

L'ouvert

N^o 5 /

2012

J. Boudierlique & P.-M. Charazac

Jean-Pierre Charcosset

Raymond Court

Annabelle Gugnion

Matthieu Guillot

Quang Tri Tran Diep & Eugène Durif

Pierre Mathey

Bernard Waldenfels

Revue
Henri
Maldiney

Revue
Henri
Maldiney

L'ouvert

est la revue de l'association internationale Henri Maldiney
officiellement déclarée la 15 septembre 2007.

Siège social
24, bis avenue du Président-Wilson
75116 Paris
association.maldiney@yahoo.fr

Dépôt légal au troisième trimestre 2011
Imprimé par Vitton copie
Maquette et mise en page : Alain Paccoud



La revue n'est pas responsable des articles qui lui sont adressés.
Ils doivent être compris entre 5 000 et 30 000 caractères
(au-delà et en deçà nous consulter).
Les notes ne peuvent excéder plus de 10 % du texte.
Les textes refusés ne seront pas retournés.
© L'ouvert, 2012.

Présentation

– Pierre Mathey, ?????

Les amis

– Pierre Haour, Le vide
– Raymond Court, ???

Entretiens

– Henri Maldiney, Érotisme et création artistique
– J. Boderlique et P.-M. Charazac, « Venez »
– J. Boderlique et P.-M. Charazac, Entretien avec Henri Maldiney
– Tri Tran Diep et Eugène Durif, Les résonances de Maldiney
– Mathieu Guillot, Entretien avec Henri Maldiney
– Annabelle Guignon, Rencontre avec Henri Maldiney

Cours

– Philosophie générale. L'imagination
– Henri Maldiney, Cours de philosophie générale 1963-1964
L'imagination

Comprendre

– Bernhard Waldenfels, Préface à la traduction allemande
de *Comprendre* de Henri Maldiney

Le vide

La question [du vide] se pose non seulement à l'origine de la philosophie, qui est grecque, mais elle constitue, par elle-même, l'origine de la philosophie.

Au fond, (il y a eu quelques penseurs comme Anaximandre ou Héraclite) la philosophie commence avec l'affirmation de Parménide : « l'étant est » (*eon emmenai*). Que cette affirmation soit décisive apparaît par les contre-sens qu'on a faits dans la traduction, qui généralement règne, qui a été de traduire : « l'être est ». *Eon* ne veut pas du tout dire « l'être », mais veut dire « l'étant » ; c'est un participe. Or ce qu'il y a d'équivoque dans cette formule apparaît dans une autre formule de Parménide : « il y a qu'il y a » (*esti gar einai*) et l'opposé le fait bien comprendre « et rien il n'y a pas » (*méden ouk estin*). D'un côté, on a l'opposition *on/mé on*, à savoir l'étant et le néant et, de l'autre côté, l'opposition entre être et rien.

Examinons la formule « l'être est ». C'est un non-sens, car l'être n'est pas comme ce fauteuil est, cette table est ou cette lampe est, comme n'importe quel étant est, ou comme l'ensemble des étants est. Il est *ce par où* l'étant est étant, c'est-à-dire *ce par où* il est quelque chose qui est. Mais *ce par où* n'est justement pas ce qui est. Si bien que, quand on parle de l'être, en général on le confond avec une espèce d'étant, dans une pensée qui est une pensée confuse.

Dans la formule : « l'étant est », la question de l'être n'est pas celle de l'étant. Elle est celle du « est ». Or nous rencontrons cet être à chacune de nos phrases. Quand je dis : « il neige », « la chaleur dilate les corps », quand je dis : « l'homme est le rêve d'une ombre », « l'espace et le temps ne sont pas des catégories », à chaque fois j'affirme l'être d'un événement ou l'être d'un état de chose. Ou, dans la négative, je pose l'être pour le dénier à l'événement ou à l'état de chose. Par conséquent on voit qu'il

est impossible de confondre *être* et *étant*. Mais quand nous parlons du *non-être*, va-t-on le mettre en parallèle et en opposition avec le *néant*, comme nous mettons en rapport et en opposition l'*être* et l'*étant* ?

Examinons quelques-unes des conceptions de l'être qui ont été données dans l'histoire. Pour Aristote, l'être c'est « *to de ti* » : ceci que voici – cette feuille de papier, cette table, etc. Mais, après ce que nous avons dit, il s'agit de l'étant ! Il faut bien voir que, quand je dis *ceci*, il y a un acte déictique qui montre mais que, dans tout acte déictique, où je pose le *ceci*, il peut se produire deux choses. Celle que constate Hegel : quand je dis *ceci*, je ne désigne jamais une singularité, le mot *ceci* se rapporte à toutes les singularités possibles : « ceci est une table », « ceci est un fauteuil », « ceci est une feuille de papier », etc. Par conséquent la parole excède le sentir et le condamne. Mais Hegel n'a jamais saisi le sens du déictique, de ce que veut dire montrer, qui met en rapport non pas un moi préalable et une chose préalable mais le rapport constitué dans la donation et cette donation est rencontre. C'est peut-être là, dans la rencontre, qu'on peut saisir l'être de tout phénomène – qui est toujours une rencontre.

Aristote dit autre chose. Il dit : l'être est « *en energeia* ». Autre contre-sens classique dans l'histoire de la philosophie : traduire *energeia* par « en acte », en opposition à *dunamis* (en puissance). Jamais *en energeia* n'a voulu dire « en acte ». Cela veut dire « en œuvre » et l'étant est en achèvement dans cette mise en œuvre qui vient de lui-même, c'est-à-dire qu'il possède cette puissance d'advenir, de s'achever en sa perfection. Ainsi la pierre de la carrière n'a véritablement son être de pierre qu'une fois qu'elle est en forme dans une statue ou encore ce qui est sous-jacent n'a véritablement son être que dans la forme et l'essence qu'il devient. Cela valant aussi pour un homme, car il n'est pas son simple fond, à savoir un ensemble pulsionnel, mais il est à exister ce fond pulsionnel : c'est là que le fond a vraiment son achèvement.

Maintenant nous rencontrons la pensée d'un sophiste, Gorgias qui

a dit une chose extraordinaire. Il a dit : « il n'y a ni étant ni néant, ni étant et néant ; il n'y a rien ». *Ouden* ne peut être confondu avec *me on* puisqu'il y vient de l'exclure. Cela veut dire « il n'y a pas », en opposition à « il y a » – ça veut dire, il n'y a ni *être* ni *n'être pas*. Alors dans le « il y a » l'important c'est le *y* – ce locatif qui ne désigne pas un lieu à l'intérieur du monde. Ce *y* c'est un *là*, qui n'est pas un lieu à l'intérieur du monde, parce que si monde il y a, il faut qu'un autre lieu sans lieu, une ouverture, une éclaircie puisse être ce en quoi se manifeste, apparaisse quoi que ce soit. Quand je dis que je comprends quelque chose, quand je parle de la compréhension, la compréhension est une façon d'être *là*. S'il y a compréhension il y a un *là* qui est l'essence de cette compréhension comme il y a un *là* qui est l'essence d'une situation, ou l'essence d'une rencontre ou l'essence d'une parole. Le simple fait de dire « *là* » signifie non seulement qu'il retourne de quelque chose mais, comme le dit l'expression française « il y retourne de... », que ce soit sous la forme d'une compréhension, sous la forme d'une parole ou d'une question. Donc le *là* est toujours donné et nous voyons qu'il est le locatif absolu.

Nous venons de découvrir ceci : une première opposition *étant-néant* qui est d'ordre ontique et le rapport de l'être à l'étant qui est un rapport ontologique puisque l'être fonde l'étant en tant que tel.

Si nous voyons l'être défini comme *ce par où*, alors va se poser la question du *rien*. Est-ce que le *néant*, opposé à l'*étant*, est – par rapport au *rien* – ce qu'est l'*étant* lui-même par rapport à l'*être* ? Avec une symétrie parfaite dans les deux sens : *étant-néant*, *rien-être* ! Il n'en est pas du tout ainsi et Platon l'a bien marqué sans que jamais d'ailleurs personne n'ait perçu ce que Platon a dit là justement. Dans le *Sophiste*, Platon dit : « il n'y a pas de contraire de l'être » et il dit ceci à propos du sophiste : le sophiste est quelqu'un qui non pas ne dit rien et, par conséquent, ne peut pas se tromper puisqu'il ne dit rien, mais il dit quelque chose et il dit quelque chose qui n'est pas comme si cela était. Platon dit exactement : « ce qui est dit de toi, ce sont des choses autres dites comme les mêmes,

choses qui ne sont pas dites comme choses qui sont ». Par exemple, dire que Théétète est en train de voler, c'est dire au sujet de Théétète chose qui n'est pas sous la forme d'une chose qui est – et voilà où est le mensonge de la sophistique. Ainsi le non-être se trouve écarté ; seulement il n'est pas encore compris car Platon dit que le néant comme l'étant sont sous la dépendance de l'être puisque, d'une certaine façon, le néant est : il est en tant qu'*autre* de ce qui est. Alors que devient le *rien* ? Que devient le non-être ?

C'est ici qu'intervient justement la pensée chinoise : il est ce à partir de quoi l'être est. C'est ce que les Chinois appellent le *wu*. Ce que nous appelons l'être ils le nomment le *you* et on peut traduire le *you* par « y avoir », le *wu* par « ne pas y avoir ». Selon la formule : « les dix mille êtres sortent de l'y avoir et l'y avoir sort du ne pas y avoir ». Pour comprendre cette formule il faut nous adresser au deuxième terme, équivalent dans la langue chinoise à ce *wu*, à ce rien, à savoir le *hsü* ou le vide et alors l'antithèse y avoir/ne pas y avoir peut être remplacée par l'antithèse du plein et du vide.

Ce vide, essayons de le comprendre. Dans Lao Tseu. : « Trente rayons convergent au moyeu de la roue, mais c'est le vide du moyeu qui fait avancer le char ». « Avec une motte de glaise on façonne un vase, mais c'est le vide du vase qui en permet l'usage ».

Il ne faudrait pas croire que l'usage soit secondaire par rapport à la positivité de l'objet. On retrouve ici la même hiérarchie, à la fois historique et ontologique, du rapport de l'homme au monde que, chez Heidegger, dans l'opposition qu'il fait entre le *Vorhanden*, (ce qui est là devant la main) et le *Zuhanden* (ce qui est à la main, ce sur quoi je suis en prise). L'homme est d'abord en prise sur les choses avant de les avoir en face de lui, « à la vitrine ». Cela veut dire que l'action précède la représentation objectivante. Par conséquent, ce vide du vase c'est bien lui qui est premier, dans l'intention même, c'est lui qui doit recevoir l'eau. D'ailleurs je n'ai parlé là que de vases très ordinaires et que l'on peut

trouver à toutes les époques. Mais si je vois un vase Sung ou Ming parmi ceux, extraordinaires, sur lesquels s'extasient tous les penseurs, poètes, peintres, lettrés ou amateurs chinois. Le fond du vase, disent-ils, reflète comme l'eau d'un étang reflète tout le ciel. Mais ils n'en restent pas là. Quand vous regardez le vase et que vous regardez le galbe du vase, vous voyez ce vide s'élargir à la dimension de tout votre espace. C'est le galbe du vase et le plein du vase qui vous apparaît donné à partir de rien dans sa gratuité totale et irréfutable. Ce mélange d'indémontrable et d'irréfutable, cela s'appelle le réel. C'est par le vide que, pour la première fois, vous apparaît la réalité du vase – tandis qu'autrement je suis dans une perpétuelle relativité et relation.

Or tout art présente exactement la même chose, à savoir que c'est à partir du vide que se donne comme réel ce qu'il y a, à savoir « les dix mille êtres » ou, avant eux, l'un ou l'y avoir.

À cet égard, le livre de François Cheng (*Vide et Plein, le langage pictural chinois*) a fait toutes les analyses qui conviennent et qui suffisent et, d'autre part, les traductions qu'il donne des propos des peintres chinois sont, par elles-mêmes, tout à fait claires. L'essentiel revient à ceci que, pour tracer un trait de pinceau – vous savez que l'ensemble de l'œuvre, ils l'appellent le « pinceau-encre » - il faut partir du vide et aboutir au vide, c'est-à-dire que la présence de l'œuvre est là où il n'y a pas de trace. Or là où il n'y a pas de trace, il n'y a pas simplement la feuille de papier, il y a cette feuille de papier qui est transformée en un vide habité, habité par le trait. Le trait n'existe pas comme une simple trace laissant son sillage. Toutes les inflexions du trait, toutes ses ruptures modifient la surface par des tensions superficielles opposées, c'est-à-dire que l'éclat varie absolument selon la concavité, la convexité ou la rupture et le rythme de ces tensions superficielles engendre un espace et le vide est ce vide spatial actif – actif parce que toujours en genèse. Cette idée de partir du vide, d'aboutir au vide rejoint celle dont parlent les penseurs chinois, notamment taoïstes, du grand vide qui est à la fois le vide initial et le vide final et qu'ils opposent au vide médian.

Vous savez ce que dit Lao Tseu : « Tandis que les deux mille êtres éclosent, je suis à contempler leur retour ». Ils explosent dans le vide et ne peuvent exploser que dans le vide qui est le seul milieu, le seul espace d'existence qu'ils peuvent avoir. Mais c'est le même que le vide initial, c'est pourquoi « tout doit commencer par le vide du cœur ».

Mais il y a le vide médian. Ce vide médian on peut faire le contre-sens de le prendre pour un vide intervallaire. Beaucoup de peintres contemporains ayant lu quelques textes chinois ou ceux de Cheng ont organisé des vides, mais ce sont des vides insulaires qui sont pris dans le plein qui se définissent par le plein et non pas le plein par le vide !

Alors que, quand les Chinois parlent du vide médian, ils disent qu'il faut ménager le passage du souffle, accorder un trait à un autre, mais pas du tout comme brancher un rameau sur un arbre. Alors que la greffe vise à la solidité, ici le dessin vise à ménager le souffle ; le passage ne doit pas être interrompu, il peut être étroit ou large : peu importe. Il doit paraître aussi étroit qu'on ne puisse pas y faire passer un trait de pinceau et, en même temps, aussi large qu'on puisse y faire passer une troupe de cavaliers qui puisse y évoluer à l'aise. Cela veut dire que l'ampleur d'un tel vide n'est pas une ampleur mesurable, locale, par différences dans l'espace objectif mais dans cet espace qui vient d'être créé et qui n'existe qu'à proportion du souffle qui le parcourt.

Ce souffle est tellement important que le rythme c'est l'articulation du souffle.(...)

Henri Maldiney

Titre ?

L'hommage affectueux que je tiens à rendre aujourd'hui en mon vieil âge à Henri Maldiney est inséparable du compagnonnage enseignant que j'ai eu l'extrême privilège de vivre avec lui à la Faculté de Philosophie à Lyon dans les années après 1966. Dans une ambiance intellectuelle exceptionnelle au plus haut niveau, notamment biranienne avec Gabriel Madinier, kantienne avec Pierre Lachière-Rey, puis husserlienne et phénoménologique avec Merleau-Ponty, l'enseignement de Maldiney avait atteint un retentissement prodigieux auprès des étudiants et bien au-delà.

Personnellement j'ajouterai que dans un tel contexte aussi remarquable j'ai vécu ce contact prolongé avec Maldiney dans une intimité respectueuse profondément amicale. Le plus remarquable auprès de lui était, je crois, l'impression vive et si rare (même au cœur de l'expérience universitaire) de se trouver haussé à un niveau au-dessus de toute intrigue misérable et vraiment apte à la dignité d'un penser authentique.

Raymond Court
Juillet 2012

Titre ?

Ce qu'on peut nommer, pour parler comme Husserl, l'intention signitive, et qui n'est autre que le schème cherchant son remplissement dans le concept, a pour fondement intuitif une matière qui ne sert en rien à son remplissement (*cf. VI^o Recherche*). Au contraire en art, comme dans la perception d'ailleurs, le matériau est un contenu présentatif et le remplissement du symbole comme celui de l'intention perceptive, s'achève en lui. Ainsi le matériau, au lieu de se laisser intégralement traverser, comme dans le signe linguistique, par une intention orientée vers un sens conceptuel transcendant, conserve ici l'épaisseur et la densité d'un objet naturel, d'une chose, mais d'une chose qui s'illumine dans son épaisseur et rayonne dans sa masse d'un sens qui lui demeure immanent. Kierkegaard dans *Ou bien... ou bien* a bien vu cette différence entre *medium* linguistique et *medium* esthétique.

Dès lors si le sens d'une forme est dans son apparaître, c'est que sa constitution se confond avec sa manifestation, au lieu de n'être, comme le mot, que le schème du concept où il vient se perdre ou, si l'on préfère, se trouver, mais, en tout état de cause, hors de lui-même, donnant alors occasion à l'esprit de s'enchanter de la chair du Verbe. Mais, dans ce cas, le mot s'est métamorphosé en Forme et le langage en poésie. Or c'est sur ce point tout à fait capital que Guillaume permet de cerner avec précision cette distinction entre une constitution qui n'est qu'un passage vers un sens transcendant et une constitution qui manifeste un sens qui lui demeure immanent. En effet, la dualité entre temps impliqué et temps expliqué, et aussi entre chronogenèse et chronothèse, si elle est caractéristique du Signe, ne vaut plus pour une Forme. C'est ce que remarque avec profondeur H. Maldiney : « une forme s'explique elle-même en s'impliquant elle-même... ; le temps impliqué d'une forme, ou d'un rythme générateur de formes, coïncide avec son temps expliqué... ; on

doit dire des formes esthétiques que leur chronogenèse ne fait qu'un avec leur chronothèse » (*L'Esthétique des rythmes*). Cette fusion entre temps impliqué et temps expliqué, entre chronogenèse et chronothèse, est le fait du *rythme*, de l'énergie pulsatile qui engendre la forme en déployant l'espace-temps de la présence, présence d'un sensible rendu enfin à sa vérité. Par opposition, l'espace-temps du signe, voué à la distance conceptuelle, mériterait bien plutôt d'être qualifié comme une fonction de l'absence. Mais surtout l'essentiel pour nous était de montrer comment la linguistique de Guillaume engageait à son sommet avec le *rythme* la catégorie maîtresse de l'ordre esthétique.

Raymond Court
*La linguistique de Gustave Guillaume,
relais pour une phénoménologie esthétique?*
in *Degrés*, N° 143-144, automne-hiver 2010.

Érotisme et création artistique

Pour commencer cet entretien sur « érotisme et création artistique », nous aimerions vous demander quelle est, de votre point de vue, la différence entre sexualité et érotisme.

– L'érotisme est une doctrine à la fois théorique et pratique. Il consiste à identifier le fond de l'existence à l'*éros*. Mais *Éros* a deux sens. Il désigne tantôt la sexualité à l'état nu ; l'expérience sexuelle est alors le champ de réalisation privilégié, parfois exclusif du « pouvoir-être » humain. Tantôt *Éros* a le sens que Freud a emprunté à Platon : celui de l'amour – amour sexuel compris – qui se caractérise par une insatisfaction perpétuelle. À chaque étape l'amour doit changer son objet et son savoir, donc se transformer lui-même, devenir autre. L'amour est une quête.

Ce qui donne à l'érotisme au premier sens du mot son allure de recherche, c'est qu'il se donne lui-même pour une quête. Il n'y a quête que là où le terme n'est pas fixé ! Mais d'un sens à l'autre de l'*éros*, les horizons diffèrent. Pour l'un, le moi n'est que le délégué du *ça* dont il a à prendre en charge les pulsions, sous la forme d'un désir, en leur ménageant une chance de réalisation dans le monde. Il s'agit de savoir si le désir est le tout de l'homme et le tout de l'amour. Ce qui est en jeu avec l'érotisme, c'est la définition et la situation du désir.

Jung, refusant de confronter simplement Freud et Adler, déclare que l'opposition véritable est entre Freud et Nietzsche. Entre *Éros* d'une part, la volonté de puissance de l'autre.

Or les deux termes présentent le même type d'ambiguïté. La volonté de puissance cherche l'affirmation de soi, elle vise à son renouvellement perpétuel – garantie de l'intégrale identité de son vouloir de soi – au détriment de ses créations successives. Mais elle est aussi bien le fait de la vie que celui des grands individus sans que l'opposition du vital et

de l'individuel soit ici prise en considération. Le visage de *Dionysos* où s'inscrivent les traits de son individualité est un masque qui « vaut pour tous et pour personne » : ce qui fait que la volonté de puissance peut être considérée aussi bien comme une force expansive que comme, au contraire, une force contracte négative, retirée en soi, « égoïstique », s'appliquât-elle à la vie elle-même dans son ensemble, puisque celle-ci détruit l'ensemble des étants auxquels elle a donné l'être. De même pour Freud l'opposition *Éros-Thanatos* est celle des pulsions sexuelles et des pulsions du moi tendant au retour à l'inorganique. Aux pulsions de mort appartiennent à la fois les pulsions d'agressivité qui expulsent, qui retranchent, qui rejettent dans les ténèbres extérieures : *Ausstossung* ou *Verwerfung* qui est à la base de la négation (*Verneinung*) à quoi s'oppose *Éros* comme désir et pouvoir d'unification (*Vereinigung*). C'est que l'expulsion, comme chez Nietzsche la destruction des créations ou des créatures successives, a pour résultat le retrait en soi, l'égoïsme auto-constitutif de celui qui rejette ou refuse, de toute la puissance du Non. À quoi s'oppose l'expansion érotique, multipliant les vies partielles comme autant de centres de diffusion normaux. Mais qui est le sujet du désir ? Si c'est le Moi, le voilà à l'origine de deux mouvements contraires : d'un côté la recherche de lui-même dans l'expulsion de tout et le refuge en soi, jusqu'à l'inorganique, où il n'est plus que l'extériorité absolue, comme le « cristal » de Paul Klee (« Puis-je mourir moi cristal ? ») ou l'intérieur sans différence de la « pierre noire de La Mecque » (Hegel). De l'autre, la multiplication et l'expansion de lui-même hors de lui où il n'est effectivement qu'un délégué des puissances du ça.

La liaison d'*Éros* et de *Thanatos* est présentée en parallèle par Georges Bataille dans son étude sur l'*Érotisme*. L'homme est en présence de deux interdits : l'un relatif à l'amour, l'autre relatif à la mort. Son acte le plus significatif de lui-même est la transgression. Mais dans cette transgression, il aboutit à un anéantissement commun à l'amour et à la mort, parce que tous deux assurent le triomphe du ça sur le Moi disparaissant : d'où le problème fondamental du désir.

Aujourd'hui l'homme est partagé entre ces deux sortes de désirs qui sont représentés l'un par l'érotisme, l'autre par la volonté de puissance. D'où l'opposition de ceux qui cherchent à vivre – apparemment – au niveau du biologique et de l'affectif immédiat et de ceux qui cherchent la preuve de leur existence dans l'exercice d'un pouvoir, et dont l'impérialisme local ou universel vise à leur propre souveraineté. La question essentielle est donc celle de la nature et de la place du désir.

