'il baigne dès l'enfance dans une angoisse aussi térébrante. Heureusement, le père (celui dont les ancêtres ont échappé à Babylone) pouvait dans les moments dramatiques de la vie physique du patient devenir, à sa façon, mère sécurisante (en fait une nourrice que « Longues Jambes » avait eu les deux premières années de sa vie), tout en restant le père. De surcroît il me téléphonait tous les jours, jusqu'à ce que le patient puisse le faire lui-même. Est-ce proche de l'image des parents combinés dont, dans la suite de Resnik, Dominique Thouret parle si éloquemment dans son livre (La parentalité à l'épreuve du développement de l'enfant) ou est-ce une simple substitution temporaire ? En revanche ce père ne pouvait faire tiers séparateur, non pas parce qu'il en était incapable, mais parce que dès que « Longues jambes » n'était plus somatiquement en danger de mort, la mère, qui n'allait jamais à l'hôpital à ce moment-là, reprenait sa fonction de moitié du sablier dont « Longues Jambes » constituait l'autre moitié, excluant ainsi toute triangulation. Il ne s'agit donc pas là de symbiose, où chacun aide l'autre à vivre, si l'un par exemple meurt, une autre symbiose se recrée avec quelqu'un d'autre (voyez les anémones de mer et les poissons clowns : si l'anémone meurt, les poissons clowns en trouvent une autre, la perte est possible et non mortelle !), mais là, il s'agit de véritable fusion où chacun est partie intégrante du corps de l'autre pour constituer un corps monstrueux total. Dès lors, il convient que chacun (mère et fils en l'occurrence) puisse parvenir d'abord à prendre conscience de ce mode d'être et accède au corps individuel séparé et sécurisant. Faute de quoi, la peur, le terrifiant devrais-je dire en reprenant le mot de Binswanger à propos de Suzanne Urban, envahit tout le champ vital et thérapeutique ; si l'on coupe cette fusion, la rechute dramatique arrive. Pour « Longues jambes, l'arythmie qui renaissait en réponse à un désir inintégrable, se manifestait d'abord par une perte du rythme alimentaire (il mangeait n'importe

quand, n'importe comment, se couchait, et finissait par faire cette fausse route dramatique qui le conduisait à l'hôpital, où le corps pouvait être contenu et où il retrouvait son rythme.

Dès lors, on comprend bien que le travail thérapeutique ne consiste pas à interpréter les conflits inconscients, dans un premier temps en tout cas, mais à permettre au patient de vivre des moments où l'on peut accueillir ses disjonctions, ses moments d'inexistence, sorte d'agonie primitive comme disait Winnicott, sans angoisse (du côté du thérapeute) et pour le coup de percevoir son arythmie, en essayant de lui permettre de retrouver une unité, fut-elle temporaire et de trouver un rythme. « Exister son inexistence », donc.

C'est là que transpossibilité et transpassibilité du thérapeute sont mises à forte contribution, si tant est qu'on les ait à disposition, si je peux dire, à ce moment-là et que des événements de notre propre existence ne viennent pas rendre le travail impossible, ou que l'état du patient vous empêche littéralement de penser quoi que ce soit. Si tel est le cas, mieux vaut à ce moment-là le formuler délicatement au patient : la toute puissance permanente du thérapeute, illusion de beaucoup de patients et de quelques thérapeutes est la pire des choses. Il est en tout cas toujours fondamental d'affirmer sa limite, sinon le patient va s'en rendre responsable, à l'image du jeune enfant « responsable » de la souffrance parentale. Mais j'avance un peu vite et je suis déjà dans la perception des phénomènes projectifs. Or il ne s'agit pas d'interpréter ce qu'on peut bien sûr appeler le transfert – mais un transfert bien particulier –, mais de répondre dans le transfert : un mot, un geste suffisent souvent pour rappeler que le vivant peut devenir un existant, une présence qui peut en rencontrer une autre et y être.

Pankow et Maldiney : même combat, si je peux dire de manière un peu triviale ; quand je lis comment, face à une toile, Maldiney montre comment telle couleur en voisinant telle autre, telle ouverture de blanc, crée l'espace de la toile, en somme son rythme par la rythmicité des couleurs et des lignes et qui dépend aussi de la lumière, je repense aux interventions de Pankow sur les modelages dissociés où là, les espaces entre les morceaux de pâte, ne sont pas ouvrant, mais au contraire trace de l'absence de rythme dans ce qu'elle appelle la faille au niveau de l'image du corps. Ses interventions, alors visant à retrouver une unité à partir des morceaux, des manques qui pouvaient permettre, petit à petit, à la co-présence avec le thérapeute d'advenir. Passer en quelque sorte de la faille à l'ouvert et à la rencontre. Évoquant les prémices de cet exposé avec Maldiney, il souligna que la faille n'était pas forcément une fissure, mais se figurait aussi souvent comme un enfermement. Il prit l'exemple de son ascension de la pointe Louise dans le massif du Pelvoux. Il s'agissait d'escalader une dalle verticale, le haut étant clos par un surplomb rocheux fermant tout, enfermé de toute part au-dessus du vide. « Là, dit-il, le vertige peut vous prendre, quand vous n'êtes plus au rythme. Il n'y a qu'arrivé au sommet que l'ouvert surgit et avec lui le soulagement ». L'exemple qui va suivre me paraît une bonne figuration.