Étant donné la place prise par la notion de désir dans la pensée d'aujourd'hui, quelle est donc sa nature ?

– La psychanalyse est ici divisée et puisque, sous l'un de ses aspects, elle mérite d'être appelée une « psychologie des profondeurs », il ne reste à l'autre que d'être superficielle.

L'erreur est de considérer le désir dans la perspective de la jouissance primaire. Il n'est pas l'imagination d'un plaisir. Le désir est d'abord désir de l'autre. Et cette altérité fait sa « dramatique ». Désir de l'autre, qu'est-ce à dire ? Le désir est surtout désir du désir de l'autre, désir d'être par l'autre désiré. Phrase à deux coupes possibles : être désiré par l'autre – exister par l'autre désiré. Le secret du désir est celui de son origine. Qui désire en moi ? L'autre en moi, celui que réellement je ne suis pas. Ce n'est pas l'objet du désir, c'est le sujet du désir qui à moi-même fait défaut. Ici la psychanalyse d'un Lacan conjoint la théologie.

La question généralement oubliée dans le problème du désir – en dépit ou à cause de l'inflation du concept d'intersubjectivité, c'est celle de la communication, de l'« être-avec ». Autrement dit, on omet ou on maquille en « dialogue » la dimension de la rencontre, soit la rencontre de l'autre dans l'amitié ou le combat, soit la rencontre avec le fond du monde dans l'art. Toutes deux excèdent le sens du désir.

Quel rapport voyez-vous entre le sens que vous donnez à l'érotisme et l'expression artistique ?

— Il y a d'abord une situation de fait : le mot « érotisme » est employé couramment dans les deux sens à la fois et certaines œuvres se réclament indistinctement de l'un et de l'autre. D'où une confusion. Que l'art ait eu des rapports avec l'érotisme (ou l'érotique) au sens grec et freudien, c'est certain. Que des œuvres ressortissent à l'autre espèce d'érotisme c'est un fait. Mais plus rare que ne le laisse entendre la critique hebdomadaire, laquelle se sert de l'art comme d'une occasion de revendiquer le renversement des interdits sexuels, attribués par principe au seul état des sociétés.

Quelle est la place du sexuel dans l'art ? Pas nécessairement celle — politique — qu'il occupe dans la société ou dans l'anti-société. Que l'existence en profondeur soit en dévoilement dans l'art suppose que rien n'en soit délibérément excepté — surtout pas l'exception, qui témoigne d'une rupture avec la banalité du *on*. Mais le *on* est partout. Nombre de situations érotiques sont banales. Elles le sont dès qu'elles se veulent exemplaires en quelque sens que ce soit. L'art, dit Paul Klee, ne comporte pas d'exemple. La banalité des situations érotiques ne cesse que là où se manifeste leur « dramatique », qui toujours dépasse la sexualité nue et met aux prises — au niveau de l'amour sexuel lui-même — la contradiction de la rencontre (même avec soi-même) et du désir. L'exception ne rompt la trame des habitudes et du simple pathétique que là où, mise en demeure d'être, son état critique déchire tout calcul préalable, et éclaire l'*existential* humain. Là est son sens universel. « Le monde entier dans une coquille de noix », selon le mot de James Joyce.

La banalité érotisant est double. Elle ressortit tantôt à l'auto-érotisme, tantôt à l'obsession de l'objet. Or il n'y a d'art que là où le rapport à l'objet n'est pas déterminant. Toute émotion qui procède des propriétés d'un objet déjà constitué, et par là même catégorisé, est destructrice du rapport esthétique, lequel se noue en deçà de la constitution du monde en objets, et décèle le sens du réel à l'état naissant, avant que la vie phénoménale ne l'ait cristallisé en systèmes. Reprenant la genèse du monde, la genèse de l'œuvre lui ouvre à chaque fois un sens d'être neuf qui ap-

porte avec lui sa propre possibilité et dont l'œuvre témoigne de par sa singularité même. Son « dit », un avec son « apparaître » unique, ne souffre aucune traduction dans un autre langage — fût-il d'un autre art. Qu'une expérience érotique ou autre puisse être exprimée indifféremment en divers langages signifie qu'elle s'est constituée en dehors et en deçà de l'expérience artistique. Sa mise en œuvre n'est qu'une mise en pages. Asservie à un contenu préalable qui n'est pas fondé en elle, l'œuvre n'en est plus qu'une illustration. Elle a perdu son « pouvoir-être » propre.

Quant à l'auto-érotisme heureux, il expose l'artiste à devenir son propre amateur. Si Freud accorde au narcissisme le pouvoir de redistribuer la *libido* et de l'investir en objets culturels normaux, selon l'obscur procès de la sublimation, cette attitude implique une disposition de soi-même, qui permet à l'homme de se faire absent à soi pour devenir présent à une autre profondeur du monde. L'auto-érotisme des habituelles représentations ou suggestions sexuelles est loin de ce pouvoir, tout asservi qu'il est au seul désir de soi. Il peut se présenter sous une forme sadique. On en rencontre maints exemples dans l'art expressionniste qui doit, comme dit Jean Bazaine, « torturer une forme pour la sentir vivre ». D'autres fois masochiste, il s'exprime en des œuvres dont l'auteur se tient dans l'arrière-boutique de ses fantasmes.

Comment dans un art abstrait se manifeste l'érotisme qui, par hypothèse, jadis, se montrait dans les objets ?

— Je pense que la distinction entre art figuratif et art non figuratif est absolument secondaire. « Abstrait, tout art l'est ou il n'est pas », dit Bazaine dans ses *Notes sur la peinture*. La partie représentative d'un art a toujours été sous-tendue significativement par le moment rythmique ou musical des formes. C'est-ce moment qui est fondamental, c'est lui qui définit l'espace de signification dans lequel les formes (figuratives ou non) prennent secondairement un sens où se thématise la signification

première. Y a-t-il eu dans le passé des esthétiques qu'on pourrait qualifier d'érotiques ? Si l'on s'en tient à l'art occidental, on peut dire que la représentation du corps humain dans sa nudité, susceptible d'éveiller le désir, est effectivement fréquente. Mais là, je constate une chose importante : les arts qui proposent des objets de suggestion sexuelle se distinguent de ceux qui font de l'objet un carrefour de significations, le foyer d'un monde qui le dépasse et sous l'horizon duquel il a son sens plein. C'est le cas du corps féminin qui n'est là, dans sa nudité, que pour être rendu à la vie universelle, au rythme cosmogénétique de la chair du monde. Ainsi les nus de Titien.

Exemple et contre exemple typique : le *Déjeuner sur l'herbe* de Manet. La composition de cette œuvre est empruntée à une gravure de Marc Antoine et au *Concert champêtre* de Giorgione. Quand on compare le *Concert champêtre* et le *Déjeuner sur l'herbe*, la supériorité de Giorgione est patente. Pourquoi ? Tout d'abord parce que Manet, n'ayant aucun génie de la composition, accorde à celle-ci une importance capitale, à laquelle tout le reste est subordonné comme à une règle. Tout est mesuré du dehors. Cette composition est dans l'ensemble artificielle, imposant aux personnages une définition extrinsèque et des relations calculées qui sentent la pose et l'atelier en plein air. Le corps humain est présenté comme objet de perception et de possession froides, alors que, dans le Giorgione, les deux femmes (ou déesses) sont des foyers d'irradiation dans tout l'espace. Dans le tableau de Manet, il y a une sécheresse linéaire que l'on retrouve aussi dans l'Olympia mais justifiée là par le thème de ce corps possédé dont l'âme s'absente, réfugiée dans le regard dur qui exclut toute communication. Dans les deux cas s'affirme *une* des composantes de l'approche sadique, dont le sens propre est la définition, je veux dire la délimitation par son contour, d'un être contraint à sa forme objective. On enferme le corps humain en lui-même pour le prendre, pour le saisir, sans lui permettre d'être ce qu'il est réellement, à savoir l'esquisse provisoire d'un « être-au-monde ». Il y a là une analogie avec le procédé de la caricature qui réduit l'infini des possibles, c'est-à-dire

la liberté d'un être, à la finitude d'une expression circonscrite. C'est ce qui a lieu dans le tableau de Manet (au contraire du tableau de Giorgione) au sujet de ce centre d'existence qu'est le corps humain. La même composante sadique rend compte du fait que seuls les arts classiques sont susceptibles d'être érotiques au sens de la suggestion possessive, alors que les arts baroques peuvent être érotiques au sens du désir universel de la nature, de l'exaltation de l'organique-vital, de l'ouverture de la chair au vouloir-vivre universel.

Ainsi il serait possible de dire que le corps peut apparaître comme le symbole d'une réalité plus grande que lui, ou bien qu'il peut être simplement enfermé en lui-même et devenir ainsi la propriété de quelqu'un. Mais ne pensez-vous pas que l'art non figuratif fait effort pour échapper à cette réduction du corps à une pure limite, à une pure finitude ?

— Il y a beaucoup d'espèces d'arts non figuratifs ! En fait, en deçà du problème « esthétique et sexualité », il y en a un autre, bien plus général : c'est celui des versants de l'art. Pour employer des termes inexacts mais généralement accessibles, on peut dire que l'art occidental se répartit en arts classiques et baroques, ou en arts apolliniens et dionysiaques, ou, si vous voulez, en arts tectoniques et en arts énergétiques. Ainsi nous pouvons dire qu'il y a dans la peinture, depuis les années 1910 environ, deux tendances opposées : d'abord les tendances dérivées du cubisme, qui sont liées à un regard centripète et qui engendrent des arts de fermeture et de tableaux-objets. Ensuite, les arts issus de l'expérience « fauve » et ultérieurement de ce qu'on a appelé l'art abstrait. En un premier temps, tout au moins, ces arts ont été des arts d'animation, qui tendaient au tableau-action et non pas au tableau-objet. Ils cherchaient l'outrepassement des formes par elles-mêmes, c'est-à-dire ne posaient leurs limites qu'en les transgressant. Mais, comme on peut l'observer, il y a dans l'art occidental une tendance quasi invincible à passer vers les arts de la fermeture et de la finitude. L'exemple de Kandinsky à cet égard est typique. Ses derniers tableaux sont entièrement clos,

faits de formes fermées. En d'autres termes, les formes se signifient elles-mêmes, mais ne signifient pas, au-delà d'elles, l'espace de leur ouverture. Nous retrouvons le même problème que tout à l'heure à propos du corps.

N'est-ce pas l'ambiguïté de l'éros, à la fois pulsion de vie et pulsion de mort, qui s'exprime dans la transgression et la fermeture ?

— Cette question ne peut recevoir une réponse brute. Considérons l'état présent de l'art. Il y a une tendance réactionnelle contre la fermeture cubiste et post-cubiste. Elle se présente sous la forme d'un art des matières méprisées et usées, matières qui sont de l'ordre du déchet, de la boue ou de la banalité. Mais pour tuer l'art en soi-même, il faut être soi-même dans l'ordre de l'art, ce qui est rarement le cas des peintures mises en cause. Cet art du matériau déchu est un art de la décomposition. Il a partie liée avec ce contre quoi il est établi, à savoir cette pulsion de mort à laquelle vous faisiez allusion tout à l'heure. Mais le sens de la mort est moins simple. L'emploi, le réemploi de matières déchues exprime souvent une revendication de type anal, mais aussi parfois autre chose. Les matières méprisées ressemblent au *Tao*, qui séjourne dans les lieux bas. En Occident, elles sont autant d'images de la *materia prima* des alchimistes, qui subit les opérations du grand œuvre : « *Solve et coagula* ». Elle sera transformée en passant par un état de décomposition mortelle, d'où — si l'esprit n'y manque — resurgira un nouveau monde.

Il reste que l'abandon passif et satisfait à la déchéance des matières a partie liée avec la pulsion de mort comme l'analité de Schreber avec la fin du monde. De même l'érotisme de décomposition — qui dévaste l'unité de l'image du corps — pour livrer aux lamies et aux larves le lieu du désir.

Freud a toujours hésité devant le dualisme de la vie et de la mort. Sa pensée la plus constante, celle qu'il énonce à la fin de *Au-delà du principe de plaisir*, c'est que les pulsions de vie (au moins par rapport à l'homme) ne sont que des ruses pour reconduire l'homme à l'état inorganique qui est l'état premier de la matière, à savoir la mort. Il y a une

analogie entre cette remarque de Freud et certaines conduites contemporaines qui sont des détours involutifs en vue d'un retour au sein maternel. Ayant tué le père non seulement hors d'eux mais en eux, beaucoup de ceux qui proclament ou pratiquent l'érotisme et l'évacuation du *sur-moi* se retrouvent dans la matrice. Le groupe est pour eux une espèce de mère collective qui me rappelle étrangement la mère figurant dans un des premiers romans de science-fiction, *Le voyageur imprudent*, de René Barjavel. Une mère immense oligocéphale enfante sans arrêt des enfants dans une espèce de grotte. Le rapport à la mère, le retour au sein, le retour vers l'en-deçà de la vie indépendante est un des traits typiques des fêtes musicales de la jeunesse.

Pour revenir aux arts plastiques, les matériaux employés en raison de leur obscurité font bien davantage allusion au monde souterrain qu'à celui de la lumière. D'ailleurs, l'absence de lumière (non d'éclairage) est générale dans ces arts-là.

Pourriez-vous dire d'autres arts, comme la poésie ou le théâtre, ce que vous dites ici des arts picturaux ?

— Je n'ai pas dit que toute la peinture se ramenait à cela. Au contraire, il y a des peintres capables de transcender le matériau ou plutôt d'amener ce matériau à se dépasser lui-même vers une existence inédite. Ce mouvement peut être plus ou moins élémentaire. Mais il peut aussi constituer un enracinement dans la proximité du fond au moment même où il réalise la venue au jour et l'émergence des formes ou des flux par quoi s'instaure un monde. Je pense à des peintres tels que Fautrier, Fontana, Klein, Dubuffet, Tal-Coat.

Je suis plus au fait de l'état de la peinture que de l'état des autres arts. Mais je découvre dans la poésie une dualité analogue à celle que je trouve dans la peinture. Il est évident que des poètes comme René Char, André du Bouchet, Jacques Dupin se réfèrent à ce que j'appellerai l'existence diurne. Celle-ci inclut d'ailleurs la nuit. Il y a un poème de du Bou-

chet où le jour est justement présenté comme ce qui est capable d'intégrer les œuvres nocturnes de la nuit. Mais à côté de cela, il y a évidemment toute une série de poètes, plus nombreux et plus loquaces que ceux dont je parle, pour qui la poésie semble être, dès son origine, objet de récitation publique et donc de plus ou moins d'éloquence. Ils visent à communiquer un certain esprit de groupe, mais sans que ce soit systématiquement érotique. Les poètes *beatniks*, par exemple, expriment bien autre chose que l'érotisme.

Il semble que vous liez l'érotisme à une volonté de fermeture dans la peinture, à l'utilisation de matériaux sans dépassement des matériaux. Ne pensez-vous pas que l'érotisme puisse également s'exprimer dans un art qui réalise le dépassement des matériaux ?

— Il y a une expression érotique qui conduit à la possession symbolique à travers une image close : c'est la composition sadique de l'érotisme. À cela se rattache, dans les arts non figuratifs, la possession non plus du corps en image mais de la forme prise dans son splendide isolement. Formée par réaction contre cette fermeture, toute une partie de l'art postérieure au cubisme se livre à une débauche de matériaux. Dans l'utilisation de ces matériaux et dans le goût manifesté pour la décomposition des choses, il y a un élément érotique. Mais je distingue cet élément érotique de l'*éros* freudien, en ce sens qu'il vise à une mort proliférant et non pas à une réduction à l'inerte comme le faisait le premier de ces arts.

Malgré cela, le résultat est le même puisque, dans les deux cas, on est conduit à l'abolition de ce qui constitue le foyer responsable et personnel, capable d'assumer un rapport à l'autre. C'est donc à l'intérieur de cette forme d'érotisme mortifère que je fais une distinction.

Comment peut-on interpréter la volonté de langage artistique par rapport au besoin d'expression sexuelle ?

— Il faut ici distinguer deux niveaux : premièrement le niveau du

langage au sens le plus général et ensuite le niveau de ce que vous appelez le langage artistique. En ce qui concerne le premier, aucune réponse n'est plus ferme que celle de Lacan. La dépendance de l'enfant vis-à-vis des autres (mère et père notamment) qui détermine les voies de son désir « est maintenu par un univers de langage en ceci que, par et à travers lui, les besoins se sont diversifiés et démultipliés au point qu'ils sont passés au registre du désir ». L'histoire du désir « exige le concours d'éléments structuraux... dont l'incidence inharmonique, inattendue, semble bien laisser à l'expérience un résidu qui a pu arracher à Freud l'aveu que *la sexualité devait porter la trace de quelque fêlure peu naturelle* ».

À cette fêlure correspond précisément une faille dans le langage, qui en séparant le signifiant et le signifié, y marque l'instance du sujet.

Cette faille du langage a sa correspondance dans la marge où s'ébauche le désir. « Le désir s'ébauche dans la marge d'amour où la demande (d'amour) se déchire du besoin : cette marge étant celle que la demande ouvre sous la forme du défaut possible qu'y peut apporter le besoin, de n'avoir pas de satisfaction universelle (ce qui s'appelle angoisse) ».

Toute l'œuvre de Lacan est la constante démonstration du rapport de la sexualité et de la parole. La vérité appartient pour lui au symbolique. Ce que l'on appelle objet sexuel, le *phallus* par exemple selon les termes classiques de la psychanalyse, appartient pour Lacan à l'ordre de l'imaginaire. Quant au réel — ma position est ici profondément différente de celle de Lacan — c'est pour lui ce qui a été retranché et rejeté, ce qui ne peut apparaître au jour du symbolique et ne peut se manifester que très rarement sous la forme éruptive de l'hallucination. Le symbolique est presque exclusivement l'œuvre du langage. Le propre de l'homme est d'établir le symbolique, c'est-à-dire la signification de sa double contingence comme être sexué et comme être mortel dans ses œuvres de langage.

Et la volonté du langage artistique ?

— Le désir de l'homme est le désir de l'autre « à savoir que c'est en tant qu'autre qu'il désire : ce qui donne la véritable portée de la passion humaine ».

On conçoit que dans cette perspective tragique, l'art puisse exprimer l'être du désir. Mais si le sujet du désir est toujours l'absent, celui dont il s'agit dans le discours de (= au sujet de) l'autre, il possède un statut analogue à celui de la non-personne, à celui du monde dont on parle et que les grammairiens arabes appellent justement l'absent. Or le pouvoir de l'art est de rendre l'absent présent. Et non pas de lui donner une consistance symbolique. Le langage verbal n'épuise pas la capacité d'articulation de l'« être à... ». Qu'il soit essentiel à l'homme signifie bien qu'il est une des voies de l'acte d'être, mais non la seule. Les structures, mieux les articulations d'espace et de temps sont aussi importantes que le langage. Elles sont même plus fondamentales et ne se perdent jamais complètement même là où les structures du langage s'effondrent.

Mais je ne parlerai pas de volonté à ce sujet parce que le vouloir artistique est un vouloir qui ne veut rien. L'art qui se propose de construire un décor pour la sexualité nous ramène au « palais oriental » ! Je pense que l'art est dans sa source là où est le fond, c'est-à-dire dans le rapport de l'homme à l'être des choses que des psychologues comme Straus ou des biologistes comme von Weizsäcker appellent pathique ou thymique. Dans un tel rapport, le « sentir » est un « ressentir » qui décide de nous comme partenaire du monde et nous ouvre à lui tout entier – ici maintenant – sur un mode déterminé. Nous sommes ici dans le non-thématique. Ce qui est premier, c'est le rapport à l'être des autres comme à l'être des choses. L'art s'efforce, non pas seulement de dire, mais de faire apparaître un tel rapport. Qu'il s'agisse de peinture ou de poésie, l'art ne se contente pas de dire, il fait paraître dans son dire.

Il ne saurait donc être question d'une simple imagerie de l'érotisme en art. Il s'agit au contraire de saisir l'érotisme à ce niveau où il est encore non formé, là où l'homme est en complicité avec tous les aspects de l'existence vitale. Il devient alors impossible de dire à quoi un tel art peut aboutir alors qu'en général des arts dits érotiques savent d'avance où ils vont, ce qui est la destruction de l'art même. Dans le langage poétique, contrairement au langage de prose, il n'y a que du non-nécessaire et de

l'imprévisible tout au long du parcours. Ce qui me paraît le plus grave dans l'érotisme de déchéance, c'est que la sexualité s'y fige en destin, c'est-à-dire le contraire de la liberté.

Du seul fait qu'il transgresse sa propre mort dans une œuvre qui va lui survivre, l'artiste n'est-il pas engagé dans un rapport au langage qui met déjà en question sa sexualité, quelle que soit par ailleurs sa volonté d'érotisme ou de non-érotisme ?

– Je ne crois pas qu'il faille se représenter l'œuvre comme l'expression d'une volonté de survie par analogie avec la survie d'un père dans ses enfants. Je crois au contraire que le grand artiste est celui qui est capable de disparaître entièrement dans son œuvre, de s'en rendre absent pour la présence de l'être ou, plus exactement, pour l'« être-présent » du monde à lui-même. C'est-ce que déclarait Cézanne au sujet du peintre : « Toute sa volonté doit être de silence ». Je ne connais de grand artiste que celui qui n'est pas son propre amateur, l'amateur de sa vie éternelle future.

En ce sens n'y aurait-il pas un rapport entre l'expérience de l'amour et l'expérience de l'expression artistique ?

– Si nous parlons d'amour et d'absence à soi dans l'amour, il n'est pas possible d'affirmer aussi simplement un rapport avec l'expérience artistique. L'expérience amoureuse est en effet plus répandue que l'expérience artistique du créateur. Je prendrai une comparaison dans la pensée d'un théologien mystique, Maître Eckhart. Il a donné plus d'importance que quiconque à la personne humaine puisqu'il met la génération des personnes divines sur le même plan que la génération du fils dans le château de l'âme : la personne de l'homme est en ce sens contemporaine des personnes divines. Il s'agit, pour Eckhart, d'un acte qui naît de ce Rien qu'il appelle la Dêité et qui désigne également cette Limpidité à laquelle les personnes divines, Dieu lui-même, doivent faire retour en un second temps. Et la percée, dit-il, vaut

mieux que la sortie : la rentrée de la personne de l'âme humaine aussi dans le fond de la déité vaut mieux que la personnalisation même de Dieu. Je crois qu'il y a ici quelque chose d'analogue dans la situation de l'artiste. Vingt-quatre heures par jour, l'histoire d'un artiste est dévolue à son art. Toutes ses sorties dans l'existence, l'artiste les opère en vue de la percée grâce à laquelle il doit rentrer dans cette limpidité indifférente. C'est là qu'il est dans le lit et, comme dit Eckhart, dans le fond, dans le ruisseau et dans la source. Si on lui demande alors : « Mais quand y étiez-vous, frère Eckhart ? », il dit « À l'instant, j'y étais ». Je pense que l'artiste ne peut dire que cela.