Ne croyez pas que le rythme chez un schizophrène comme chez tout le monde s'instaure une fois pour toutes (cf. les moments où resurgissent la dépression existentielle et ses perturbations de tous les rythmes : sommeil, appétit, aboulie, impossibilité de penser, perte de la libido, tout cela sans rapport avec une frustration névrotique ou une attaque mélancolique). Le rythme est en question à chaque séance avec la surprise à chaque fois qu'il soit là ou pas. Le patient va mieux quand il perçoit son arythmie de plus en plus temporaire et de moins en moins térébrante, de plus en plus circonscrite dans le temps, et qu'il trouve un moyen de moins en moins symptomatique de faire appel. Je dis bien appel et pas demande. Il ne demande rien de précis ; il appelle à la manière dont quelqu'un jette un caillou dans un puits et attend l'écho sonore qui vient... ou ne vient pas. Un exemple de l'appel : un jour, coup de téléphone juste avant une séance (les appels téléphoniques étaient au début innombrables). Ce jour-là « Longues Jambes » me dit être à 50 m de chez moi, mais arrêté par une fissure infranchissable, sur le trottoir. Je lui dis alors de ne pas raccrocher, que je vais ouvrir la fenêtre (le cabinet est au rez-de-chaussée) que je vais toujours le regarder, et qu'à mon signal, il faudra qu'il saute au-dessus de la fissure. Ce qui fut dit, fut fait. Il avait pu dépasser « son terrifiant » grâce à l'accrochage par la voix et le regard avec moi, retrouvant le rythme.

C'est aussi quand surgissent des bouffées de libido que les choses se compliquent, amour, désir par rapport à Joséphine, jamais concrétisés, mais entraînant voyages pathologiques et détérioration par le feu de son lieu de vie.

Viennent alors des questions sur le couple des parents, sur ma vie. À ce moment-là, les premiers fantasmes de scène primitive arrivent et ne sont plus déstructurants, comme par hasard au moment où les parents, pour la première fois depuis le début de la thérapie, se permettent un week-end ensemble loin de leur domicile.

C'est aussi à ce moment-là que les premiers rêves non-psychotiques du patient se présentent, où l'on s'éloigne des mondes vides, désertiques, aux couleurs sombres, aux formes fractionnées, sans aucune trace de vivant, genre tableaux de Tanguy, en plus noirs et fragmentés. Alors les personnages, les animaux – bref, le vivant – arrivent, souvent sans relation entre eux, puis avec des relations avant que le rêve comme le patient rebasculent dans son monde schizophrénique – trace de quelque événement qui n'a pu faire avènement, c'est-à-dire être « intégré » au corps propre en le transformant définitivement en un nouveau corps propre. Je ne pense pas qu'il faille interpréter ces rêves sur un versant symbolique, mais bien plus repérer la dynamique du rêve et notamment le moment où ça rebasculé dans le monde psychotique, trace de ce qui est momentanément impossible à transcender ou à structurer. La fragilité reste grande ; il suffit qu'une recherche d'atelier protégé coïncide avec un voyage parental et un désir pour une fille, pour que « Longues Jambes » se « dérythme » et fasse surgir un nouveau symptôme : le plafonnement.

« Mes yeux se tournent à l'intérieur de moi, c'est terrible, je ne vois plus les autres mais je ne supporte plus cet isolement, c'est impossible ! ». En général une ou deux séances suffisent à ce que ça reparte.

Il me semble que la définition de la présence : « en soi à l'avant de soi », questionne exactement l'impossibilité schizophrénique, comment être à l'avant de soi quand on ne peut être en soi, et les deux choses en même temps ! On comprend dès lors très bien en ce cas les phases de repli d'allure autistique, seul moyen de préserver le vivant au dépens de l'existant : une inexistence protectrice. Le délire paraît alors, quant à lui, une façon de trouver une existence mais dans un monde où le contact au monde réel n'est plus. Maldiney disait récemment qu'« exister, c'est être hors de soi à partir de soi ». Même dynamique.