Un tel artiste ne pourra répondre qu'aux définitions d'un amour assez rare. L'expérience étant beaucoup plus universelle et répandue que ce cas particulier, il existe toutes sortes de formes intermédiaires. Mais celles-ci n'échappent pas à la coupure qui existe entre les deux érotismes dont la différence peut être ainsi caractérisée : dans un cas, le moi se transgresse en direction du ça, dans l'autre le moi se transgresse en direction du soi. Le soi dont il est question n'est pas simplement la première personne et ne signifie donc pas que l'on soit comblé de sa propre présence à soi. Mais comme l'indique la pensée brahmanique, le soi est l'équivalence du *Brahman* et de l'*Atman*.

Voyez-vous dans cette expérience un nouveau mode de transgression et de dépassement de la différenciation sexuelle ?

— Je pense que toute différenciation doit être dépassée, celle de la vie et de la mort, celle des deux sexes, celle de la contingence et de la nécessité. Je crois que la liberté n'est ni contingence ni nécessité, mais qu'elle est très exactement la négation des deux. Il faut parler de « l'unité de l'opposition et de l'unité » comme Schelling l'a fait avant Hegel, dans la lignée de la pensée mystique du XIV^e siècle et de Jacob Boehme.

Peut-on parler de trans-sexualité à ce niveau-là ?

— Le trans-sexualisme a un tout autre sens. Il signifie un hermaphroditisme établi par-delà toute préférence sexuelle sans distinction

consciente d'une unisexualité possible. Mais il implique un passage perpétuel d'un sexe à l'autre, qui n'abolit nullement la sexualité.

Pour répondre à votre question, je me référerai à Sartre parce qu'il est l'un des premiers à avoir marqué que la sexualité était une forme particulière du rapport à autrui et que jamais une angoisse ne serait possible, pas plus qu'une névrose ou une psychose, si la sexualité se limitait à un rapport physique. Ainsi en va-t-il de la compréhension lacanienne du « complexe de castration ». Si on l'envisage non dans l'imaginaire mais dans l'ordre du symbolique, il consiste dans une aliénation de soi-même à laquelle se condamne quiconque veut être aimé. Le désir d'être désiré implique le désir d'être assimilé d'avoir en l'autre le lieu où l'on existe. C'est le sens profond de la castration. Il n'est pas possible d'échapper à cela lorsque le désir fonde le rapport. Mais le rapport à autrui que définit Sartre n'est pas épuisé par la notion de désir. Le désir suppose une structure possessive tandis que l'amour est à base de réalisation de l'unité. Ici les deux termes conservent leur indépendance. Ils ne peuvent être unis qu'en liberté, c'est-à-dire qu'il n'y a ni nécessité ni choix, mais rencontre. Ce qui sortira de la rencontre est imprévisible, car cela est remis à la liberté des deux.

Quelle conclusion souhaitez-vous donner à cet entretien sur « Erotisme et création artistique » ?

— Je dirai que l'esthétique (et donc la création artistique) est toujours ouverte, que le grand danger de l'érotisme est d'être fermé, de se constituer en système, donc en idéologie sexuelle.

L'*éros* et l'*aisthesis* (le sentir) sont des modes de communication avec l'altérité, dont aucun par lui-même n'est constitutif de l'art. L'art est la vérité du sentir. Quelle est la vérité de l'*éros* ?

Que cette question s'ouvre en chacun, plutôt que de se fermer sur ma réponse.

In *Lumière et Vie* n°97 (« La sexualité en procès »)
Tome XIX Mars-Mai 1970 (pp. 57-71)

« Venez ! »

« Venez ! ». La façon dont, au téléphone, Henri Maldiney a lancé cette réponse en a fait un appel. Avant même d'être accueillis, nous étions attendus. Notre entretien aura lieu sous de tels auspices par un bel après-midi d'été qui marquait pour l'un de nous la fin de ses vacances annuelles en France.

L'heure et demie de route entre Lyon et Vézelin a toujours été pour nous un moment privilégié d'échanges, à l'aller et au retour, de réflexions en particulier sur les paroles de notre professeur. Le trajet ne présente pas de difficultés tant qu'on reste dans la vallée mais, pour rejoindre Balbigny par Violay, il faut emprunter une petite route sinueuse où mieux vaut éviter la neige et le brouillard. D'où peut-être le rite, avant cette étape, qui consiste à acheter un gâteau à Tarare : il sera en fin de visite arrosé de thé ou d'un généreux porto, réconfortant les voyageurs quand il faudra faire retour.

Le dernier tronçon conduit à traverser la Loire sur un étroit viaduc au tracé courbe, puis la route suit la rive gauche du fleuve jusqu'au village de Saint-Paul de Vézelin. La dernière difficulté consiste à trouver la belle route en sous-bois qui conduit au château Gonaud, composé d'une ferme en briques rouges avec une tour, habitée par des fermiers et d'une grande bâtisse de deux étages, posée sur une butte étayée d'un mur de pierres et cernée d'une barrière blanche, qui est la maison d'Elsa et Henri Maldiney. La petite élévation sur laquelle elle est située suffit à la placer au-dessus de l'horizon de la plaine du Forez. Pour y accéder il faut emprunter l'un des deux escaliers courbes qui mènent au perron, planté d'énormes tilleuls.

Ici, comme dans l'appartement, de la rue du lieutenant-colonel Prévoist, l'accueil se fait en deux temps. Elsa Maldiney nous ouvre la porte, puis arrive Henri Maldiney, le visage souriant mais comme étourdi par

le travail que notre venue lui fait quitter. La lumière filtrant à travers le vitrage dépoli de la double porte d'entrée laisse dans la pénombre la table placée à droite du vaste hall et les ouvrages qui la couvrent. Au fond, un large escalier de pierre conduit à l'atelier d'Elsa, et au second étage, au bureau d'Henri Maldiney où nous rendons pour notre entretien.

Posée au centre de la grande pièce d'angle lumineuse, une table de travail couverte de papiers et un magnétophone rappelant que la plupart de ses textes ont été enregistrés pour faciliter la lecture de ses élèves-éditeurs. Au sol des cartons débordants de livres ou de manuscrits...

D'habitude nous ne restions jamais là : H. Maldiney nous emmenait sur des chemins alentour d'où il nous désignait, dans le lointain, une ferme abandonnée ou la maison d'un vieux garçon. Plus tard, quand la marche lui est devenue difficile, nous sommes restés parler, comme souvent à Lyon, assis sur les fauteuils du salon.

Le magnétophone, le « mouchard », tourne. L'entretien peut commencer.

En voici la transcription.

Art et Thérapie – Nous pourrions commencer par rappeler l'initiative que vous avez prise d'envoyer des étudiants en philosophie de l'Université de Lyon à la rencontre des malades mentaux à l'hôpital psychiatrique du Vinatier 1, afin d'y organiser avec vous des activités d'expression.

Henri Maldiney – Quel fut mon motif premier ? Il se rapportait aux étudiants. Les étudiants de psychologie et plus encore les étudiants de philosophie qui, après la réforme de l'Université, suivirent mon enseignement d'anthropologie phénoménologique-existentielle, manquaient de l'expérience de ce qui est *autre*. À un âge où la découverte de nouveaux horizons intellectuels pousse la pensée juvénile à perdre de vue les gênes et les contraintes, l'objet de leurs études ne manifestait pas assez de résistances. Or, une formation véritable exige qu'on se trouve aux prises avec le moment de réalité et qu'on se heurte à des obstacles réels. La présence fermée du psychotique constitue un de ces obstacles : il s'oppose à la communication au moment même où on la croit établie.

On s'imagine trop facilement communiquer avec les autres alors qu'on ne les rencontre ni comme soi ni comme autres. La plupart du temps nous ne voyons en eux – et comme venant d'eux – que le contre-coup de nos propres projections. Cette illusion est fréquente dans les universités où la prolongation de l'adolescence et les anticipations du moi idéal favorisent l'imagination autistique. Mettre les étudiants en contact avec des malades devait les obliger à prendre conscience de cette situation et les amener à en sortir.

D'autre part – et c'était le second motif touchant au malade lui-même – il importe de faire reconnaître le malade comme *quelqu'un*, par-delà toutes les représentations qu'on peut s'en donner sous la forme de dossiers ou de classifications nosologiques, voire de conduite stéréotypées à son égard. À son égard, précisément, celui que nous avons pour lui, il fallait se *comporter à lui*, tenter de le comprendre à partir d'un fond commun, encore à chercher à travers une esquisse de communication.

Vous avez été, d'ailleurs, l'un des premiers à vous trouver, à l'hôpital du Vinatier, en contact avec des malades – notamment au Centre Social où Pelloux avait son atelier de peinture. J'ai encore le souvenir de la note de fin d'année que vous aviez consacrée à l'un de ces hommes, note qui était tout à fait révélatrice de ce qui pour lui faisait question, de ce qui était pour lui, sans qu'il puisse exactement le formuler, sa question. Vous vous rappelez que cet homme qui peignait des fleurs, laissait toujours le centre de la fleur, à l'endroit où se trouvent le pistil et les étamines, en blanc. Et vous aviez noté qu'en général, il abandonnait sa peinture, allait à la fenêtre fumer une cigarette, puis revenait achever son tableau. C'est ce moment, où, en somme, il restait dans sa peinture un *vide*, qu'il choisissait pour aller à la fenêtre, comme à un vide ouvert sur le monde avec lequel il ne communiquait pas de façon intime. Mais il avait dans cette ouverture qu'était la fenêtre au moins une sorte de direction intensive qui était tout à fait analogue et parallèle à cette direction qui était la sienne lorsqu'il peignait ses fleurs. Qui était-il au moment même où il se décidait à achever son œuvre ? La chose est difficile à dire puisqu'il ne parlait pas. Tout ce qu'on pouvait voir, c'est qu'il y avait une certaine relation entre ses peintures de fleurs où quelques allusions « squelettiques » se faisaient jour, et ses autoportraits. Mais le plus important, le plus significatif, me paraît être, aujourd'hui, que cette place laissée vacante était un appel au vide à *dessein de soi*. Ses peintures étaient belles et Pelloux avait pour elles une véritable admiration. Elles étaient belles parce qu'elles étaient porteuses d'une réalité, sa réalité qui était en défaut et en instance à la fois.

A. et T. – Je serais tenté de dire que cette réalité était portée à son tour par la présence de Pelloux, le professeur de peinture, qui participait d'ailleurs à ces mouvements en lui offrant la cigarette.

H.M. – Assurément. À cet égard, Pelloux était véritablement l'homme qu'il fallait en ce lieu. Je me souviens de ce que disait le Docteur Balvet : « Depuis vingt ans que Pelloux enseigne la peinture au Vinatier,

il ne s'est pas encore aperçu qu'il était dans un hôpital psychiatrique ! » Parce qu'il avait affaire à des hommes qu'il traitait en hommes et qui non seulement se sentaient traités en hommes mais qui, de par sa libre présence à eux, avait avec eux des rapports d'hommes. Toujours, avant de se rendre au Centre Social, ils quittaient la tenue asilaire et s'habillaient comme pour un acte dont la solennité mesurait l'importance. Un peu comme Machiavel qui, après avoir vécu pendant la journée avec les paysans d'alentour, vêtu à peu près comme eux, s'habillait en dignité pour écrire ses réflexions sur la deuxième décade de Tite-Live.

A. et T. – Pelloux venait du dehors de l'hôpital, tout comme ces étudiants venaient du dehors rencontrer une réalité asilaire pour laquelle cette venue pouvait faire événement.

H.M. – C'est ce que Balvet d'ailleurs avait parfaitement compris, et c'est pourquoi il avait accepté cette présence des étudiants. En effet, tout ce qui est intérieur à l'asile fait partie du monde psychotique, se trouve en quelque sorte intégré à l'existence administrée du malade et n'a aucune chance d'y apporter une transformation décisive. De la même façon, une extériorité totale est, elle aussi, impuissante. Il faut en quelque sorte se trouver à la limite du dedans et du dehors pour permettre le passage, ce qui est lié à la condition psychotique et notamment schizophrénique : un psychotique ne communique pas avec soi ni ne communique avec l'autre – et ce pour la même raison : parce qu'un homme n'a véritablement d'espace propre que par le relais de l'espace étranger et n'a d'espace étranger que par le relais de son espace propre. Les deux espaces sont perpétuellement en échange, et même en chiasme, ce qui touche à la question générale du dehors et du dedans, lesquels ne sont pas des régions données, situées dans un espace objectif, mais sont les régions polaires d'un espace de jeu. Et c'est justement cet espace de jeu qui se trouve activé et même fondé par cette co-présence du malade et de cet artiste thérapeute, qui les accompagne, et qui se fait même, en un sens, accompagner.

A. et T. — La rencontre des formes et la création des formes ouvrent la possibilité d'une rupture par rapport au monde répétitif de la psychose. Elles peuvent aussi, simultanément, constituer une expérience de l'altérité là où il est difficile de toucher le malade ou d'être touché par lui immédiatement par la parole. Mais cette rencontre, au travers de l'expérience esthétique, a aussi ses limites, elle n'a pas de valeur thérapeutique en soi. Ce qui pose la question de la possibilité d'une co-présence pour que puisse se développer une thérapie.

H.M. — Ceci est un complexe de plusieurs problèmes : ceux qui viennent d'être esquissés et ceux dont on n'a pas encore été parlé. Premièrement, vous avez distingué appréhension des formes et formation des formes. Il y a là en effet deux types d'expériences. En général, ce qu'on appelle l'art-thérapie se cantonne dans la formation des formes, c'est-à-dire qu'on fait dessiner ou peindre les malades. Bien plus rares sont les tentatives où le malade est mis en présence d'œuvres d'art et où l'on est attentif à sa réponse.

Pour ma part, c'est par là que j'ai commencé, à l'hôpital psychiatrique de Münsterlingen, avec Roland Kuhn et en présence de Jacques Schotte. C'est là qu'un schizophrène qui passait pour tout à fait dissocié, qui était interné depuis 17 ans et qui ne parlait pas, a réagi devant des reproductions de peintures et notamment devant l'une des dernières baigneuses de Renoir, de laquelle, tout en jouant avec un lacet, il dit : « die goldene Sonne des Lebens » (le soleil d'or de la vie). De même ses réponses à propos d'un tableau de Cézanne ou de Van Gogh étaient d'une pertinence totale et d'une expression dévoilante autant qu'inattendue. Il s'est alors passé quelque chose de surprenant. Après cette réponse : « le soleil d'or de la vie », Kuhn, qui était médecin-chef, a été appelé au-dehors et est sorti. À ce moment, le malade s'est levé brusquement et a dit : « À qui le tour, Messieurs ? » Il avait été autrefois garçon-coiffeur à Lausanne. La sortie de Kuhn avait donc fait resurgir en lui l'image signifiante, perdue depuis longtemps, du client qui s'en va et dont un autre, à son tour, doit prendre la place. Chose qui était, selon Kuhn qui le connaissait bien, hautement im-

probable pour un homme qui passait ses journées assis et prostré et qui, même au cours de cette réunion, se contentait de jeter un regard furtif sur les reproductions qui lui étaient montrées.

Ce malade avait été mobilisé, et mobilisé par la vision de ces œuvres. D'ailleurs Kuhn l'avait choisi, parmi d'autres, pour participer à l'expérience, parce qu'il avait remarqué chez lui une certaine sensibilité aux formes, aux couleurs, ou, sans qu'on puisse préciser davantage, à certaines œuvres picturales. Entre le cours ordinaire de sa vie quotidienne absorbée dans d'impénétrables concentrations muettes et cette zone sensible parfois manifestée, il y avait une sorte de partage latent. Or, ici, ce partage venait de se rompre puisque, pour un instant, il venait d'entrer dans un moment de son passé. Il s'agissait de quelque chose de plus qu'une réminiscence qui avait une dimension de souvenir — la différence entre les deux étant qu'une réminiscence va du passé au présent tandis que, dans le souvenir, c'est du présent que nous atteignons notre passé. Ici, voyez comme les deux s'étaient manifestement combinés, puisque c'est à partir de la sortie actuelle de Kuhn qu'il s'était souvenu de ce salon de coiffure où il était autrefois.

Des expériences semblables ont été faites par la suite avec des malades moins profondément atteints. Au cours d'un entretien avec un schizophrène, Kuhn lui fit voir deux lithographies de Tal Coat représentant deux vols d'oiseaux. Représentant le vol, non les oiseaux. Faites de taches noires discontinues liées par la dynamique du blanc qu'elles suscitent. À partir de là, ce malade s'est mis à s'entretenir avec Kuhn de telle façon que celui-ci se demandait si cet homme était bien ce malade qu'il connaissait, tellement, pendant deux heures, sa parole fut pleinement lucide et ajustée.

A. et T. — Diriez-vous que cela marque véritablement l'ouverture d'un monde commun ?

H.M. — Là, il y avait ouverture d'un monde commun. Mais il faut encore réserver la réponse parce que l'idée de monde commun peut avoir plusieurs

significations. Votre seconde question était celle de la formation des formes : des malades sont invités à peindre ou à dessiner, ou peignent et dessinent spontanément et ils sont nombreux puisque cela donne lieu maintenant à toute une littérature psychiatrique et à de véritables entreprises documentaires.

La question qui se pose ici est : pourquoi s'agit-il dans toutes ces réponses de réponses à des formes plastiques et non pas à des formes verbales ? Vous-mêmes tout à l'heure disiez qu'effectivement la parole ne réussit pas à mobiliser de la même manière des malades qui sont gravement atteints. En effet. Cela vient de ce que les structures qui sont mises en cause par des formes plastiques sont plus primitives et plus fondamentales que les structures verbales. La preuve en est que les structures verbales en dérivent. Je m'explique. Lorsqu'on cherche à établir l'origine des mots, une fois franchie, à travers l'étymologie, la zone des radicaux pour arriver à celle des racines, on s'aperçoit qu'un très grand nombre de racines primitives – et parmi les plus essentielles – correspondent à des actes qui sont des comportements spatio-temporels. Ces comportements sont les premiers vecteurs de l'être au monde de l'homme. L'homme s'y signifie en propre par des conduites spatio-temporelles qui définissent son monde. L'articulation humaine de l'espace et du temps représente une couche de significations antérieure et sous-jacente à celle des mots – et qui perdure alors même que celle-ci a disparu. On peut dire, de cette couche sous-jacente, qu'elle *souvient* au langage verbal – comme en appui – et s'y rappelle constamment. En quoi ? Pour y répondre, je crois qu'il faut considérer ce qu'on appelle « sens ». Hegel déjà avait noté que le mot « sens » était un mot étrange qui avait lui-même deux sens différents : un sens-signification : un concept a un sens ; et un sens qui appartient à la sphère sensible, puisque nous parlons de sensation et d'organes des sens. Mais il y a un troisième sens du sens qui est encore plus décisif, c'est le sens-direction, celui qu'Erwin Straus a tellement bien analysé dans *Vom Sinn der Sinne* qu'il a pu mettre dans une articulation intime le sentir et le se mouvoir. Le se mouvoir ayant trait à ce sens du sens que j'ai appelé sens-direction, et le sentir ayant trait à la sphère sensible qui – notez le

bien – est elle-même significative : il n'y a pas de séparation disjonctive, de cloison étanche entre signification et sensation. Mais l'important, c'est ce sens-direction qui correspond à un comportement spatio-temporel et qui est effectivement inséparable du mouvement des formes.

Ce que j'appelle le mouvement des formes, c'est l'automouvement qui les constitue. J'entends par là la dimension tensive ou tensorielle selon laquelle une forme se forme et fraye sa propre voie. C'est la condition d'existence d'une forme vive – en dehors de quoi une forme est un squelette. Ce qui constitue une forme c'est son rythme.

Au reste les œuvres qui agissent avec le plus d'acuité – notamment sur des malades – ne sont jamais des œuvres purement et platement figuratives, réduites à leur imagerie, mais toujours des œuvres qui ont gardé quelque chose de l'invention d'une forme en tant que forme, c'est-à-dire une temporalité et une spatialité motrices. Chaque forme possède sa motricité propre et cette motricité atteint au rythme au meilleur des cas. Mais ce qui fait la puissance de la forme, c'est qu'elle rétablit un être (qui entre en résonance avec elle) dans sa motricité. Qu'est-ce que rétablir quelqu'un dans sa motricité ? C'est supprimer des inhibitions. C'est là à mon sens que se trouve l'efficacité des formes artistiques dans l'action thérapeutique et essentiellement dans la reprise de conscience d'un malade, quelle que soit sa durée. Au contraire on peut dire que, dans la parole, il ne reste presque rien de cette structure fondamentale primitive, à laquelle pourtant notre parole s'alimente. Il n'y a que les poètes qui soient capables de raviver, de réactualiser cette dimension. Il faudrait aussi considérer certaines langues qui sont plus portées à susciter l'action que d'autres, comme le chinois où les mots ont valeur d'emblème poussant à l'acte. Il faudrait voir de près comment les choses se passent : je ne nie pas que les formes figuratives puissent avoir une influence mais c'est une influence de perturbation, de trouble, qui va rappeler au malade une expression. Or l'expressionnisme est une forme paroxystique d'expression qui touche plus ou moins aux dimensions épileptiques ou hystériques et qui risque de dramatiser la situation sans l'ouvrir. C'est

d'ailleurs ce qu'Esquirol avait parfaitement vu dans la critique qu'il a faite du théâtre de Sade, que celui-ci avait organisé avec le directeur de Charenton.

A. et T. – Qu'en est-il alors du risque de développer une activité et un monde qui resteraient autistiques, risque que vous aviez marqué dès le début de notre entretien ?

H.M. – Ce sont deux dimensions distinctes. Ce n'est pas la motricité qui d'elle-même est autistique. Apparemment la parole nous lie puisque la parole est commune et qu'il y a des sens-significations qui nous sont communs dans une parole. Mais cette communauté est tellement banalisée par l'habitude que, finalement, elle cesse de lier effectivement, comme toute habitude. De même qu'il est parfois urgent qu'un malade sorte de son milieu, on peut dire qu'il est parfois urgent qu'il sorte de la parole, non seulement de celle de son milieu mais aussi de celle de toutes les communautés qui sont apparemment liées avec lui par cette parole. Parmi tous les types de rencontre, il y a des rencontres motrices – d'ailleurs les véritables collaborations, par exemple dans le travail, sont motrices. Mais attention ! Il n'y a pas nécessairement rencontre. Quelles sont les motricités qui se rencontrent ? Eh bien ce sont les motricités qui à la fois se compénètrent et s'opposent. Il est nécessaire que toujours il y ait rupture au lieu même de la communication et communication au lieu même de la rupture. C'est d'ailleurs ce que Winnicott marque lorsqu'il parle des relations de l'enfant et de la mère.

Ceci, nous l'avions bien vu au Vinatier. Ils étaient trois étudiants qui avaient formé un groupe d'expression corporelle et qui jouaient avec les malades ; par exemple au jeu de l'arbre et du vent : le vent qui ébranle l'arbre, l'arbre qui cède au vent, qui se balance dans le vent... Au bout de plusieurs mois, résultat, à leur dire, nul ! Ils m'en ont parlé et je les ai invités à introduire dans le jeu moins de complaisance. Au lieu que chacun des partenaires cède à l'autre ou s'ajuste passivement à son geste et à sa cadence,

qu'il lui oppose une résistance ! Que l'arbre ne plie pas immédiatement sous le vent mais qu'il s'oppose à lui ! Sinon il n'y a pas d'altérité. Avec raison, vous avez rappelé tout à l'heure l'idée d'altérité, qui est fondamentale parce que l'altérité, c'est la dimension même de ce qui est. Supposez une identité parfaite, une transparence absolue d'un être par rapport à un autre être, celui-ci traversera celui-là sans même s'apercevoir qu'il est. Il faut qu'il y ait une certaine opacité, un fond de résistance, un intime ultime secret, pour qu'un être porte la marque d'une existence propre vis-à-vis d'un autre. L'amitié, l'amour ne sont possibles que là où il y a effectivement altérité. C'est un problème tout à fait général. Heidegger le retrouve à propos de l'œuvre d'art quand il parle de la terre : la terre, dit-il, c'est la matière de l'œuvre et l'art exalte cette matière, essaie d'en manifester toutes les qualités, au lieu que la fabrication d'un outil tend au contraire à en résorber l'apparence dans l'aspect fonctionnel. L'art donc amène cette matière enfouie en soi à sa manifestation dans l'œuvre. Mais cette matière et plus généralement le fond muet, gratuit et infatigable des choses, ce qu'il nomme la terre, l'art ne peut le manifester tel qu'il est en soi qu'en manifestant ce qui précisément contredit à la manifestation : son retrait, son retirement en soi, son recel. C'est là le paradoxe de la véritable communication : elle n'existe qu'à faire droit à ce retrait en soi de l'autre, alors même qu'elle tend à l'amener au dévoilement. Le problème de l'expression corporelle au niveau de la relation avec les malades mentaux n'est qu'un cas particulier de ce problème très général de la communication de quelqu'un avec quelqu'un.

A. et T. – La formation d'une forme demande-t-elle toujours le même franchissement ? Pour désigner les productions de ses malades, Gisela Pan-kow parle simplement de « phantasme ». Reconnaissez-vous ce franchissement dans de telles créations, qui ne sont pas des œuvres d'art mais auxquelles il faut bien aussi une matière pour s'incarner ?

H.M. – Je vais marquer une chose très importante. La plupart du temps, le malade qui peint est indifférent à sa matière, à moins qu'il ne soit

porté systématiquement sur une couleur ou sur un certain caractère de la pâte qui fait alors partie véritablement de sa façon d'être. Alors qu'un artiste est sensible aux qualités, c'est-à-dire aux résistances de sa matière, le malade ne l'est pas. Je me souviens d'une femme au Vinatier qui me disait avant de peindre : « Oh ! Moi je sais bien ce que je vais faire ! » Elle attendait le signal du départ et, une minute et demie après, elle avait déjà fait quelque chose qu'elle avait dans sa tête avec ses mêmes couleurs qu'elle employait. Elle était restée sur place, il n'y avait aucun changement. C'est le premier point : il faut que la matière résiste et qu'elle ne soit pas malléable et corvéable à merci. C'est une chose qu'il faudrait vraisemblablement mettre en lumière pour le malade : essayer de lui faire entendre cette résistance. Quant au second point, Gisela Pankow ne fait pas exécuter des œuvres d'art. Elle fait exécuter des modelages, qu'elle appelle en effet des phantasmes parce qu'effectivement le malade les exécute d'après ses propres directions de sens qui marquent ses rapports au monde, c'est-à-dire ses rapports aux autres, ses rapports à lui-même, ses rapports à son passé, etc. Cependant il y a quelque chose dans cette méthode qui doit en expliquer l'efficace. L'efficace, c'est qu'au fond le phantasme dépasse la conscience du malade et, par conséquent, en un sens, lui résiste. La preuve, c'est qu'après il doit raconter une histoire là-dessus et qu'il est obligé d'inventer, quand Gisela Pankow demande : qu'est-ce qu'on pourrait faire avec cet objet ? Notons aussi cette circonstance capitale : ils sont exécutés pour le thérapeute. C'est pourquoi elle est parfaitement en droit de les appeler des greffes de transfert. Ils sont exécutés *pour* elle, donc ils impliquent un premier rapport du malade à elle. Il y a dans cette activité exécutée pour quelqu'un un premier degré de dépassement. C'est l'objet et la loi de toute thérapie que de rendre possible un dépassement, et c'en est aussi toute la difficulté, parce qu'il ne faut pas prendre pour un dépassement ce qui n'est qu'un simple changement et qui a lieu à l'intérieur du monde du malade, en système clos.

A. et T. — Il ne suffit donc pas de donner à un malade les moyens de faire quelque chose du domaine de l'esthétique. Il existe pour ces expériences

un risque de banalisation qui peut leur faire perdre cette qualité de situation particulière et unique.

H.M. — Comme je vous l'ai dit précédemment, le danger est celui d'une activité autistique. Il est de fait que l'art a une affinité particulière avec l'autisme. Quand Schopenhauer dit : « le monde pourrait cesser d'exister alors que la musique pourrait continuer d'être, parce qu'elle est une expression aussi immédiate de la volonté que le monde lui-même », il ne s'agit naturellement pas d'une volonté individuelle, il s'agit d'un vouloir vivre. Et beaucoup d'enfants autistiques sont sensibles à la musique. D'autre part, on peut constater, par exemple dans un film qui a été pris sur les aires de Deligny par des psychologues lyonnais, que les enfants autistiques sont sensibles à des mouvements qui sont des mouvements continus, tendant à une certaine répétition à travers une certaine variation, disons grossièrement à tout ce qui a une apparence rythmique. Je ne dis pas que ce soit un vrai rythme puisque le rythme ne peut pas être répétitif, mais il y a tout de même ceci : ces mouvements s'enchaînent avec eux-mêmes selon un schème de pure immanence, sans sortie, mais ils entretiennent un espace mouvant, qui n'est pas un simple réceptacle. Dans le maniérisme que Ludwig Binswanger a analysé comme une forme en échec propre aux schizophrènes, s'organise aussi un schème de pure immanence. L'essence du maniérisme c'est la pose. Le malade tient et entretient la pose en se donnant un certain champ clos. Il est à la fois l'acteur de son propre personnage et un personnage acteur. Il témoigne par là de son incapacité à se dépasser vers le monde. La transcendance déchoit en ambivalence. Mais à la différence de l'enfant autistique, il s'objective devant soi.

Il est certain que dans beaucoup d'activités dites esthétiques, il y a une dimension autistique. Ne discutons pas de la qualité d'artiste, mais disons simplement que, parmi l'ensemble de ceux qu'on appelle artistes ou qui se considèrent comme tels, un très grand nombre est livré à une activité autistique, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de dépassement, cette mise

en jeu, ce risque, cette sortie, qui sont le propre de l'ex-istence. Car exister ce n'est pas savoir d'avance ce qu'on est, pour faire tout ce qu'on veut. Tel est le danger que présente l'ensemble de la vie du psychotique. Le danger n'est pas plus grand parce qu'il peint – sauf qu'à organiser de façon systématique, institutionnelle et répétitive, par conséquent close, une activité qui aurait pu déboucher au-delà d'elle-même, on peut perdre toutes les chances de rupture et de dépassement. On fait ronronner la thérapie ! ça tourne trop rond et ça peut faire partie de tous les systèmes de tranquillisation.

A. et T. – Toute thérapie se situe inévitablement dans la tension de ces deux pôles : l'institutionnalisation de quelque chose qui ne fait plus événement et la spontanéité ou l'instantanéité pures. Ainsi, le dessin fait en apparence de manière fortuite, qu'on glissera dans le dossier du malade et où il sera redécouvert de manière toute aussi fortuite deux ans plus tard... Mais je voudrais revenir à la question de la parole. En effet, cette inhibition dont vous avez parlé touche aussi le thérapeute en présence du malade créant des formes. Or, la parole n'est-elle pas la forme la plus accomplie de la communication humaine, puisqu'elle implique la reconnaissance de cette différence, de cette opacité et qu'elle tente en même temps de jeter un pont qui les traverse ? Qu'en est-il donc de la parole, de sa nécessité mais aussi du danger de clôture que comporte l'interprétation d'une peinture ou d'un dessin de malade ?

H.M. – La parole devrait être distinguée de ce qu'on appelle aujourd'hui, trop fréquemment et fausement, le discours. Bien entendu, si on parle droitement, le discours comprend la parole et l'on n'a pas lieu de les opposer. Mais il faut bien voir pourquoi : c'est parce que la parole est de l'ordre de l'irrépérable, du momentané, de l'imprévisible. C'est ce que Gustave Guillaume a si fortement marqué et démontré. Tandis que la langue est de l'ordre du répérable et de l'institué. Or aujourd'hui, par une espèce de création monstrueuse, on en est arrivé à l'idée de discours institué, ce qui est une contamination ruineuse de la parole et de la

langue. Partout nous rencontrons des discours institués. La majorité de ce que nous entendons se compose de discours tout faits, institués, et qui ont d'avance récupéré ce qu'apparemment ils mettent en question. Il y a évidemment un discours médical qui peut être thérapeutique mais qui peut être lui aussi institué : discours de l'habitude, comme n'importe quelle espèce de discours qui se ramène plus ou moins à ce que Heidegger a nommé le bavardage (*Gerede*) et où on perçoit la parole sans percevoir de quoi il est question en elle. Or actuellement, ce contresens qu'on fait en limitant le langage à un rapport de signifiant à signifié, et en laissant de côté le référent, c'est-à-dire ce dont il est question, conduit à renforcer cette fermeture de la parole, qui devient une sorte de représentation circulaire, sans rupture et sans issue.

Ce qui n'est pas répérable, c'est justement l'événement : un événement est toujours unique. Un événement qui est un simple effet ne mérite pas le nom d'événement. Il n'est l'événement de rien. L'événement marque toujours une rupture : la chaîne se rompt, l'événement surgit. Voilà ce qui trouble le thérapeute quand brusquement en lui quelque chose se déchire, à l'occasion d'une parole qu'il est en train d'échanger avec un malade. Il se peut aussi qu'un tel événement se produise pour le malade et tout le problème est de donner à l'événement, pour l'empêcher de se dissiper, un espace, une ouverture où celui qui parle, ici le malade ou le médecin lui-même, puisse se transporter dans un milieu qui est véritablement autre. L'événement est toujours autre, il est toujours inattendu. C'est là que l'altérité, l'événement, l'existence et le propos ont partie liée.

On ne peut pas indiquer de méthode générale pour faire surgir l'événement ou, l'événement ayant surgi, pour lui donner son espace d'ouverture, habitable par ce malade. L'intervention thérapeutique elle-même est toujours un événement. On peut bien entendu avoir certaines règles qui permettent d'éviter des erreurs, qui donnent à l'attention un espace particulier. Mais ces règles ne sont que régulatrices, elles ne peuvent pas constituer l'attitude elle-même. Voilà pourquoi je pense que la

relation thérapeutique est une relation qui n'est donnée qu'à ceux qui sont capables, à chaque fois, de l'inventer. Alors, ils peuvent être eux-mêmes un champ de présence ouvert à l'autre.

A. et T. – Sans événement, sans moment critique, il n'y a pas de véritable thérapie ?

H.M. – Le moment critique, c'est pour tout homme le moment existentiel. Le psychotique n'a pas de moment critique. Il en a eu un, qui a déterminé sa psychose, et depuis il ne cesse de le répéter. La question, c'est de faire surgir un moment critique réel, autre, qui ne soit pas la répétition du premier. Voyez comment dans un hôpital on peut parler d'un certain abus de tranquillisants, qui tranquilisent effectivement tout le monde mais qui suppriment les moments critiques, supprimant du même coup l'occasion, l'à-propos, le « kairós » de l'intervention.

A. et T. – Avant de susciter les moments critiques, il est essentiel que les soignants commencent par tolérer l'émergence des affects pour permettre au malade de vivre avec eux ce qu'il ne lui est plus possible de vivre avec son entourage habituel et qui l'a conduit ici.

H.M. – Mais quand on parle de moment critique, il faut aussi se garder d'une erreur, qui est d'identifier le moment critique à un moment paroxysmal au sens de Szondi. Le moment critique n'intéresse pas nécessairement le Vecteur surprise², épileptique-hystérique, mais il peut également appartenir au vecteur Contact ou au vecteur Moi. Je pense même que lorsque le moment critique a lieu dans le vecteur Moi, c'est alors qu'il est le plus dangereux et peut être le plus efficace. Là où est le danger croît aussi ce qui sauve. Je pense à un de ces moments indiqué par le Docteur Pruter. Il parlait avec un schizophrène depuis des mois sans que rien ne se produise. À un moment, on arrive à ce mot : « *auseinandersprechen* » (s'expliquer l'un avec l'autre). Alors le médecin demande : « *Was ist au-*

seinandersprechen ? » (qu'est-ce que s'expliquer l'un avec l'autre ?). Et les voilà engagés dans un entretien sur l'entretien, sur la parole comme explication de l'un avec l'autre. À partir de ce moment, les progrès ont été fulgurants : pour ce malade, trois semaines après, tout était changé. Voilà un moment critique. « *Auseinandersprechen* », cela ressortit à la fois au Contact et au Moi, qui sont des vecteurs extrêmes décisifs.

Parce qu'elle est capable d'éclairer les structures, manifestes ou latentes, du champ pulsionnel, la *Schicksalanalyse* (Analyse du Destin) permet de reconnaître quel est, à ce moment, pour ce malade, le vecteur pulsionnel (du Contact, de la Sexualité, des Affects³ ou du Moi) qui comporte le plus grand danger. C'est sur ce vecteur qu'il convient d'être particulièrement en surveillance – pour déceler et discerner, dans les expressions et comportements du malade, des moments critiques et des états dits critiques, en réalité répétitifs, exprimant les uns une tentative d'émergence, les autres un nouveau degré d'enfoncement. Une psychothérapie exige à la fois du thérapeute qu'il ait à sa disposition permanente une expérience considérable de la psychiatrie et une libre disponibilité et ouverture à l'Autre répondant à la condition du moment. On en arrive toujours au même point crucial : le savoir psychiatrique n'est rien s'il n'est travaillé de part en part par l'exigence de savoir qu'on a toujours affaire à des situations individuelles et personnelles où il y va de quelqu'un. Un malade n'est pas substituable à un autre. C'est vrai de tout art-thérapie. J'ai vu à Saint-Jean-de-Dieu deux infirmières qui suivaient de très près des malades qui exécutaient des dessins ou des peintures. Elles le faisaient d'une façon tout à fait continue : elles savaient que tel dessin avait été fait en telle circonstance, que la malade s'était présentée de telle manière, qu'avant ou après elle avait pleuré, etc. Leur contact avec les malades ne s'arrêtait pas à la porte de l'atelier. Tout était intégré à la dialectique totale de l'existence. C'est, je pense, une nécessité. Sur la parole ? Je me souviens d'une malade qui avait fait une peinture puis l'avait recouverte de couleur, voilant tout. Elle le faisait à chaque fois. Cette fois, j'étais là et je lui dis : « il y a quelque chose là-dessous ». Elle a dit « oui ». Et cette malade, qui jamais de tout le jour et de tous les jours ne sortait de son mu-

tisme, s'est mise à parler durant quelques semaines. N'étant plus là, je n'ai rien su de plus. Peut-être une occasion manquée.

A. et T. – Ici encore, comme tout à l'heure avec le schizophrène de Roland Kuhn, c'est dans la parole que surgit l'événement.

H.M. – Ah oui, mais attention : la condition qui rend possible la parole, pour l'un c'était la vue de peintures, pour l'autre c'était d'en avoir exécuté une. Il ne s'agit pas de nier l'importance de la parole, mais il faut aussi que cette parole soit ajustée, humblement mais inexorablement, à la situation qui a été créée par un acte. Je ne dis pas que ce soient les seules situations mais l'avantage de ces situations, c'est qu'elles mobilisent une motricité enfouie. Voyez combien la motricité est importante, en ce qu'elle est liée aux phénomènes d'inhibition, dont il serait urgent de préciser le sens et de mesurer l'importance. Cette importance de l'inhibition est une idée constante chez Roland Kuhn. Pour mieux la comprendre, examinons la manière dont elle est présente dans Szondi : l'inhibition se situe au niveau du Moi : elle est la négation (k -) de l'inflation (p +). C'est là le profil de quelqu'un qui veut être tout et qui en même temps nie cette exigence auto-diastolique, qui s'y oppose et qui annule ce désir d'être tout. Ce désir est évidemment un des plus grands dangers, car il est désir d'être simultanément toutes ses contradictions – lesquelles sont intégrées dans la psychose sous une forme inauthentique, impropre, et même déjà dans les compromis hystériques et ailleurs sur d'autres modes. C'est brusquement détruire de l'intérieur cette construction de soi que de vouloir être simultanément tous ces antagonismes et de nier en même temps ce vouloir. Alors voilà le malade complètement bloqué.

A. et T. – Mais l'inhibition est aussi une forme de protection.

H. M. – Bien sûr, parce qu'il n'y a rien de plus dangereux que l'inflation. C'est l'éclatement, la dissolution, la dissociation. Szondi dit que l'in-

flation mène à la folie si elle n'est pas intégrée dans des actions ou des œuvres, s'il n'y correspond pas ce qu'il appelle une dimension opératoire, une introjection, ou encore la négation. Mais celle-ci est en même temps la marque d'un échec : si elle pare au danger inflatif, elle n'en bloque pas moins toute opération de mise en œuvre, et contredit la capacité d'agir.

A. et T. – Afin de mieux saisir les conditions de possibilité concrètes de cette ouverture, pouvez-vous nous parler plus précisément de quelques techniques d'expression ?

H.M. – En peinture, vous avez évoqué ce conseil que j'avais donné autrefois de ne pas faire peindre ou dessiner sur une feuille à plat sur une table, mais sur une feuille collée ou épinglée au mur. Ceci pour éviter précisément cette espèce de va-et-vient qui s'instaure entre la feuille et le dessinateur, lorsqu'il est en quelque sorte enfermant et enfermé dans son espace, constitué par l'intervalle entre lui et la table. En étant penché sur elle, il a une attitude de fermeture qui est un prélude autistique. Alors que la feuille épinglée au mur offre des possibilités d'avance et de recul, d'éloignement de tout le corps, où la motricité est davantage en acte, où les gestes de la main et du bras sont plus amples et peuvent s'emparer et déborder. Il y a là beaucoup plus d'ouverture grâce à quoi disparaît ce risque d'enfermement dans sa propre activité. D'autant que si cela se passe dans une salle où il y a plusieurs malades, comme c'est généralement le cas, chacun est à une table, séparé des autres et rivé comme un écolier à son pupitre. Tandis que le mur est une surface commune qui met plus ou moins en relation les différentes feuilles et les activités qui s'y rapportent, y compris les reculs et les avances que les dessinateurs ou peintres se donnent. Voilà l'exemple simple d'une consigne qui me paraît nécessaire.

Pour ce qui est du modelage, où est la question ? Le modelage est possible là où la peinture et le dessin ne le sont pas, parce que peinture et dessin s'exécutent avec un instrument qui est proprement un style –

que ce soit un crayon ou un pinceau – qui met à distance le support et la main, avec une certaine résistance du support, ce qui peut être excellent mais ce qui dans certains cas inhibe. Tandis que dans le modelage, le contact entre la matière et la main est continu. Il n'y a pas de discontinuité ni dans le temps, entre les mouvements de la main qui modèle, ni dans l'espace, entre la main et ce qu'elle modèle. Ce qui peut être un danger de confusion est, dans certains cas, une nécessité. Par exemple, si Gisela Pankow fait exécuter des modelages, c'est que ses malades sont, tout au moins au début, incapables d'exécuter des dessins ou des peintures. Dans le modelage, il n'y a pas de prise de position et il faut naturellement compenser cette absence de prise de position par la présence du thérapeute. D'ailleurs, s'il peut y avoir une peinture plus ou moins collective, disons constituant un ensemble d'actes plus ou moins parallèles sinon convergents, pour le modelage c'est impossible, chacun étant fermé sur son modelage. D'où la nécessité d'avoir un centre qui représente un hors de soi, car au fond c'est la question : il s'agit toujours de réaliser ce qu'est proprement une présence. Présence signifie « tenue à l'avant de soi », ce dont le malade est généralement incapable. De même, existence implique tenue hors de soi ; et amener ce « hors de soi », comme une avancée en soi-même, c'est le projet essentiel d'une thérapie : arracher l'autre à une immanence dont il aurait à sortir, pour essayer de le mettre dans une attitude telle que d'emblée il soit déjà, fût-ce très modestement, *hors*. C'est cela être au monde. On ne part pas de soi pour être au monde, on est au monde en étant soi. C'est là qu'est la tâche.

On peut dire que la danse est une expression déjà stylistique de l'expression corporelle. L'important ici c'est que ces actes d'expression corporelle ou de danse doivent justement exposer le danseur, ou celui qui s'exprime, hors de lui-même. Toute danse n'est peut-être pas propre à cela. Mais la danse, en certains de ses moments, est très importante pour les mélancoliques. Je me rappelle une malade de Kuhn qui faisait remarquer deux choses : dans une danse collective, comme le ballet, la malade – qu'elle était – est obligée de faire ce que normalement elle n'arrive pas à faire : accom-

pagner quelqu'un. Il faut que ses mouvements accompagnent ceux des autres, ce à quoi la danse ne contraint pas, ni même seulement invite, mais oblige par induction. D'autre part, il y a certaines positions de danse où le mélancolique se sent libéré de son enlèvement ou de son trébuchement à même le sol. Quand par exemple il exécute un bond au-dessus du sol, pendant un instant il est libéré de ce sol sous les pas, qui normalement le retiennent et le ralentissent. Il a donc, à cet instant exceptionnel, soustrait au déroulement linéaire, un certain sentiment de ce que pourrait être sa liberté dégagée de cet ensemble de pressions et d'attractions qui sont caractéristiques de la mélancolie, qui est entièrement commandée par cette pesanteur.

Pour l'expression corporelle, je me rappelle que Bossu, quand il avait créé son groupe d'expression corporelle, était justement très attentif à obtenir, de ceux qui participaient, de sortir de... pour aller à... Il ne s'agissait pas de malades ni de personnes sujettes à une inhibition particulière. Mais il fallait surmonter une sorte d'inhibition générale qui est celle de l'homme ayant à se mouvoir au milieu des autres. Toutefois l'expression corporelle collective expose à un danger inverse, qui est celui de toutes les manifestations de groupe tendant à l'ivresse dionysiaque. Le danger est, ici, de s'abandonner – sous couleur de rencontre et de communication – à la contagion affective, qui les rend impossibles. Elle règne dans nombre d'exhibitions spectaculaires dont la tonalité, confondue avec l'intensité de la « sono », réalise la fusion de tous, dans une sorte de contamination du ça et du surmoi, à l'image du vouloir vivre schopenhauerien qui ne fait acception de personne. Cet état est suscité et entretenu par le meneur de jeu dont le comportement paroxystique, de type hystérique ou épileptique, induit chez tous les mêmes affects.