On pourrait inférer de ce qu'écrit Maldiney, après en avoir longuement discuté avec lui, que dans la thérapie deux rythmes se rencontrent : celui du thérapeute et celui du patient schizophrène, qui est beaucoup plus problématique. Mais on pourrait ainsi dire que le rythme en question est celui de la situation. Le rythme conjugué à la transpassibilité est ce qui permet que l'événement fasse avènement au niveau du corps propre. « Ce rien d'où l'événement surgit, l'événement l'exprime lui-même par son originarité. L'ouverture à l'originnaire (non à l'originel), la réceptivité accueillante à l'événement, incluse dans la transformation de l'existant, constitue sa transpassibilité. »¹ Cette capacité d'accueil « fait défaut dans la psychose. Et son absence est responsable de la perte de la possibilité ». Si résoudre la crise c'est intégrer l'événement en se transformant, par contre « dans la psychose il n'est plus d'événement. La mise en demeure n'atteint personne : la transformation ne suit pas. Ou plutôt il n'y a plus qu'un seul événement : l'événement même de la psychose. »² Seule la transpassibilité, où s'ouvre l'horizon du hors d'attente d'où tout arrive, permet la transpossibilité d'une trans-formation, d'une métamorphose de l'ancien soi monde en un autre entre radicalement nouveau.

Formulations au fond assez voisines de la question que Pankow avait posée à Maldiney concernant le lien thérapeutique perçu comme la rencontre de deux espaces potentiels. Mais ne peut-on en dire autant de toute vraie rencontre ?

Le transfert, au sens strictement freudien, c'est-à-dire le lien qui permet la projection et l'élaboration des conflits inconscients, n'est possible et utilisable que si le patient est au rythme, son rythme, c'est-à-dire présent. Alors seulement il devient possible de travailler sur les contenus de rêve, ou sur la conflictualisation de la réalité, les répétitions peuvent alors faire sens et de

répétition en répétition trouver une formulation symbolisée (Le symbole : « Un étant investi d'une ouverture à l'être » dit Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*.)

Et le moi dans tout ça ? Je m'en remets une nouvelle fois à Winnicott qui écrivait que le moi était la partie du self en contact avec l'extérieur. Il n'a pas écrit l'Umwelt, mais en est-on si loin ? « La transformation de la situation psychiatrique ne peut se produire que de la transformation de ceux qui la constituent. Si le patient est incapable de la transpassibilité nécessaire à cette transformation qui suppose l'accueil de l'événement, il revient au soignant d'encourir le péril transformateur de cet accueil constitutif de la rencontre. C'est seulement grâce à la transpassibilité du soignant que de l'horizon du hors d'attente pourra surgir une transpossibilité thérapeutique (Cf. Joël Boudier, *Communication séminaire AIHM*, 2008)

Je terminerai sur la citation d'un cours, intitulé : « Le problème des limites dans la constitution du moi », prononcé par Maldiney en 1964. Après avoir noté que le mot de présence n'est « ni chez Husserl ni chez Freud, mot de Heidegger dont, à bien des égards, Freud est plus près que Husserl, l'intentionnalité n'implique pas la présence ». Il dit ensuite : « La pensée freudienne annonce dans un autre sens l'analyse de la présence par sa conception du temps. Freud remonte dans le temps concret du patient pour y rencontrer les conflits responsables de l'état présent, mais le temps chez Freud a deux sens opposés. Un sens progressif et un sens régressif qui sont comme le chemin qui monte et le chemin qui descend : un seul et même chemin. » Puis, il écrit ce qui suit : « Le monde de la présence est un Umwelt et un Mit-welt [...]. La notion d'être-au-monde est inséparable de la notion de présence : elles sont identiques. Ce n'est donc qu'à restituer la présence que le monde peut être restauré. Pas de monde commun sans présence commune. Les formes de présence nous sont bien données chez Freud dans le triangle Père-Mère-Enfant. La Daseinsanalyse situe, elle, la présence dans toutes les structures fondamentales concrètes. Les milieux de la présence sont l'espace, le temps, le langage, l'être-avec (toutes formes de communication) ; les formes de la présence sont le corps, le monde et autrui [...] ce qui nous conduit à une étude des structures spatiales, temporelles et communicatives de l'existence du malade dans son rapport au monde et aux autres, le tout dans le déploiement de son histoire. »

La synergie entre Daseinsanalyse et psychanalyse est donc non seulement possible mais indispensable, si l'on veut aider les malades psychotiques, en soulignant que la fragilité résiduelle de « la présence rythmique possibilisée » ne permet cependant pas toujours une « génitalisation » au sens freudien.