Cette contamination du dehors et du dedans, de l'espace de l'autre et de l'espace propre, est fréquente aussi – mais sur un autre mode – chez les schizophrènes. Dehors-dedans sont indifférenciés. Ce trait est déjà signalé par E. Bleuler, un schizophrène dont on touche une partie du corps peut ne pas le ressentir. Et le même, s'il arrive qu'on enlève un objet devant lui, se met à crier parce qu'il est atteint.

L'idée de groupe méconnaît l'existence quand elle est celle d'une masse ou d'une foule qui – support d'un désir qui ne sort pas d'elle-même – constitue un système clos.

A. et T. – Parmi les activités qu'animaient vos étudiants dans les pavillons, il y avait aussi des groupes de conversation. Dans quelle mesure ces groupes ne se constituent-ils pas autour d'un « on » collectif, inauthentique mais obligé ?

H.M. – C'est en effet souvent le cas. Parce qu'on ne peut pas passer directement du *on* au *soi*, ni du *on* au *nous*. Souvent dans la conversation, le *nous* est faux, il n'est qu'un *on*. Ainsi quand on dit « nous autres ». Voyez comme le mot *autres* est ici significatif : il signifie nous *par rapport* à d'autres, nous qui nous distinguons en nous enfermant. Une activité collective, pour être vraiment une activité communautaire, exige un apport personnel dans le sens d'une convergence, mais telle que ce vers quoi on converge n'est pas donné d'avance. C'est cela qui me paraît décisif, tandis que les groupes dont je suis en train de parler savent d'avance vers quoi ils aboutiront, même affectivement. Il y a une sorte de mécanisme de la convergence où l'objet est pré-médité, pré-établi. Ne sont efficaces, dans un sens de liberté, qui est tout de même ici l'essentiel, que les actes qui conservent quelque chose d'improbable, de non répétable. Il en va de même dans les relations duelles : si un homme et une femme forment un couple dans un but pré-établi, avec une vie déjà arrêtée, et bien ils sont déjà eux-mêmes arrêtés dans leur destin individuel et commun. Il faut qu'il y ait toujours quelque chose à faire d'imprévisible, une invention commune. Donc ici aussi, la vie quotidienne peut être banale comme elle peut être féconde. La relation thérapeutique est à l'image de cette vie. Quelque chose qui n'est pas là d'avance est à chercher avec le malade, qui puisse l'ouvrir à une situation qui lui soit vraiment propre. Car ce qui définit la maladie, c'est l'absence de propre.

(Propos recueillis par J. Boudier et P.-M. Charazac et parus en juin 1987 dans *Art et Thérapie*, n° 22-23)

1 Vecteur surprise : Expression fréquemment employée par Henri Maldiney pour nommer le « Vecteur Paroxystique » du schéma pulsionnel de Szondi. Henri Maldiney désigne ainsi aussi le Vecteur Paroxystique.

Les résonances de Maldiney

*Lyon-Libération – De « Regard, Parole, Espace » à « In Media Vita »,
déployez-vous toujours la même pensée ?*

Henri Maldiney – « In Media Vita » est à part. Il est né sans avoir été conçu. Il n'a pas son origine dans une volonté d'écriture, mais plutôt d'inscription : « Ce fut. Qu'était-ce ? ». La première partie date de 1970. Elle a été écrite aussitôt après le retour que je fis sur les lieux des combats, à l'occasion d'une rencontre organisée par l'amicale du 99^e RIA avec les chasseurs bavarois qui avaient été nos adversaires. Enregistrée sur cassettes, chaque phrase était introduite par un extrait musical (Bach, Bartok, Stravinsky ou Weber) qui participait du même ton. Tonalité d'un moment crucial où l'homme avait été en question et moi avec lui. À travers les discontinuités de l'épreuve, la seule unité c'est moi... Moi qui ne peux pas dire à un certain moment : « Ce suis-je ? », mais qui cherche à partir d'où exister, en dehors du jeu destinal de la nature et de l'histoire. On retrouverait plus aisément une connexion avec mes autres livres dans la seconde partie, qui cherche à pénétrer le sens de la mélancolie, dont la pathologie est, électivement, du milieu de la vie. Cette partie a été profondément remaniée pour s'articuler au plus près à la dimension constitutive de l'existence.

Lyon-Libération – L'existence comme mélancolie ?

H.M. – L'existence du mélancolique se déroule dans la chute et dans l'enlissement. Il s'éprouve injustifiable et irréfutable. Il est réduit à aller au fond pour prendre fond. Néant étant, dont le présent est toujours colmaté par de l'accompli, il est incapable d'exister au jour de la déchirure, à partir de Rien. Du Rien, il est rarement question dans la pensée

occidentale... Seuls quelques mystiques... ou Heidegger sous deux formes, à deux moments de sa philosophie...

« In Media Vita » : milieu de la vie, circonstance extrême. Toute insistance serait de trop. Notez cependant que le dernier mouvement s'ouvre sur l'appel et le Rien, comme s'ouvre sur le Rien la dernière partie d'« Art et Existence ». En chinois, deux termes ont trait à l'idée du Rien et du Vide : *Wu* (Rien : Ne pas y avoir) opposé à *Yu* (y avoir) et, opposé à *Shih* (plein), *hsü* traduit par vide. Cette équivalence de Vide et de Rien éclaire la conjonction de l'art et de la pensée : dans les deux cas le sens de l'être est en cause. Ainsi dans la céramique. Le sommet de la céramique est peut-être la poterie chinoise, Sung ou Ming. Regardez un vase, un bol, un plat, de l'une ou de l'autre époque. Au bout d'un instant, non seulement le fond du vase apparaît comme « le reflet du ciel dans un lac », mais le vide du vase tout à coup enveloppe le vase lui-même, en déterminant son galbe inséparable de sa matière et de sa couleur.

Avec une motte de glaise on façonne un vase, mais c'est le vide du vase qui en permet l'usage.

« L'« y avoir » fait l'avantage, le « ne pas y avoir » fait l'usage ». Pour celui qui regarde un vase Sung et le laisse advenir à soi sans intervenir : le voir réel et le voir éclosant de rien, c'est exactement la même chose. Cela met fin aux antinomies, dont l'argumentation relève toujours du plein.

L'art l'atteste de tout son propre. Il n'y a pas de peinture qui s'impose comme essentielle si elle ne procède du vide, si elle n'entretient pas pour être d'un vide intérieur, médian, en communication avec le vide extérieur, son ouvert, dont son rythme est son moment de réalité. Ce qu'on appelle le plein et qui, plein de lui-même, serait compacité aveugle, à l'image de l'étant, se transforme à travers ce vide médian qui laisse le souffle et communique avec le grand vide où les pleins sont en suspens. Ainsi le monde, aveugle s'il n'est que fond, acquiert son regard propre, en passant à travers cette scission de lui-même, qu'il franchit rythmiquement.

Voilà les moments constitutifs de la pensée. Ce qui manque à l'Occident, c'est ce sens du Vide, du Rien.

Lyon-Libération – L'attention portée à la poésie et à la peinture est présente dans tous vos ouvrages. Pourquoi ?

H.M. – Par exigence philosophique. Il est commun d'opposer l'esthétique et l'art. « L'art contre l'esthétique » est le titre d'un recueil paru récemment, de Tapiès. « L'esthétique contre l'art » ou « hors de l'art » pourrait servir de titre aux critiques dirigées par Heidegger contre les théories artistiques du xix^e siècle dans les premières pages de « l'Origine de l'œuvre d'art ». Toutes ces accusations concernent à la fois les critiques normatives qui édictent les règles du beau et les esthétiques théoriques qui cherchent à en fonder les lois. Mais l'accusateur et l'accusé sont coupables du même oubli. « Esthétique » est formé sur « aisthesis » : sensation. Le mot renvoie au « sentir ». Kant ne s'y est pas trompé. Il nomme esthétique l'exposition transcendante de l'espace et du temps comme formes a priori de la sensibilité – et la théorie du beau dans la nature et dans l'art. Il perçoit donc l'apparement de l'esthétique sensible et de l'esthétique artistique, et il reconnaît dans leur articulation un moment spécifique de la pensée.

Il existe une forme de pensée qui est pensée par formes et non pas par concepts. Le « Bilden » est un « Denken ». « Das bildnerische Denken » (La pensée par formes) sert de titre au premier volume des écrits de Paul Klee. C'est une pensée anté-verbale. Elle prend appui sur des comportements spatio-temporels correspondant aux rapports premiers de l'homme avec le monde : aller, sauter, lancer, traverser, etc. Elle est immanente aux racines les plus primitives de la langue en lesquelles l'être-au-monde s'articule.

L'esthétique a son départ dans le sentir. Dans le sentir, il y a moi et le monde, moi avec le monde. Il est, dit Erwin Straus, communication symbiotique. Cela vaut pour tous les vivants. Mais l'homme est ex-istant.

Le sentir humain est co-naissance au monde en tant qu'éveil à la réalité. Tel est pour l'ex-istant le sens des sens : l'être n'attend pas d'être dit pour s'exprimer. « Le percevoir est au sentir ce que le mot est au cri ». Mais justement l'être ne commence pas au mot. Le cri humain diffère du cri animal. Un cri d'appel ou de surprise tente toujours d'arraisonner un éclair de réalité qui menace de passer et qu'il retient dans une forme articulée-articulant, qui deviendra racine ou syllabe. Une racine est l'intégrale potentielle de tout un devenir sémantique, dont aucun vocable, sorti d'elle, n'égale jamais la plénitude. Mais elle-même n'égale pas l'ouverture à l'être qui lui a donné naissance. D'où la signification ontologique de la poésie. Nos langues à mots, « hyper construites », sont des systèmes de prédicats possibles et de catégories disponibles. Les mots y visent leur objet sur le mode de l'intentionnalité. Le propre de la poésie est de rendre aux mots leur autonomie, leur pouvoir de nomination, de renouveler leur autogenèse. Ce qui est donner forme à ce qui n'était plus que signe. Une forme n'est pas un objet qu'on puisse considérer en face. Une forme existe. C'est pourquoi elle nous exprime, nous, existants. « Il y a des lois de la forme, mais chaque forme est unique ». Cette proposition de von Weizsäcker qui vaut en biologie, à plus forte raison est vraie en art. Une forme, ai-je dit tout à l'heure, consiste de ses transformations constitutives.

Nous sommes ici au cœur de la pensée puisque nous touchons à l'être. Pour le dire en philosophie dans un langage verbal, il faut inventer un concept inconcevable, au regard de l'intentionnalité. Je ne fais aucune distinction entre esthétique et philosophie. La division de la pensée essentielle est sa dissolution.

Lyon-Libération – Maurice Blanchot est aussi intervenu dans le débat dans un dossier paru dans un hebdomadaire critiquant le livre de Farias.

H.M. – Je ne l'ai pas su. Mais en fin de compte, il ne s'agit pas de mettre aux voix l'erreur ou la vérité. J'ai déjà assez de peine à comprendre la pensée de Heidegger elle-même, à la mettre à nu – comme la

mienne – au plan de l'originnaire, sans avoir à la comprendre à travers les discours et le bruitage des autres, c'est comme si quelqu'un voulait parler de Hegel après l'avoir lu trois semaines ou même trois mois... sans changer rien, fût-ce problématiquement, à ses propres aîtres. C'est sortir en promenade, non pas explorer.

Quand on cherche les implications politiques – politiques au sens général – de la pensée de Heidegger, il faut partir de sa première philosophie, et de ce qui, en elle, est à la pointe de l'existence, de l'être à la mort qui consiste à endurer, en l'existant, sa possibilité la plus extrême. **L'être-à-la-mort** est ce par quoi l'homme **rend possible** et, par là, fonde en signifiante sa condition facticielle en l'intégrant à son projet le plus propre dont lui seul est l'ouvreur « à dessein de soi ».

La seconde philosophie de Heidegger est tout à fait différente. Au projet et au souci se substitue la sérénité (*Gelassenheit*) qui est toute d'accueil. Restons-en donc à l'époque première. La constitution propre de l'homme est le souci. Ni Dieu, ni une chose ne peuvent être en souci. Le souci implique le cercle de « l'être jeté » et de « l'être en projet ».

L'homme est selon cette vue de lui-même destinalement un être de projet.

Dans « l'Origine de l'œuvre d'art », ces deux dimensions sont placées sous les titres : **monde** et **terre**.

Le sens de la terre est obstinément présent dans l'orientation éthique de Heidegger. Ici se découvre l'importance des structures archaïques dans l'existence et dans la pensée de l'existence.

Elle a été reconnue et déterminée par Leo Frobenius. « Les civilisations primitives se partagent entre celles, magiques, où l'homme semble prédestiné au jeu de la volonté et celles, mystiques, où il semble prédestiné au jeu de l'abandon », abandon signifiant consentement au monde. Dans les premières, l'homme cherche à se rendre « libre des faits, maître de la réalité ». Je suis, que le monde soit ». Dans les secondes, il entre dans le jeu du monde où il se fait lui-même acteur et personnage du jeu cosmique.

Le passage d'un jeu à l'autre définit le tournant, la « **Kehre** », qui **constitue le point d'inflexion de la pensée de Heidegger**. La philosophie du projet avec toutes ses implications correspond au « jeu de la volonté ». Or dans les civilisations de type « magique », la volonté pactise avec la terre. De même, le projet fondateur, au sens heideggerien, doit « prendre fond ». Sous peine d'être purement idéal ou même idéal, il doit surgir de l'être jeté lui-même. En s'exhaussant au-dessus de soi, celui-ci devient capable de s'éprouver soi-même, dans sa réalité. L'être à la mort a sa tenue non dans l'enchaînement des causes et des effets mais dans ce rien qu'il anticipe et endure comme le sien propre. Il rend possible et signifiant le moment facticiel de l'impossibilité d'être. Mais il ne le fait réellement qu'en prenant fond dans un être jeté voué à la possibilité toute puissante et impuissante de ne plus réaliser de présence au monde.

Cette tonalité héroïque est celle de la tragédie grecque où le héros, puni justement pour avoir tenté son acte, n'existe qu'à le tenter. Mais elle expose à ne reconnaître que le vouloir égoïstique du fondement, préoccupé de fonder l'existence sur les puissances du fond – comme la terre et le sang.

L'autre option, « le jeu de l'abandon », implique une inversion de l'horizon. L'horizon n'est plus la ligne enveloppante d'un projet, « il n'est que le côté tourné vers nous de la libre étendue ». Heidegger n'en a pas conduit à terme la pensée. Elle perce seulement dans l'entretien avec le professeur japonais Tezuka Tomio et dans la conversation à trois qui sert de commentaire à « Sérénité ». C'est à travers le développement d'une pensée qui se tente elle-même qu'on peut saisir les orientations éthiques de Heidegger et comprendre la phase incriminée de son histoire.

Lyon-Libération – Ce travail à l'intérieur même de la pensée de Heidegger n'a pas été fait dans les articles incriminatoires...

H.M. – Cela ne peut se faire dans les limites d'un article. En tous cas, je ne l'ai jamais rencontré. Par contre, je comprends et j'estime une

attitude comme celle d'Emmanuel Levinas. Levinas qui rend un hommage singulièrement lucide à toute une partie de l'œuvre de Heidegger, lui fait un reproche majeur (c'est le seul) : celui de ne pas s'être prononcé après coup contre le génocide, l'extermination des juifs. Sa réaction est incontestablement justifiée. Cependant la mienne est autre.

Que Heidegger se soit senti coupable et jusqu'où, je ne sais. Mais s'il en fut ainsi, une auto-critique me paraît trop facile. C'est une façon trop commode d'avouer son erreur, sans endurer sa faute. Quêter l'absolution publique me semble dérisoire. La reconnaissance en profondeur d'une pareille faute ne peut avoir lieu que dans l'abîme du silence. À faute devant Dieu, silence devant Dieu.

Lyon-Libération – À travers le débat sur cette faute reprochée à Heidegger, n'est-ce pas une attaque des sciences humaines contre la philosophie ?

H.M. – D'une manière oblique, souvent oui. L'expression « sciences humaines » ne doit pas être une draperie solennelle qui dissimule la diversité des méthodes et des démarches. Il en est pour qui les sciences humaines doivent être des sciences exactes, positives, au sens littéral des sciences de l'objet. Mais l'homme, cet existant, n'est pas un objet. L'objectivité rassure. L'existence inquiète.

Les sciences positives de l'homme, au nom du progrès des lumières, se réclament frauduleusement de la démocratie. Démocratie évoque directement le cratos (pouvoir) du demos. Toutes les -craties sont abusives. Il n'empêche que la démocratie est jusqu'ici le seul régime qui ne subordonne pas, par principe, l'existence des hommes et de chaque homme, à quelques-uns, à un seul, à une Nomenklatura d'Olympiens et de messagers d'Olympiens, ou à un ordinateur central représentant l'Homme-Objet devenu sujet universel.

La philosophie dérègle le jeu du positivisme. À l'égard de l'homme, le positivisme est toujours réducteur – même dans la pratique. Assimiler un homme à un profil, prêt à entrer dans un dossier sous une forme ob-

jective, fixe sa condition à l'hôpital : il est l'ensemble de ses tests. À tel point qu'on l'amène à y croire, et qu'en cet état de choses, il a moins peur, comme rassuré. En fait, cet objectivisme est rassurant, aussi rassurant qu'une grille de mots croisés ou qu'une quelconque combinatoire. L'homme n'a plus sa tenue hors... de sa contenance, ni ne craint, ni n'espère que surgisse, à l'avancée de son existence, l'événement, par essence inédit. Avec la philosophie apparaît le moment de l'inquiétude et prétendre savoir, en toute ignorance de cause, comment un monde est là pour nous, c'est joindre à la naïveté l'hypocrisie. Non seulement les sciences positives sont naïves, comme dit Husserl, puisqu'elles ne sont pas au fait de leur fondement, mais elles sont, de plus, hypocrites, dit Merleau-Ponty, parce qu'elles feignent de l'être et que leur assurance s'entretient du refoulement de la question.

Or la question du fondement est inscrite dans l'existence interrogative de l'homme. L'interrogation est un moment décisif de l'être-là. Un homme est là dans l'ouvert. Oublieux de l'Oouvert auquel il est exposé, l'homme d'aujourd'hui tend, pour user ici d'un juste jargon, à « se positionner » dans des espaces sans âîtres : un appartement, une automobile, un cadrage télévisé. La civilisation post-industrielle substitue des symboles aux choses. La main y est déchue de son pouvoir d'articulation. Et, avec elle, de plus en plus, la parole devient discours institué. Il s'ensuit un rapport négatif avec la nature. La dimension biologique de l'homme se thématise en objet de représentation. Cette objectivation est un trait schizophrénique. Le délire schizophrénique est un délire de fermeture qui permet d'administrer l'existence, là où elle n'est plus gouvernée. Peut-être verrons-nous bientôt un ministère de l'Existence après le ministère de la Qualité de la Vie.

(Propos recueillis par Quang Tri Tran Diep
et Eugène Durif)
Lyon-Libération, 23 Mai 1988.

Entretien avec Henri Maldiney

Professeur Maldiney, la première question que je voulais vous poser concerne votre notion de Surprise qui est un leitmotiv de votre pensée, revenant continuellement dans tous les domaines que vous abordez ; pour moi, vous êtes vraiment le philosophe et l'esthéticien de la Surprise par excellence. En tant que musicologue, la surprise en musique, qui est aussi très importante, me tracasse beaucoup ; selon vous, la Surprise est-elle de même nature dans toutes les formes d'art ? Vous en parlez en effet, aussi bien pour la peinture et la poésie que pour l'expérience de la vie quotidienne, lorsque vous dites qu'une flaque de soleil tombe sur un coin de rue, etc. La Surprise peut-elle être décrite par l'analyste, par le philosophe, de la même manière pour toutes les formes d'art, ou chaque forme d'art a-t-elle sa propre surprise ?

Disons que chaque forme d'art présente un champ de surprise qui lui est propre, mais il y a quelque chose qui est fondamental en toutes. Au fond, je prends le mot en général presque étymologiquement ; ce qui excède la prise, ce qu'on ne peut pas prendre. Ce qui signifie d'ailleurs qu'une œuvre d'art n'est pas préhensible. Cela veut dire qu'elle dépasse à la fois son auteur et son récepteur. Elle ne peut pas être calculée, il n'y a pas de logiciel de l'Art. Et disons qu'à ce moment, c'est lié à la nature même du Temps et à l'Existence, et peut-être à la pluralité des temps existentiels. La Surprise suppose une interruption du Monde, je veux dire qu'il n'y a pas de surprise qui reste dans le même monde. Elle se passe toujours *entre deux* mondes, l'œuvre n'existant qu'à partir de cet événement transformateur qui est la marque même de la Surprise. C'est donc lié à une relation de celui qui entend, de celui qui voit, à ce qu'il entend et à ce qu'il voit, à un imprévisible à l'égard duquel il se trouve sans *a priori* possible. Ce qui est lié également à ce qui n'est pas définissable ni remplissable par quoi que ce soit, et qui définit l'Oouvert. Et je dirais

même en un sens, qu'on ne peut comprendre qu'à partir du Rien. De ce qui n'est pas donné sur le mode de l'étant. Autrement dit, il n'y a pas d'objet d'art. L'idée d'objet d'art est destructrice de l'art.

Par conséquent, si j'ai bien compris, vous ne faites absolument aucune différence, toujours en ce qui concerne la notion de Surprise, entre l'Existentiel et l'Artistique ?

Oui, l'Artistique est une des formes, est une forme de l'Existentiel, c'est-à-dire qu'il forme un signe de l'Existentiel. Mais on peut se dire que l'Artistique est aussi rare que l'Existentiel. Je veux dire qu'un homme n'existe pas toutes les minutes de sa vie. La plupart du temps, il se contente d'être, ou de vivre, mais exister, c'est quelque chose à chaque fois de décisif, et à chaque fois critique, l'un n'allant pas sans l'autre.

Et à partir de là, est-ce que l'esthéticien a plus de problèmes pour décrire, pour analyser la Surprise face au tableau, ou à un poème, ou face à une œuvre musicale, ou est-ce qu'il est toujours armé de la même façon pour pouvoir analyser cet Événement ?

Je vous dirais qu'il est *désarmé* de la même façon. Parce qu'on analyse dans des termes qui, par construction, renvoient toujours à des étants, jamais précisément à ces états. Voilà pourquoi il est aussi difficile d'exprimer dans un langage disons convergent – je ne dis pas en quoi – la surprise poétique, musicale, picturale, ou architecturale. Ou, disons *éthique*.

Éventuellement, si vous êtes un tout petit peu mélomane, ce que je ne sais pas d'ailleurs...

Non, le mot « mane » ne me conviendrait pas. Je n'ai pas du tout le même contact avec la musique qu'avec la peinture, ou avec l'architecture, ou avec la poésie.

Mais vous est-il arrivé, en écoutant une œuvre musicale, d'être à ce point surpris que vous vous êtes posé les mêmes questions ?

Oui, oui. D'ailleurs, je dirais que c'est presque plus facile à approcher quand on parle de musique. Parce que le premier moment... le moment où on entend, où on est entré –, c'est la révélation d'un Vide, qui n'était pas là avant, et dans lequel se lève une articulation sensible, en même temps que, naturellement, spirituelle, existentielle, qui fait que je subis quelque chose d'unique et d'intransposable. On ne peut passer d'une poésie à l'autre. Je veux dire que l'unicité de l'œuvre fait partie du dimensionnel de cette œuvre ; il n'y a pas de réplique, si l'on veut. Vous le voyez, on peut avoir la surprise dès l'entrée dans une œuvre musicale, on peut l'avoir au cours de l'œuvre ; on s'aperçoit alors qu'à ce moment-là, ce qu'on avait cru entendre précédemment ne correspondait pas à ce qui se passait. Car vous auriez dû éprouver la même surprise dès le départ qu'à un certain moment. À moins que l'œuvre ne présente un point d'inflexion, ce qui est toujours possible.

C'est une chose d'ailleurs qui est écrite dans une musique qu'on connaît évidemment très mal, dont on a très peu de documents : c'est la musique grecque. Mais dont parlait un certain musicologue grec, et où l'on s'aperçoit que le moment fondamental de cette musique, c'est ce qu'ils appellent le *changement de ton*. Mais il faut bien l'entendre, qui n'est absolument pas une transposition. C'est important jusqu'au IV^e siècle ; il y avait ce qu'on appelait « harmonie » ; c'était une octave. Chaque octave avait son articulation, sa tonalité propres et intransmissibles, en éolien, phrygien, dorien, peu importe. Alors voyez ce que c'était que le changement de ton : cela signifiait rétablir une unité dans la dissymétrie. Cela suppose toujours qu'il y a dissymétrie dans la symétrie – cela n'est pas l'apanage seul de l'art, c'est la définition même du phénomène. Même en mathématiques on peut parfois le constater. Mais en tout cas dans l'art, il y a un système de dissymétrie, donc de déséquilibre, où il ne s'agit pas de rétablir une symétrie – cela rétablirait la mort –, mais d'établir une

unité en voie d'elle-même. Voilà ce qui me paraît être commun à la musique, à la poésie, et à l'art pictural.

Toujours en ce qui concerne la Surprise, j'aurais voulu éclairer quelques points pour ne pas faire de confusion avec l'Événement, dont vous parlez beaucoup. Est-ce que l'Événement est un simple synonyme de la Surprise, ou bien plutôt est-ce que la Surprise comprend l'Événement ? Ou alors est-ce que ce sont deux choses relevant de deux mondes différents ?

Il n'y a d'événement que surprenant. Il faut rayer du vocabulaire, disons juste, les emplois multipliés aujourd'hui. Quand on dit « les événements », c'est la preuve qu'on est en dehors de la question. Les événements sont rares, et je dis qu'ils sont toujours transformateurs. Cela peut être un deuil imprévisible et irréversible, la naissance d'un amour ou d'une amitié, ou une brusque révélation. Mais c'est quelque chose qui est surprenant, puisqu'il n'a jamais fait condition dans un monde antérieur ; il peut y avoir une certaine préparation, mais il y a un moment où il y a rupture. C'est ce qui fait que, si vous voulez, l'Existence est par elle-même dramatique. Elle n'est constituée que de moments critiques. Les autres c'est du remplissage. Cela est même vrai dans l'ordre vital, telle que la chose avait été si bien analysée par Viktor Von Weizsäcker dans le *Gestaltkreis*.

Voyez, il faut tout de même bien voir ceci, que dans ce qui est événement, dans ce qui est surprise, dans ce qui est rupture, il y a *genèse*. Aujourd'hui, je dirais que ce qui fait le tragique banal de l'existence, c'est qu'à la surprise s'est substituée une série de surprises, de petits événements qui sont des *dis-tractions*. Je veux dire qu'ils séparent de ce qui est originairement nous attire ; vous pouvez glisser de côté, mais ce ne sont pas de véritables surprises. D'ailleurs je pense que l'homme est de moins en moins aujourd'hui *capable* d'assumer une surprise. Le drame devient tout de suite destructeur. L'idée de changement, c'est toujours un changement vers l'intérieur d'un monde ou d'une vie ordinaires, et un chan-

gement radical, c'est-à-dire où l'existence se trouve au sens propre *convertie* en une autre. Alors là, c'est tout ce qu'on peut demander de révéler à un art. À condition qu'on ne s'établisse pas dans cet art comme à côté du monde de l'existence, c'est-à-dire dans l'imaginaire. La surprise n'admet pas l'imaginaire, elle est justement le moment de réalité.

Vous employez très souvent cette expression : c'est « l'Instant de la Réalité »...

Oui, je parle du « moment de Réalité ». Et c'est toujours un moment de signifiante, et pas de signification. Je cite là Hofmannsthal, qui dit que la réalité est une « signifiante insignifiante ». Je répète : comment voulez-vous par exemple que votre existence se signifie, sinon par elle-même ? Mais il n'y a pas de signes possibles, l'existence n'a pas d'autre signe qu'elle. Demander à quelqu'un des preuves, des signes de son existence, c'est avoir une philosophie de carte d'identité !

Apparaît peut-être ici une question qui ferait suite à ce que vous venez de dire : si telle œuvre, qu'elle soit poétique, picturale ou musicale encore une fois, vous révèle une surprise, et que d'autres ne vous en révèlent aucune, est-ce que cela veut dire qu'elle est supérieure en valeur à celle qui ne vous révèle aucune surprise, celle dans laquelle vous ne ressentez aucune révélation particulière, et donc qui, en quelque sorte, vous déçoit ? Est-ce que l'œuvre qui contribue à la révélation n'est pas celle qui se montre supérieure ?

Je dirais qu'il faut être prudent dans la question, parce que l'accès à l'œuvre dépend aussi de vous. Vous pouvez passer à côté de la surprise d'une œuvre. Mais si véritablement une œuvre est incapable de produire une surprise, elle est évidemment une œuvre inférieure. Seulement, il faut bien voir que la surprise ne signifie pas la nouveauté par rapport à quelque chose d'existant, de préexistant. Tout cela, c'est le système des « néo », du « néo » ; alors là il n'y a plus du tout de surprise. Mais il est

évident qu'une œuvre qui ne produit pas de surprise est une œuvre qui n'est pas née de *rien*. Elle est donc fondée sur quelque chose d'antérieur à elle, qui la conditionne, et dont elle n'est ni responsable ni créatrice. Seulement, l'important est de bien distinguer surprise, au sens propre, de tous les synonymes qui sont autant de trahisons. Ce n'est pas parce que tout le monde s'efforce aujourd'hui de plus en plus, dans les arts plastiques, de surprendre. En réalité, on ne surprend que les gens qui sont habitués à ce genre de surprises. Vous le comprenez, il ne s'agit pas d'une question psychologique, c'est une question ontologique.

Alors selon vous, il y aurait un privilège de la peinture et de la poésie sur le musical, sur la musique en général ?

Non, je ne le dirais pas. Mais je dirais qu'il y a une difficulté que ne connaît pas la musique. En peinture, il y a une menace constante qui est, disons très en gros, l'image, la reproduction, la figuration. En poésie, il y en a une autre qui est la signification, signification du langage de prose. La poésie est perpétuellement menacée par la prose, comme la peinture peut être menacée par, en gros, je ne veux pas dire la photographie, mais enfin *l'imitation*. Tandis que la musique, elle, de par l'isolement même du son, qui n'évoque ni l'un ni l'autre, devrait permettre de saisir plus aisément son *originarité* ; alors qu'il faut la *dégager* de la poésie ou de la peinture. Seulement, l'important si vous voulez, c'est qu'avec la musique, on peut dire, plutôt *s'imaginer*, qu'on vit dans un monde imaginaire, sauf ceci qu'elle agit, ce qui est important. Tandis que le danger pictural ou poétique, c'est de s'imaginer qu'elle se passe dans un monde quotidien, empirique, prosaïque. Donc, si vous voulez, un élément proprement artistique leur est commun, il n'est ni imaginaire, ni empirique, au sens de la quotidienneté.

Si vous voulez, il y a bien ceci de commun, négativement dans tous, que l'imaginaire comme ce quotidien, finalement sont des modes du « on ». Aujourd'hui, n'est-ce pas, les réseaux du « on » sont innombrables,

dans le journal, partout. Et dans les arts, cela s'insinue bien entendu, même très vite. Dans les critiques d'art ce n'est que ça ; c'est toujours d'un empâtement ou d'un vide total.

Voyez, il y a une chose, : il faut aller à la *racine* des arts, et finalement se demander, puisque vous me parlez de musique, qu'est-ce qu'enfin que la musique, n'importe laquelle, quelle est cette sphère qui s'élève d'un coup. On sait très bien qu'elle comportera toujours des intervalles et des suites d'intervalles, mais *que* sont ces intervalles, *qu'est* cette suite, voilà ce qui distingue les différentes musiques. Et on ne peut pas analyser sans s'interroger sur ce qu'est vraiment le Temps. Il faut bien voir qu'au fond, il n'est pas représentable. Quand vous le représentez, vous le spatialisez tout de suite. De même il n'y a pas de notation du rythme, on ne peut pas le noter. Il faudrait une gestuelle telle que celui qui s'efforce de la reproduire se trouve en rythme. Mais vous ne pouvez pas, il n'y pas de notation rythmique, même les neumes.

Je songe à cette notion d'espace, l'espace que vous abordez bien sûr lorsque vous analysez les tableaux de votre ami Tal Coat, et évidemment les poèmes, également lorsque vous traitez à la suite de Straus, l'espace du paysage, ou celui de l'architecture... Pour vous, cette notion d'espace peut-elle être commune à tous les arts ?

Il y a sûrement un espace musical. Seulement, comme tout espace esthétique, ce n'est pas un *contenant*, la musique n'est pas un contenu. Je veux dire que la notion d'espace aussi est polyvalente, même déjà en mathématiques : vous ne pouvez pas comparer un espace distancié, un espace topologique... Donc la notion varie considérablement, et un espace artistique est tout différent d'un espace mathématique. Au fond, on ne peut ici parler que d'espace-temps esthétique ; vous ne pouvez pas mettre à part l'espace et le temps, ni en musique ni en peinture. Vous ne pouvez pas faire abstraction de l'espace dans le temps musical ; la difficulté est de voir quel est le *moment d'ouverture* de l'espace musical. Ce n'est évi-

demment pas l'intensité ; si c'est alors la *sonorité*, qu'appellera-t-on sonorité ? On en reviendra toujours à se poser la question : qu'est-ce que la *spatialité* d'un son, en quoi consiste-t-elle ? Et là, je pense qu'on ne peut pas, à ce moment faire abstraction de l'écouter, parce qu'on en arrive à la dimension *pathique* de tout art.

Par conséquent, je ne peux pas objectiver l'espace artistique. Pas plus que le mien ; vous aussi vous avez votre espace propre, ce n'est pas l'espace d'un corps-objet, c'est l'espace d'un corps qui *habite*. Voyez ce que suppose, justement, la conscience du corps comme *ouverture*, cela c'est toujours la question fondamentale. Au fond, il y a eu des tentatives pour essayer de préciser, je pense à Bachelard, mais il s'exprime encore dans un langage fait d'objectivité. Vous me direz que c'est difficile, puisque tous les mots, primitivement, ont été faits pour l'expression d'un monde-objet, sauf toutefois quand on les prend dans leur racine primitive. Il ne s'agit pas de monde-objet, il s'agit, disons, de *direction de sens*, de *mode d'ouverture*, du monde et de soi au monde. C'est là qu'est sans doute l'élément *premier* qui s'appelle *ex-ister*. Être *hors de soi* avant y être. Le « y être » veut dire le « y ». La difficulté est donc toujours d'être capable de trouver le langage pour exprimer ces choses, qui ne sont pas des objets.

Je voudrais évoquer la question de l'ouïe, du moins de l'ouïe « extérieure » : est-ce que, selon vous, le monde de la musique et celui de l'audible sont deux choses bien différentes ? L'audible en général, celui dont parle par exemple Michel Serres, ce bruit de fond... Finalement, la problématique, les difficultés sont-elles les mêmes que la musique ? Celle-ci se confond-elle avec l'audible ?

Non, parce que pour définir un monde ou un espace audible, ou bien un milieu ou une sphère audible, il faut partir de certaines données originaires. Et ce ne sont pas du tout les mêmes. Pensez simplement : qu'appelle-t-on deux sons voisins, quotidiennement ? Ce ne sont que deux sons qui s'approchent, tout le monde pourra le dire. Et qu'appelle-

t-on deux sons voisins en musique ? Disons que là où la consonance est la plus grande, jusqu'à presque identifier les deux sons de l'octave, c'est là justement que les sons sont les plus différents. Et s'ils se rapprochent, ils sont de moins en moins consonants. Vous ne pouvez pas imaginer un intervalle musical de 51 sur 50, il faut vraiment un changement radical dans la structure élémentaire. Deux sons sont voisins en musique lorsqu'ils se situent sur la même ligne d'univers musical. — je parle de ligne d'univers comme on en parle en physique. Et ces lignes sont spécifiques de chaque musique. Je pense qu'elles diffèrent dans la musique chinoise, dans la musique contemporaine ou la musique byzantine. Mais ce sont là des dimensions qui n'ont pas leur équivalent dans l'univers audible de tous les jours. Il ne s'agit pas de le trier, car le principe du tri n'est pas donné dans le fond audible. Même si vous parlez de musique dite concrète, ce n'est pas simplement n'importe quelle suite que vous entendez musicalement.

Il faudrait voir ici qu'à partir du moment où surgit ce qu'on peut appeler la *joie musicale*, les séquences sonores sont absolument autres et sont introuvables dans la prose habituelle du monde audible. Il faudrait se demander ce que dans toute musique l'homme exige, et en quoi. Là se poserait le problème : pourquoi y a-t-il des musiques tonales, des musiques atonales, qu'est-ce qui est exigé dans l'un et l'autre cas. On comprend très bien, dans la musique tonale, que l'homme soit sensible à des rapports de hauteurs et de fréquences, parce que le haut et le bas sont d'une importance considérable dans son existence. Mais maintenant, dans une musique atonale, quel autre type d'exigence se fait jour ? Ce n'est pas simplement d'utiliser une série, ne fût-elle présente qu'à la fin comme dans certaines pièces de Webern, il faut savoir ce que signifie, ce qu'est véritablement une série, car elle n'est jamais quelconque, il n'y a pas de quelconque.

Dans votre ouvrage L'Art, l'éclair de l'être, dans un chapitre consacré à la poésie, vous parlez du ton d'un poème et de la voix dans le poème. Vous

avez cette phrase : « Nulle part l'ouïr n'est aussi sensible et conscient de soi qu'à l'audition ou à la lecture d'un poème ». Est-ce que le poème est effectivement capable de vous faire entendre une voix, silencieuse, mais enfin vous entendez une voix, comme on peut entendre le timbre d'une voix dans la pièce d'à côté ou à la radio ?

Non, je veux dire *une* voix, je ne veux pas dire telle ou telle voix. Dans la prose, je n'entends pas de voix. Si vous lisez un poème sur le ton où nous lisons un article de journal ou un article scientifique, le poème est ridiculisé, il n'en reste rien. Mais ce que je veux dire, *voix*, c'est ce qui s'élève du fond : qu'est-ce que c'est qu'au fond la voix, qu'exprime-t-elle de l'existence et de l'existant ? Il passe tout entier dans sa voix, pas seulement dans son timbre, mais dans ce que son timbre a de spécifique, ou d'individuel, et qui est lié à toutes les autres dimensions de sa voix. Et dans un poème, la voix correspond à la *signifiante* du poème. Je ne peux pas dire n'importe quoi selon la même voix. La signifiante des choses, pas la signification, mais cette ouverture, répond bien justement à *l'ouverture* de l'espace par la voix. Toute voix *ouvre* un espace qui a son ton, son articulation, qui lui est propre, et qui déjà, signifie par lui-même, et ne signifie pas du tout un état éprouvé, mais quelque chose au contraire qui est à dire. Il n'y a évidemment pas de voix dans la lecture ordinaire, mais là, il y a une voix. C'est ce qui explique d'ailleurs combien en général il est pénible d'entendre réciter un poème. C'est un véritable scandale que de l'entendre comme s'exprime quelquefois *dire*. La diction d'un poème est une monstruosité.

Je pense que cela peut ressembler à la façon dont un musicien, dans sa recherche, utilisera plutôt un clavicorde, quelque chose qui reste encore à demi enfoui. Et de fait, disons autre chose : toute voix a un rythme. Et hors de la voix, ce qui est dit n'a pas de rythme. La lecture d'un journal, une diction n'ont pas de rythme ; la voix, c'est cela. Je pense qu'il faudrait chercher le rapport interne au rythme, parce que c'est aussi le rythme de l'existence qui, en présence d'un dévoilement, ne peut pas être

neutre. Le rythme en soi est très important pour moi, parce qu'il transforme tout le sens du Temps.

Est-ce que c'est précisément ce que vous avez appelé la dimension pathique de la voix humaine ?

Bien sûr, le *pathos*, le pathique est une chose capitale, qui accompagne finalement toute action et tout sentiment humains. Je veux dire – c'est l'opposition qui a été presque uniquement développée par Erwin Straus et Viktor Von Weizsäcker, à la fin du *Gestaltkreis*, où il y a tous les derniers chapitre sur le pathique – que c'est la manière dont le monde *sonne*. C'est le *comment*, pas le *quoi* ; le *quoi* c'est le signitif, le cognitif, tandis que le pathique est l'expression même de mon *rapport* au monde. Mais il faut bien dire, pas le monde-objet ; le rapport du monde *auquel* je suis est un rapport aussi bien à mon existence, dans la mesure où mon existence est à un monde, ce monde n'étant pas le même, quand je lis un poème ou quand je suis ici. Le pathique est donc une *dimension* de toute perception qui n'est pas neutre ni neutralisée, et qui garde en elle quelque chose du Sentir.

Finalement n'est-ce pas Rousseau qui avait le plus raison sur la voix, dans son Essai sur l'origine des langues, lorsqu'il avait à peu près cette expression qui semble résumer très bien la chose : la voix est l'organe de l'âme ?

Ce serait évidemment à préciser, quant à la manière dont il l'entendait. *Anima*, le souffle... Oui, oui, certainement, même lorsqu'il parle de l'origine du langage à partir des sons naturels. Mais entendons-nous : il faut bien voir ceci que lorsqu'on parle de sons naturels, il ne s'agit pas de les objectiver, c'est *tel que*, naturellement, sans préparation, je les entends et je m'y ouvre. Mais il faut bien voir aussi qu'il ne s'agit pas d'exprimer ce qu'on ressent, comme une chose purement interne. Mais c'est la tentative d'exprimer le *comment* de son existence. Il faut reprendre le

mot « existence » dans un sens non trivial, cela est très important. Ce n'est pas l'étant de toute chose, ça n'a pas une coloration d'étant, la dimension pathique est vraiment intrinsèque. D'ailleurs si elle n'existe plus, ou bien qu'elle disparaisse dans la neutralité totale, c'est le moment où plus rien ne dit plus rien, *l'atonie*. Même dans la maladie mentale la plus grave, c'est une situation qu'on ne rencontre presque jamais. Car on rencontrera plutôt à la place la souffrance qu'elle déclenche, qui peut être muette, toute de frustration. Je me rappelle ce malade qui dit : « Les choses ne me disent rien, elles ne viennent plus à moi ». C'est l'absence de Sentir, qui n'est pas simplement le ressentir, mais qui est d'éprouver le ton du monde à travers chaque chose et chaque événement. C'est bien à partir de là que l'on peut comprendre toute tentative artistique. Bien qu'elle ne se contente pas d'enregistrer, bien entendu.

Après la voix, je voudrais évoquer le visage et le regard : est-ce qu'ils ne posent pas un problème similaire, mais peut-être beaucoup plus redoutable, à l'esthéticien ? Au philosophe évidemment, mais à l'esthéticien : le regard et le visage n'impliquent-ils pas une interrogation de même nature que l'interrogation esthétique, ces questions mêmes que l'esthéticien est amené à poser à la lecture d'un poème ou à la vision d'une peinture ? Ou est-on dans un domaine qui surpasse l'esthétique et qui relève du seul domaine ontologique ?

Quand on parle du regard ou d'un visage, il faut en exclure tout le psychologique. Ce n'est pas le sens du regard, le sens du visage, c'est beaucoup plus grave que ça. Je veux dire que ce n'est pas chargé de l'expression d'un moi en tant qu'individu, incomparable à tout autre, ou s'il l'est, c'est parce qu'un regard exprime toujours la *surprise d'être*. Et il exprime la surprise d'être en *l'éclairant* dans une direction de sens. Je veux dire qu'au fond, *un regard exprime l'être dans son ensemble qui s'interroge en lui*. Cela est capital. C'est pourquoi, dans le portrait, le portrait psychologique est anecdotique, en général, souvent il détruit l'œuvre, ou alors il faut qu'il dépasse la description et l'attestation. Je parlais de

« carte d'identité » tout à l'heure : un visage n'exprime pas une identité, mais une *ipséité*, et il n'y a pas de « carte d'ipséité ». Et cette ipséité se lève, non pas à partir d'un individu limité à soi qui est enkysté en lui-même, mais au contraire, je dirais tout – l'infini, vraiment – qui passe en lui dans son existence même, le pouvoir de l'homme étant de s'interroger – le pouvoir et le drame : il ne peut pas en rester à la pure exclamation, il revient à l'interrogation.

Voyez la différence entre une mosaïque byzantine et un tableau de la Renaissance : dans une mosaïque byzantine le regard est en expansion, dans tout l'espace, il est dans l'exclamation. Et dès qu'on s'interroge, on revient à l'anecdote et il y a une collusion avec la mondanéité, même dans les portraits de Watteau. C'est typique dans le dessin : un dessin ne peut pas le supporter, sinon on en arrive aux portraits de l'identité judiciaire.

Pouvez-vous m'éclairer sur la signification d'un terme que vous employez souvent, sur ce qu'est une climatique ?

C'est un peu la traduction du mot allemand *Stimmung* ; *stimmen*, qui est un terme musical, veut dire *accorder à un ton*. Et la climatique s'apparente à la tonalité. Ce que je veux dire par là, c'est que le climat du monde et le climat interne ne sont qu'un – je cite d'ailleurs notre ami Verlaine (« il pleure dans mon cœur comme il pleut sur la ville ») : c'est la même pluie, la même ombre, la même lumière, il n'y a plus de discernement possible. Le climat est d'abord ce qui donne le *ton* à une situation, mais qui est aussi la *tonalité* du monde qui est sien. Il y a différents mots : la *thymique*, la climatique, la tonalité ; ce sont des mots qui, dans des sphères différentes, désignent la même chose. Le pathique définit la tonalité interne, et aussi, en un sens, comme disait Hegel, « mon monde en tant que mien ». Ce qui ne veut pas dire que le monde extérieur et moi sont la même chose, mais que exister, c'est exister à un monde. L'homme ne peut pas rester même interne à son corps, il faut qu'à partir de lui, l'être de toute chose se fasse jour.

Pourquoi vous êtes-vous intéressé aux maladies mentales ? N'est-ce pas un peu éloigné ?

Non, justement, parce que les structures de l'existence y sont en question. J'avais fait surtout cela à partir de mes rencontres avec l'œuvre de Binswanger, c'est-à-dire de la *Daseinsanalyse*, après avoir un peu pratiqué l'étude de la psychanalyse. Mais alors là, on rentre dans le domaine des psychoses, qui est beaucoup plus instructif que le domaine des névroses, parce que l'existence est plus menacée, elle est en même temps plus présente. Un malade psychotique diffère d'un malade névrotique ou d'un homme dit normal : *il ne triche pas*.

En quelque sorte, il est donc à nu, à vif ?

À vif, et il ne comprend pas, il y a quelque chose en lui qui se fait comprendre contre lui. Cela a un rapport à tout ce qui concerne l'Art ; cette notion d'Ouverture, c'est ce dont il est fondamentalement exclu, comme de l'Événement.

Est-ce que selon vous, l'expérience sensible de la neige n'est pas une de ces expériences rares et singulières dont vous avez parlé par ailleurs dans d'autres thèmes – vous parlez toujours d'expériences rares, de moments rares –, est-ce que ce n'est pas une expérience existentielle qui interroge, d'une certaine façon, et pousse à une réflexion particulière sur l'existence ? Vous êtes dans le paysage, il neige, le monde devient blanc, silencieux : n'y a-t-il pas une profondeur là-dessous ?

C'est pourquoi il y a si peu de peintres de paysages de montagne ; à mon avis, en Occident, je n'en vois pas, alors qu'en Chine on en trouve. Mais il faut savoir quand vous parlez de la neige dans quel lieu vous vous trouvez, dans quelle circonstance : la neige qui tombe à Lyon ou dans les campagnes voisines, ce n'est pas le cas. Mais la neige en montagne,

c'est-à-dire dans un lieu où vous habitez comme une *vallée du monde*. Le monde est terminé avec l'ensemble des arêtes et le ciel, et la neige est là, et de telle manière, qui peut être tellement angoissante, que vous ne savez plus si vous montez ou si vous descendez, car la blancheur est sur vous, vous n'avez plus de prise, il n'y a plus de « en avant ». Vous êtes pris véritablement là.

Il y a d'autres apparitions possibles d'une montagne enneigée, où effectivement à ce moment-là, on se trouve en présence d'un *motif* au sens propre du mot, quelque chose qui vous meut, vous met en mouvement, qui n'est pas du tout un objet d'un répertoire. Effectivement, cette ouverture, cette exaltation qui ne peut s'accrocher à rien, dans la neige vous n'avez pas de prise, et d'autre part vous êtes présenté à vous-même sur ce qui est plus un plateau neigeux, ça n'est pas simplement sous vous, mais autour, partout, c'est un monde qui est un véritable monde. Des peintres chinois, notamment de l'époque Sung, l'ont exprimé, à la fois de présence et de perte.

Assurément c'est un moment esthétique comme il y a des moments esthétiques dans la nature. Il n'y en a pas beaucoup, mais c'est un fait ; je veux dire que l'homme n'a pas le privilège de l'invention et de l'espace esthétiques. Il peut l'éprouver très bien, et très rarement ; comme vous dites en effet, c'est très rare, et il suffit que vous ayez quatre skieurs à côté de vous pour que ce soit fini – même un seul.

Cette neige se situe donc au niveau de ce que vous appelez « l'élémental » ?

Oui, élémental, et pas élémentaire bien entendu. L'élémental, comme étaient pour les grecs tantôt l'eau, tantôt la terre, tantôt le feu, tantôt l'air : ce de quoi tout le reste est fait. L'élémental qui reste au commandement de ce dont il est le commencement. Vous touchez aussi à la notion de paysage, d'être perdu dans le paysage, qui est le contraire du site, de toute géographie, et quand vous êtes là, vous n'êtes plus un Être historique : vous êtes à l'état naissant, certainement. La neige est donc

assurément un des aspects du paysage intégral, mais qui est annulé maintenant par les stations de ski.

Mais lorsque vous contemplez un paysage, vous êtes absorbé par la vision ; n'est-ce pas un des rares moments où le temps disparaît alors complètement, où vous n'avez plus la notion de temps ?

Oui, c'est juste ; cela est rare aussi, vous savez. Je pense au paysage de montagne : vous êtes à la fin d'une escalade, vous êtes fatigué ; j'ai deux souvenirs à ce propos. Seul, dans l'Oisans, où brusquement une brèche, après une escalade assez dure, d'un seul coup, toute la ligne des Écrins a surgi ! Mais ce n'était pas la Barre des Écrins, c'était un espace ! Une autre fois, en traversant les arêtes de l'Ailefroide, c'était entre la deuxième et la troisième cime, le fond du glacier noir, dans sa sauvagerie unique... voilà des moments. Il faut des moments uniques, il ne faut pas avoir fait plusieurs fois la même course, car l'habitude efface le souvenir.

Et c'est là aussi que vous faites allusion à l'apparition du chamois, qui constitue un exemple de surprise – vous dites qu'il y a cette entr'ouverture à son apparition...

Oui, c'est l'absence de limites à un moment donné ; comme le temps disparaît, disparaît aussi l'espace comme contenant, l'espace lui-même est repris tout entier par l'Ouverture.

Vos thèmes « fondateurs » en quelque sorte, sur lesquels vous avez réfléchi depuis toujours, sont devenus au cours de vos nombreux articles et ouvrages un peu comme des leitmotifs : on retrouve toujours vos préférences en peinture, en littérature. Le fait de continuer à réfléchir, encore et toujours, en approfondissant, sur les mêmes auteurs, parfois sur les mêmes œuvres, cela signifie-t-il par là que ces thèmes « perpétuels » recouvrent finalement pour vous l'ensemble de ce qui vous paraît essentiel dans l'existence ? Vous revenez

par exemple très souvent sur la peinture de Tal Coat, sur la poésie d'André du Bouchet ; est-ce une manière de montrer que l'essentiel réside ici, et qu'il ne serait pas utile éventuellement d'aller voir ailleurs ?

Non, je veux dire que ce sont des exemples insignes d'une situation qui les dépasse, comme elle me dépasse, bien entendu ; seulement qui a trouvé là l'expression beaucoup plus aiguë qu'ailleurs. Voyez la différence : j'ai parlé d'André du Bouchet et de Francis Ponge. Il existe une grande différence, même au point de vue de la langue. Pour Ponge, le français est une langue qui a un caractère presque sacré ; il est heureux quand il retrouve les racines, qui s'avèrent aussi être celles de toute existence. Tandis que du Bouchet, c'est l'invention du langage, beaucoup plus que celle de la langue. Même dans Tal Coat, il y a d'abord une évolution de l'œuvre, et c'est surtout la fin qui marque qu'il est vraiment gagné par ce qu'il avait tenté de dégager au début, qui s'est élargi, et c'est lui qui est absorbé. Mais il faut trouver quels sont les thèmes communs à tout cela, et qui fait partie de l'existence du récepteur de l'œuvre aussi. Donc bien entendu, ce ne sont pas des exemples ordinaires, c'est le caractère extrême qui m'a retenu en eux, ce qui représente un paroxysme de la situation, qui me paraît être la situation même de l'Art.

Cela tient aussi au fait que ce sont sans doute les plus dégagés, quand ils œuvrent, de l'Histoire ; on n'a pas besoin de savoir au juste où en est l'histoire de la poésie ou l'histoire de la peinture. Je ne dis pas qu'il n'y pas un milieu dans lequel ils sont nés, mais je veux dire que ce n'est pas de lui qu'ils tirent leur œuvre. Il faut qu'à travers l'Histoire perce de l'an-historique. Comme la neige se moque de l'an 2000 !

(Propos recueillis par Matthieu Guilloit,
à Lyon, le 7 février 2000)

1 Trad.fr. *Le Cycle de la structure*, Paris, Desclée de Brouwer, 1958.

Rencontre avec Henri Maldiney

La philosophie n'est pas une discipline à part. Elle ne vise pas à l'établissement d'un système de pensée. Elle est une attitude, un comportement à la fois interrogatif et, avant tout, exclamatif. Le moment même de l'exclamation, c'est l'étonnement. C'est être saisi. J'en ai donné un exemple avec Tal Coat dans mon livre *Ouvrir le rien, l'art nu* à propos d'un texte d'André du Bouchet. C'est avec une exactitude, une rigueur totale que du Bouchet l'a appelé « le Natal ».

« Le Natal

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

(André du Bouchet, *Notes sur la traduction, Ici en deux*.
Mercure de France, Paris, 1986.)

Ce côté irruptif, que j'appelle la sauvagerie de l'être, n'est préparé par rien et nous n'avons pas d'a priori qui puisse nous y conduire. Il surgit. Et, surtout, nous sommes compris, nous-mêmes, dans l'unité de son apparition et de sa mise en présence, c'est-à-dire que nous sommes révélés à nous-mêmes comme quelque chose dont nous sommes passibles sans l'avoir voulu ni anticipé, hors d'attente. Notre existence se donne

dans la surprise. C'est précisément parce qu'une œuvre d'art nous surprend qu'elle nous met en présence de notre existence dans la mesure où une œuvre est un moment dans lequel il y a, en co-présence, moi et elle.

Ainsi l'artiste est dans la dépendance de l'œuvre, ça ne veut pas dire qu'elle dépend de lui. Autrement dit, l'œuvre se développe en vertu d'une exigence qui échappe à l'artiste tant qu'il ne se trouve pas brusquement en présence de son œuvre et où il est obligé de la reconnaître et de se dire, dans l'étonnement, qu'elle vient de lui. Il se surprend à être artiste devant son œuvre mais il ne le sait jamais avant. Un artiste qui, dès le départ, dit « Je suis artiste », est un faiseur. L'artiste, devant son œuvre, se trouve aussi désarmé et aussi ravi, à la fois arraché et comblé, que celui qui, accueille l'œuvre. L'œuvre est elle-même un événement transformateur de celui qui se trouve en sa présence, puisqu'on ne peut pas être en présence sans être obligé de s'apparaître soi.

« La signifiante est l'aperture de l'ouvert »

Je crois avoir cité une ou deux fois cette parole extraordinaire du poète Hugo von Hofmannstahl : « La réalité est une signifiante insignifiable. »

Ce qui est vraiment décisif, ce qui est le plus surprenant c'est la signifiante. Par exemple, là où nous nous trouvons aujourd'hui, il n'y a pas simplement un fauteuil-objet, une table-objet, nous sommes des sujets particuliers, mais nous sommes entre. Cette table, j'y suis présent ; elle m'est présente alors qu'elle n'est pas présente à la chaise. C'est là que l'homme a ce rôle extraordinaire et unique. Cette ouverture nous enveloppe, elle enveloppe toutes les limites. Et c'est dans cette ouverture que l'être entre à la fois en présence et en apparition, qu'il surgit. L'être de tout, y compris de moi, et dont la marque propre est la signifiante. La signifiante est en somme l'aperture de l'ouvert. Être signifiant, c'est s'ouvrir. C'est une chose que Heidegger avait

commencé de pressentir à travers Hölderlin. Dans ce vers, une Ode à Landauer, je crois : « Viens dans l'Oouvert » (*Komm ins Offene*) et qui se retrouve dans la Huitième Élégie de Rilke où il dit : « De tous ses yeux, la créature voit l'Oouvert. »

Mais nos yeux sont comme retournés et bloqués, de façon qu'ils perdent leur libre issue. Nous voyons partout des configurations et des systèmes, nous ne voyons pas l'Oouvert sans nous apercevoir que ceci n'est possible, n'a de sens que dans l'ouverture-même qui est le moment même de l'ouverture. La signification trahit la signifiante. Johannes Lohmann, un linguiste de Fribourg en Brisgau, avait noté que nos langues, depuis le latin, sont des langues à signification et non pas à nomination. C'est une caractéristique des langues indo-européennes.

Signifier est en quelque sorte une simulation de la réalité au moyen d'exprimables qui sont constitués en langues. Les exprimables, que les Stoïciens appellent les *lekta*, sont constitués dans une langue ; ils sont traduits mais trahis de façon à entrer dans un monde exclusivement humain. Un monde d'une certaine culture, qui n'est pas la même en Chine ou dans les pays à langues sémitiques. Cela veut dire ceci – et Lohmann le remarque très bien dans un exposé qu'il appelle « Sur la nomination » — que nommer est tout autre chose. On en rencontre même des restes dans le *Cratyle* de Platon. « Nommer, dit Lohmann, est une partie du dire qui est aussi un intégrant du dire. » Pour dire quelque chose de réel, la nomination est première, c'est pourquoi elle joue un tel rôle dans la poésie. Nommer c'est nommer les choses à elles-mêmes. Une langue comme le français ou l'allemand sont des langues dont les mots sont composés d'un radical, d'un suffixe, c'est-à-dire de sémantèmes et de morphèmes. Ce sont des langues phonématiques. Quand je parle de langage, par exemple, il y a « langue » auquel j'ajoute le suffixe « age ». Toutes nos langues sont phonématiques. Or, parler, c'est signifier. Sauf pour la poésie qui n'existe que par le rythme. Il n'y a pas de rythme entre les phonèmes. Il n'y a de rythme que syllabique. La poésie a une structure syllabique.

rythme et parole

Les mots dérivent de racines primitives et, à l'encontre de ce que disent la majorité des linguistes, la parole n'est pas sous la dépendance de la langue, c'est l'inverse. À deux niveaux : à savoir que entre la langue constituée, construite, et la parole, il y a un hiatus. Parce que la parole répond à une condition de moment et que, parmi les conditions du moment, il y a des potentialités qui ne sont pas réalisées. Par conséquent, la langue ne les possède pas.

Mais comment la langue elle-même est-elle possible ? Ce qui me paraît toujours étonnant chez les linguistes, c'est qu'ils ne s'aperçoivent pas que, pour constituer une langue, il faut d'abord parler. La parole est première. Et il en reste des traces dans nos racines.

La première marque du langage est aussi dans l'étonnement. Gustave Guillaume a marqué qu'il ne faut pas chercher l'origine du langage dans le rapport d'homme à homme mais dans le rapport d'homme à univers. L'homme commence à parler parce que s'impose à lui le à-dire. Brusquement, il découvre qu'il y a à dire et il découvre du même coup qu'il est capable, lui, de dire. Et qu'est-ce qui est à dire ? Une seule chose, dont la surprise est au moment où un événement lui apparaissant brusquement, est chargé d'être de telle façon qu'il veut l'arraisonner, le retenir et qu'est-ce qu'il a pour le dire ? Un premier cri, un cri d'appel, comme le cri dans *Faust* : « Arrête-toi, tu es si beau ». Ça veut dire : « arrête-toi car tu es ». Donc la première forme est née dans l'étonnement.

On le retrouve dans les racines primitives – d'où leur richesse qui n'est jamais épuisée. Parce que, comme dans le texte d'André du Bouchet, ce premier moment d'ouverture à l'être ne peut se dire qu'approximativement dans la réaction du poète et il peut se dire successivement, mais inépuisablement, dans la formation même des langues.

Vous voyez le rapport avec une œuvre d'art ? Une œuvre d'art, c'est le sens de la forme, forme antérieure à tous les signes. Une forme diffère radicalement d'un signe, d'une image. Un signe : une flèche, par

exemple, elle est là, je peux la mettre ailleurs, le signe reste le même. Une image aussi. Mais une forme, il n'est pas possible de l'extraire de l'œuvre sans la détruire parce qu'une forme est autocréatrice de son espace qui est son lieu. Il y a identité entre la forme et le lieu parce que justement ils sont tous deux issus en même temps du même rythme. Une forme n'est pas une image. Quand on identifie une forme, en disant « ceci a la forme d'un bras ou d'un visage, d'une maison, d'une colline ou d'une rivière », il s'agit de la dimension imageante de la forme. De même si je dis « un cercle, une ellipse, un carré », ce sont des dimensions descriptives : il leur correspond des structures toutes faites.

La forme, ici, n'est que l'énonciation de la structure tandis que, dans une forme artistique, la seule dimension de la forme c'est le rythme qui n'est réductible à rien d'objectif. Le rythme, vous l'existez et vous existez en même temps par lui. Le rythme est un existentiel, ce n'est pas un objet. Et vous êtes au rythme, mais vous n'êtes jamais devant lui ; c'est pourquoi il y a autant de rythmes que d'œuvres, toujours uniques. Il n'y a pas d'eurythmie. La preuve c'est qu'il n'y a pas de notation du rythme. Comment le noter ? On ne peut indiquer le rythme que par un autre rythme. Comme ceux qui dirigent une chorale : pour faire entendre, ils font le geste.

Une notation est représentative et on ne peut représenter que des objets. Le rythme n'est pas un objet. Vous ne pouvez pas plus le représenter que le temps. Et vous ne pouvez donner de signe de l'espace lui-même parce que ce n'est pas un espace mesurable avec une règle, c'est un espace sensible.

l'art actuel

Pour ce qui concerne l'art actuel, je ne vois guère que des tentatives mais je ne vois rien d'achevé. L'art actuel a le tort fondamental d'être intégré d'avance dans une histoire, dans l'histoire de ce siècle. Et je dirais qu'il n'y a d'art que celui qui crée son instant-lieu hors de toute histoire :

il n'y a pas d'art ancien, il n'y a pas d'art moderne, il n'y a pas d'art contemporain, il n'y a pas d'art post-moderne ou pré-obsolète. Et ce n'est pas dû à la jeunesse des artistes. Je ne crois pas qu'il faille du temps. Il s'agit de jaillissements. Vous prenez les premières œuvres de Cézanne, il est difficile de prévoir les dernières. Ou alors les dernières nous ont appris ce qu'il y avait d'étrange dans les premières, à savoir la compénétration du dehors et du dedans dans des œuvres très massives et surchargées comme le 'Portrait de l'oncle Dominique'. Ce sont les œuvres du futur qui font la lumière sur les chances qui paraissaient se dessiner dans le passé du peintre.

L'œuvre d'art supérieure à l'artiste

Notre époque est une époque de masse d'où des individus veulent sortir. Tous n'ont qu'un mot à la bouche, que ce soient des écrivains, des joueurs de football ou des acteurs : « s'exprimer ! »

Le problème est qu'ils veulent s'exprimer avant d'être. Ils ne conçoivent même pas que leur œuvre puisse leur être supérieure. Tant que l'on considère que l'artiste est supérieur à l'œuvre, il n'y a pas d'artiste. C'est ce que Schelling avait très bien dit, au contraire de Hegel. La supériorité de l'artiste sur l'œuvre conduit nécessairement à la mort de l'art. Alors que si l'œuvre est vraiment supérieure à l'artiste, si elle l'attire, si elle lui fait violence, l'artiste est obligé d'exister au-dessus de lui. On n'existe qu'au-dessus de soi, sinon on est dans l'habitude et être habitué à soi, ça s'appelle être mort.

pathologie mentale

Ce qui m'a retenu, ce ne sont pas les névroses mais les psychoses. Pour la raison que, à la différence du névrosé et de l'homme dit normal, le psychotique ne triche pas. Tandis que si précisément on peut passer de la névrose à la perversion et inversement, c'est qu'il y a tricherie. Et si le névrosé cherche des compromis, c'est qu'il y a simulation. L'homme

normal ne fait que simuler. Nous le voyons bien toute la journée. Nous sommes dans une civilisation de la simulation, des modèles. On construit des modèles et c'est ainsi qu'on peut faire passer la science pour la perfection humaine. Pourquoi ? Parce que c'est toujours la même volonté de puissance. La volonté de puissance c'est vouloir opérer. Merleau-Ponty l'a dit : pour l'homme de science, elle est ce sur quoi on peut opérer. Pour un véritable artiste, la vie est ce à quoi nous avons ouverture. Car pour opérer sur un monde, il faut déjà avoir ouverture à lui. À cet égard la dimension artistique est première. C'est pourquoi l'art n'accepte pas de se laisser engager dans la mondéité du monde, dans l'intentionnalité des arts, dans le projet, dans tout ce qui est exprimable, sans surprise, sans irruption soudaine, c'est-à-dire que tout ce qui tend à ramener l'inconnu au connu est au fond une ruine. L'important, c'est d'aller du connu à l'inconnu. Baudelaire l'a dit.

l'art et l'argent

Il y a une expression qui est monstrueuse c'est « le marché de l'art ». Elle est universelle : on vous parle du marché de la neige à propos du ski. Tout est devenu mercantile. Quand l'argent est devenu le symbole universel... Le symbole c'est un étant à travers lequel se fait notre ouverture à l'être. Alors à quel être sommes-nous ouverts par l'argent ? La possessivité, il y a là aussi quelque chose d'assez occidental. L'esprit de conquête, l'esprit de possession, tout capitaliser, y compris les idées. C'est l'esprit de l'avoir : les gens s'accrochent à l'avenir. Prenez les fêtes, Noël par exemple... C'est recréer un état pseudo-dionysiaque mais qui n'ouvre à rien, qui nous enferme dans la bulle sociale d'un surmoi collectif.

la menace de la fermeture

Je ne sais plus quel ministre de la Culture brésilien a répondu quand on lui a demandé en quoi consistait sa fonction : « Surtout ne rien diri-

ger ». C'est ce que disaient déjà les taoïstes. Oh, il faut gouverner l'Etat comme on fait un petit poisson. C'est tout, il ne faut pas s'en mêler parce que dès qu'on s'en mêle...

Pour ce qui est de l'art, comment voulez-vous qu'un gouvernement, choisi par une société pour la diriger selon elle-même, soit capable de diriger ce qui échappe précisément à l'esprit à la fois d'entreprise, de conquête, de possession, de colonisation universelle des choses et des êtres, à quoi l'art est nécessairement et électivement opposé. C'est pourquoi Hegel avait parfaitement raison de mettre l'art du côté de l'esprit absolu avec la religion et la philosophie et non pas du côté de l'esprit positif. Aujourd'hui quoiqu'on fasse, nous vivons dans la pure positivité. Je vous dirai même que le projet d'enseigner l'art est un non-sens.

Si l'on continue dans ce sens, on aura bientôt un ministère de l'Existence... Il n'y a au fond qu'une seule question : ouvert ou fermé. Si l'art n'est pas ouverture, il n'est rien. S'il devient fermeture, il se supprime et rejoint tout le reste. La plus grande menace aujourd'hui, c'est celle de la fermeture. C'est une menace de tous les jours. Sous couvert d'une pseudo mobilité, on crée des autoroutes, des TGV, des Thalys, etc., qui font avancer les gens à grande vitesse sur leurs voies. Seulement, ils sont à chaque fois enfermés en eux-mêmes, enfermés les uns avec les autres, s'enfermant les uns les autres... Et je ne vois pas poindre d'ouverture. Parce qu'on ne peut pas exister à la place de quelqu'un, on ne peut pas non plus, au sens propre, lui apprendre à exister.

Mais on peut lui apprendre à ne pas inexister en ne favorisant pas les inexistentes. Prenez la télévision, prenez la publicité qui est devenu un sanctuaire dans lequel on attire des enfants et on les met en scène. À deux ans, ils sont déjà des cabotins. Cette fausse volonté de puissance d'un enfant devant sa console de jeux avec cette monstruosité qui s'appelle le virtuel, qui vous détourne forcément du réel, de la réalité comme signifiante insignifiante, parce que le virtuel est toujours d'avance signifié puisque c'est né de la volonté humaine de quelques-uns. On fabrique et on vous met en face : il n'y a plus d'avec.

Aujourd'hui, alors qu'on a multiplié comme jamais ce qu'on appelle les techniques de communication, il n'y a jamais eu moins de communication... On confond toujours communication et information. Informer, c'est transmettre un message d'un émetteur à un récepteur : où est la co-présence ? Il n'y a en aucune. Le message n'est transformateur ni de l'un ni de l'autre. Alors qu'il devrait être transformateur puisqu'il met brusquement l'autre en présence de soi et l'oblige à exister. Ce n'est pas une information qui peut faire ça. L'information est encore du domaine de la capitalisation. Capitaliser les informations, les banques d'informations, les réserves, on ne vit que de ça. Nous sommes une humanité de plus en plus bancaire.

L'hystérie ou l'épilepsie collective n'est pas une communication, c'en est le contraire. Je veux bien que l'hystérie puisse apporter une certaine mobilité à un hébété ou un schizophrène, comme pour Suzanne dont a parlé Gisela Pankow, mais il faut bien qu'elle ne soit plus collective. Dans la multiplication des techniques de communication, l'hystérie est vraiment collective. Ça rappelle presque l'hystérie artificielle de la Salpêtrière, du temps de Charcot, ce qu'a très bien décrit Didi-Hubermann.

la seconde naissance

Je trouve monstrueux que, en ce moment, sous le nom de culture, on acculture l'homme dès son plus jeune âge à la déshumanisation ou plutôt à l'inhumanisation. Et ça parce qu'on veut supprimer le risque qu'est le rien, par lequel il faut passer et à partir duquel tout commence. Au fond, nous vivons dans une inflation de plénitude, compacte et en même temps gluante. Retrouver dans le monde les eaux amniotiques, dans lesquelles on n'a pas à exister par soi, c'est en un sens reposant. Mais la seconde naissance, naître vraiment, ça c'est toujours risqué. C'est là qu'il faut ouvrir le rien. En sachant que la négativité ne suffit pas à engendrer le rien.

Ce qu'il faut dire c'est que la situation esthétique est de soi éthique. Étant donné que moi, en présence de cette œuvre, moi réel en présence de cette œuvre réelle, mon existence réelle, ce que je suis, mon être, m'étant révélé, je ne peux pas échapper à la responsabilité qu'il implique. Il n'y a rien de plus engageant que cette situation qui est d'elle-même éthique. Elle l'est fondamentalement, du moment qu'elle renvoie un existant à un autre existant. L'éthique n'est pas une décision qu'on prend mais c'est une décision qui vous prend, qui vous ravit à vous-même. Vous êtes engagé, ça engage tout, vous engagez tout. La responsabilité est intégrale.

Or aujourd'hui, si je « m'exprime », comme on dit, c'est que j'existe d'avance ; alors l'œuvre n'ajoute rien, je ne me découvre jamais. Je m'affirme, je ne suis qu'un *lekton*, qu'un exprimable des Stoïciens. Ce qui s'oppose au *lekton*, c'est non seulement ce qu'ils appellent le *pragma* mais le *tunkanon*, ce qu'on rencontre ; *tunkanou* ça veut dire rencontrer. Et il y a rencontre seulement quand l'épiphanie d'un autre implique mon autophanie et inversement. Être ouvert à la présence de quelqu'un comme il est ouvert à la mienne, c'est ça une rencontre. C'est pourquoi elle est si rare.

Propos recueillis par Annabelle Gugnion

L'imagination (présentation)

L'histoire philosophique de l'imagination est courte. Elle commence à Kant, recommence à Husserl et éclate aujourd'hui en questions urgentes. Cette urgence est d'ordre philosophique mais aussi psychologique et sociologique. Celui qui se veut philosophe ne peut pas, comme il y est conduit, faire sa part à l'imagination, sans être obligé de réorganiser aussitôt l'ensemble des structures de l'esprit. D'autre part les sociétés contemporaines font un tel usage des techniques de l'imaginaire qu'elles façonnent l'homme et la culture et qu'elles rendent nécessaire une critique d'authenticité.

Au siècle du cinéma et de la télévision, quel est donc le secret – ancien ou nouveau – de la puissance de l'image, qui l'emporte de loin sur celle des sons et des mots ? Pourquoi cette remarquable incapacité de nos contemporains à articuler leur langage, que cherchent à pallier tantôt l'inflation du vocabulaire (style pseudo-noble) tantôt les figures d'une rhétorique bégayante (style pseudo-populaire), coïncide-t-elle avec la ruée vers l'image ? Pourquoi, par contre, dans le même moment, l'iconoclasie durable des arts autrefois figuratifs ?

Mais le problème de l'image n'est pas tout le problème de l'imagination. Aujourd'hui l'image règne, le signe gouverne. Jamais les productions de la culture (au sens le plus étendu) n'ont été aussi nombreuses, ni la nature marquée d'autant de signes de l'homme. Ce sont eux qui chiffrent l'espace et le temps de sa vie et lui donnent forme. Or, pour donner forme à son existence, l'homme imagine : il anticipe les structures de la matière comme de sa condition future et règle sur elles son action.

Le langage populaire a toujours pris le mot d'imagination dans les deux sens de fiction et d'invention : « si tu t'imagines » (narquois), « qu'est-ce qu'ils sont allés imaginer là ? » (admiratif). Dépassement de l'actuel, du donné, de l'immédiat, l'imagination peut être fiction ou création, mesure de l'impuissance ou de la puissance de l'esprit. Au pluriel,

nous l'identifions aux rêves, aux mythes, aux délires. Sans doute. Mais il est impossible que le pouvoir de rêver ou de forger des mythes ne soit, comme n'importe quel pouvoir humain, significatif de l'homme, qu'il ne soit – sur un mode peut-être déficient – articulé à toutes les autres structures de l'esprit. Même le délire paranoïaque est l'esquisse défail-lante d'un pouvoir-être qui se refuse à la pure facticité.

Husserl a perçu dans l'imagination une des formes du pouvoir neutralisant de la conscience sur le fondement duquel repose la possibilité même de la phénoménologie et l'essence même de la conscience. J.-P. Sartre interprète cette neutralisation comme une néantisation de l'étant immédiat (voire, selon lui, de l'être) et prolongeant les philosophies de la négativité et de la médiation, il y voit la dimension spécifique de l'homme et l'origine du monde culturel. La double fonction d'aliénation et de constitution que chacun est tenté de reconnaître à l'imagination, d'autres (linguistes, ethnologues, psychanalystes) la font diverger dans les deux directions contraires de l'imaginaire et du symbolique. L'humanité de l'homme ne se soutient que de la cohérence d'un langage dont le double système de signifiants et de signifiés assure, en l'amenant au sens, la promotion de la nature à la culture. L'image qu'il a de soi dans son monde n'a de consistance et, par là, de vérité que grâce à la chaîne des structures symboliques qui lui permet d'ordonner les messages in-signifiants de l'immédiat selon la gamme bien tempérée ou l'organisation sérielle des objets.

L'imagination n'est-elle que cela ? En fait ni elle ne s'épuise dans l'image, ni le secret de l'image dans l'imaginaire. À scruter l'imagination matérielle et dynamique, Gaston Bachelard n'est pas loin d'y découvrir les racines d'une symbolique de la présence ; il nous oriente en tout cas vers une autre forme de signification où les conditions de la réceptivité sont incompatibles avec l'in-signifiante de l'immédiat. Enfin la difficile et lucide leçon de Kant prend un sens nouveau, dont Heidegger a donné plus qu'une esquisse dans *Kant et le problème de la Métaphysique*. L'imagination pourrait bien avoir affaire au réel et résister avec lui à l'inflation du symbolique et à la « dénaturalisation » de la culture.

L'imagination (introduction)

Une définition liminaire de l'imagination ne peut être que provisoire. De tous les pouvoirs de l'esprit, elle est le plus disputé – jusque dans sa définition. Le foyer de cette dispute réside dans le rapport à la fois linguistique et philosophique de l'image et de l'imagination.

L'image éclaire-t-elle l'imagination ou l'imagination éclaire-t-elle l'image ? L'acte d'imaginer met en cause la question : Qu'est-ce que penser pour l'homme ? L'imagination est-elle nécessaire à la pensée humaine ? Les philosophes là-dessus diffèrent. Ainsi Descartes et Kant : la question de l'imagination n'y atteint pas le même niveau.

L'histoire de l'imagination commence avec Kant. Descartes est la proto-histoire. Mais plus intéressante est la pré-histoire avec la pensée des Grecs (bien qu'elle n'y soit pas souvent nommée).

Pour Descartes, l'imagination n'est pas nécessaire à la définition de l'homme ; elle ne fait pas partie de son essence (dans la mesure où nous n'avons de l'union de l'âme et du corps aucune idée claire et distincte et où l'attribut essentiel de l'âme humaine est une pure *cogitatio*. Pour Kant, au contraire, elle est indivisiblement constitutive de la pensée. Il faut pourtant rendre à Descartes comme à Kant la richesse de leurs vues.

DESCARTES

Descartes accorde beaucoup à l'imagination : *Regulae* XII & XIV, *Méditations* 3 & 6. Vers 1628, il s'agit pour Descartes – les *Regulae* sont l'essai, la première tentative de la grande production de 1636, le *Traité du Monde* – de rien de moins que de constituer une méthode scientifique universelle pour la connaissance du monde dont les mathématiques et notamment l'analyse cartésienne sont l'instrument. Pour l'usage comme pour la constitution de cet instrument, Descartes fait appel à l'imagination. *Reg. XII* : « Si l'entendement se propose d'examiner quelque chose

qui puisse être rapporté au corps, c'est dans l'imagination qu'il faut en former l'idée la plus distincte possible ». [Il emploie le mot « idée » là où nous dirions « image »].

Le problème des rapports de l'imagination et de la pensée comme de la structure et du sens de l'image elle-même se pose ainsi dans la Règle XIV : « Mais pour imaginer ici encore quelque chose et nous servir non plus de l'intelligence pure, mais de l'intelligence aidée des figures qui sont peintes dans l'imagination, notons enfin que rien ne se dit des grandeurs en général qui ne puisse être rapporté à une grandeur quelconque en particulier. D'où il est facile de conclure qu'il y a grand profit à rapporter ce que nous disons des grandeurs en général à l'espèce de grandeur qui entre toutes se représentera le plus facilement et le plus distinctement à notre imagination ; or que cette grandeur soit l'étendue réelle d'un corps abstraite de toute chose autre que ce qui est figuré, cela résulte de ce qui a été dit à la règle XII, où nous avons vu que l'imagination elle-même avec les idées qui existent en elle n'est qu'un vrai corps réel étendu et figuré ».

S'il parle ici de l'imagination comme d'une représentation *distincte*, mot d'ordinaire réservé aux représentations de l'entendement pur, c'est que la situation de la pensée mathématicienne dans les *Regulae* est une situation-carrefour. La méthode définie par Descartes jusqu'à la règle XIII est générale et universelle (intuition et déduction-énumération), mais son dessein est :

- d'une part, de montrer que cette méthode est la promotion – fondée sur la nature vraie de l'esprit – de la méthode utilisée spontanément dans l'Analyse des Anciens et l'algèbre des Modernes ;
- d'autre part, d'en faire une application précise aux sciences mathématiques unifiées en leur fondement même dans l'Analyse dont il est l'inventeur.

Ce n'est qu'à partir de la Règle XIV que ce second projet se spécifie. Tout ce qui est écrit jusqu'à la Règle XIV est écrit sur le registre

de la méthode algébrique du mathématicien Descartes. Quand il parle de l'imagination et des rapports qu'il y a entre des grandeurs en général et une grandeur quelconque, il s'agit pour lui d'exemplifier toutes grandeurs dans une grandeur particulière, l'« étendue figurée », c'est-à-dire l'étendue dont la figure constitue un signe porteur de signification. En tant que figure, elle relève de la connaissance de l'imagination, mais elle enveloppe une signification qui ne peut être atteinte que par l'entendement à travers l'imagination. Nous pressentons le statut double de l'imagination :

- elle a rapport à la figure et doit être considérée comme une véritable partie du corps ;
- elle est, en second lieu, connaissance et, avec elle, nous passons de la figure à l'image (en tant que la figure nous est donnée dans une vue consciente).

Dans le langage courant, nous employons l'expression « se figurer » dans le sens de « s'imaginer ». Il y a donc synonymie entre figure et image. Or, pour Descartes, la différence est considérable. La figure est un mode de l'étendue, donc toute matérielle. La connaissance en image est un mode de la pensée, étant un mode de la connaissance. Il n'y a aucune communication possible entre la figure et l'image, en raison de la séparation de l'âme et du corps. On peut donc considérer l'imagination comme le pouvoir de réaliser un tel mixte du corps, en tant que l'image est figurée, et de l'esprit, en tant que la figure est connue.

L'imagination a le statut d'un mixte, d'une limite. Elle est une véritable partie du corps : le « sens commun » lui transmet les figures que reçoivent les sens extérieurs au corps comme des empreintes dans la cire. C'est l'aspect physiologique de l'imagination. D'autre part, l'imagination est l'entendement lui-même appliqué aux figures dépeintes dans l'imagination ou la fantaisie.

Mais comment la figure peut-elle être connue de l'esprit dont le corps est radicalement séparé ? Une figure d'elle-même ne se connaît pas ; comment peut-elle être élevée au statut de l'image ? Le propre

d'une image, c'est qu'on en a conscience. Si l'imagination est, pour une part, une véritable partie du corps, elle est aussi tout autre chose. « L'imagination, ce n'est pas autre chose que l'entendement lui-même, que cette forme de connaissance qui s'applique aux figures dépeintes de l'imagination ». Comment peut s'opérer la communication du spirituel et du corporel lorsqu'ils ont été posés à titre d'essences radicalement distinctes, à titre de substances ?

Lorsqu'il nous arrive de penser, de forger des idées, des images qui s'emparent de l'imagination, au point qu'elle refuse les images des choses fournies par les sens et que la motricité est suspendue (exemple de la rêverie où nous sommes détachés du monde), cette force spirituelle est appelée imagination parce qu'elle imagine, mais elle peut s'appeler aussi :

- entendement pur, là où elle agit seule ;
- imagination, là où elle crée de nouvelles figures ;
- mémoire, là où elle s'applique aux figures inscrites comme des traces ;
- sens, là où elle s'applique au sens commun.

La mémoire est symétrique de l'imagination comme une rétention d'une protension. Descartes a défini l'imagination comme le pouvoir de connaître une image en tant qu'image, de connaître une figure sur le mode conscient.

Il nous faut conclure que l'imagination n'est pas du tout nécessaire à la pensée humaine ; il nous faut le conclure d'un texte même de Descartes tiré de la sixième Méditation : « Je trouve en moi des facultés de penser toutes particulières et distinctes de moi, à savoir les facultés d'imaginer et de sentir, sans lesquelles je puis bien me concevoir clairement et distinctement tout entier, mais non pas elles sans moi, c'est-à-dire sans une substance intelligente à qui elles soient attachées ou (pour nous servir des termes de l'École) dans leur concept formel, elles enveloppent quelque forme d'intellection : d'où je conçois qu'elles sont distinctes de moi comme les figures, les mouvements et les autres modes ou accidents des corps le sont des corps qui les soutiennent ».

L'imagination n'est pas la substance de l'esprit. Son essence est purement modale. Seul l'entendement est l'essence du moi qui pense. Je ne cesserais pas d'être homme si je ne sentais et n'imaginai point. L'homme consiste en un pur *cogito* qui est tout intellectuel. L'imagination est de l'homme en tant qu'elle comporte une sorte d'intellection, en tant qu'elle devient un comprendre par une image. Elle n'est point du tout nécessaire à la pensée. L'imagination est une faculté, caractérisée par son caractère facultatif. Elle aurait pu ne pas être sans que rien ne soit changé à l'être dont elle est faculté.

La question est [de savoir] s'il y a du facultatif dans l'homme, si l'imagination lui sur-vient ou si, au contraire, elle est une dimension essentielle de sa possibilité d'être. Le problème est celui de l'unité structurale de la pensée, laquelle signifie que même l'intellection dite pure ne serait pas ce qu'elle est si l'homme n'imaginait pas.

L'imagination est nécessaire à la définition même de l'intellection. Le problème se pose chez Descartes sur la base de la distinction radicale de l'âme et du corps. L'imagination est l'application de la pensée à l'étendue. L'imagination est une structure d'acte qui relève de l'union de l'âme et du corps, non de l'âme ni du corps pris séparément.

Si j'ai une idée claire et distincte de l'âme, du corps et de l'étendue, je ne dispose d'aucune idée claire et distincte de l'union de l'âme et du corps. C'est une connaissance de l'ordre du sentiment, non de l'entendement. L'imagination va servir d'argument probable pour m'assurer de l'existence des corps étendus. Cette conjecture est formulée dans la sixième Méditation. La seule présence dont j'ai une idée claire et distincte, c'est celle de l'essence de l'étendue dont je me sers quand je suis mathématicien. Mais lorsque je passe à la Physique, je n'ai plus rien qui m'assure de la réalité externe des configurations mathématiques dans un espace réel donné en face de moi. Avec l'essence de l'étendue, je possède le principe de la constitution de l'espace mais non le principe constitutif d'un espace existant. Je ne connais pas les choses en tant qu'étant mais en tant que sens. Le sens est suspendu aux deux modes de l'étendue : la figure et le mouvement.

La notion fondamentale de la physique cartésienne est la dimension : longueur, profondeur, pesanteur, etc. Les dimensions sont constituées activement par l'entendement mais celui-ci ne fait aucune distinction entre les dimensions existant dans le monde et celles qui n'y sont pas. Descartes entend constituer un monde dont la symbolique mathématique puisse garantir l'infinité des phénomènes. Descartes n'utilisera l'imagination que pour s'assurer que la dimension n'épuise pas les apparences dont elle est dimension.

L'imagination est une faculté qui m'advient comme m'advient à moi qui suis pensée mon rapport à un monde. Le *cogito* est autonome, autarcique. Il n'a pas comme corrélat un *cogitatum*. Parce qu'elle est exclue du *cogito*, l'imagination ne possède ni certitude ni vérité. Mais l'intellection de l'imagination en tant qu'intellection (le « il me semble que j'imagine ») est certaine. On n'atteint pas là l'imagination dans ce qu'elle a de spécifique.

Ma finitude éclate dans l'imagination en tant qu'elle est une limite. Le doute, lui aussi, m'assure de ma finitude, alors que le *cogito* de lui-même franchit toutes les limites. Je m'assure de la finitude de ma pensée par le fait que je doute. L'imagination peut me rendre le même service. Je touche ma limite en m'attachant à considérer une chose matérielle. L'image apparaît comme une limite à la transparence qui définit la pensée. En tant que pouvoir de multiplier les images, l'imagination implique aussi une limite et donc me permet de m'assurer de ma finitude. Mais l'affirmation fondamentale est celle du *cogito* ; celle de ma finitude n'a pas la certitude du *cogito* et n'a pas cette primitivité. La conscience de ma finitude n'arrive qu'au second rang. L'idée de Dieu est antérieure à l'idée de moi-même. Dieu n'imagine pas, il pense seulement.

La liaison du problème de l'imagination et du problème de la finitude et le problème corrélat de l'imagination comme existentiel humain oblige à dire que l'histoire de l'imagination commence avec Kant qui l'intègre à l'essence de l'homme. Pourtant l'idée de monde (la *Weltidee*)

est corrélatrice de la conscience transcendante. La *Weltidee* est le pôle objectif de l'activité transcendante dont l'unité originaire d'opération est le pôle subjectif. Mais, pour Kant, l'unité analytique du « je transcendantal » qui fait qu'il est un « je » repose, comme le concept dans la règle, sur l'unité synthétique du *cogito* constituant. Le *cogito* est lui-même une synthèse unitaire qui rend possible l'unité de l'ego. Toutes mes représentations ne peuvent être dites miennes que parce que je suis capable de les réunir dans l'unité universelle perspective et active d'un monde. C'est en ce sens que le rapport unitaire à un monde conditionne l'unité analytique de moi-même en tant que « je » (ce qui est tout à fait inconnu de Descartes). Il s'agit d'un *cogito* constitutif d'un monde ; mes représentations sont miennes parce que je puis les situer dans un « je pense un monde ». L'« ego *cogito* » est toujours un « je pense quelque chose qui est pensé ». Il implique un *cogitatum*. Cette situation a pour corollaire un statut précis de l'imagination, telle que l'imagination est inscrite dans la structure constitutive de l'esprit humain. Je ne puis concevoir la pensée sans l'imagination. Je ne puis répondre à « qu'est-ce que penser ? » que si je puis répondre à « qu'est-ce que s'imaginer ? ».

KANT

Qu'est-ce que l'imagination pour Kant en tant que nécessaire à la définition de l'esprit ? Elle peut être définie comme le pouvoir de former des images et comme le pouvoir de connaître au moyen d'images (non pas comme le pouvoir de connaître des images ainsi que chez Descartes) : il y a le refus chez Kant de considérer l'image comme un terme à connaître).

Référence au vocabulaire.

Einbildungskraft = force d'imaginer = imagination.

Le mot *bilden* a trois sens :

- « créer », « façonner » sous la forme d'une construction ;
- « donner une forme » (*Bildhauer* = le sculpteur) ;
- « créer une image » (*das Bild* = l'image).

Nous retrouvons dans les deux derniers sens la distinction des deux

mots grecs *eidos* et *eikôn* qui dominent la doctrine du connaître dans la préhistoire de l'imagination :

- *eidos* = forme ;
- *eikôn* = image.

Eidos est le terme d'où vient le mot « idée » qui nous ramène à l'amphibologie cartésienne dans l'emploi des mots *idée*, *image*, *figure*. Si Descartes confère à l'idée un pouvoir de représentation, c'est en tant que les idées sont comme les images des choses (cf. les réponses à Hobbes). Descartes, quand il analyse l'idée, indique que sa réalité objective, son sens, est conçue par analogie avec la dimension représentative de l'image, ce qui ne veut pas dire qu'il réduise l'idée à l'image puisqu'il reproche expressément à Hobbes de le faire.

Quand on passe de l'image sensible à l'idée intelligible peut-on conserver le même type de rapport d'indication ? En réalité, ce qui est fondamental dans l'idée, c'est le pouvoir de signification ; elle est vraiment signifiante (acte et pouvoir de signifier). Or une signification est quelque chose d'autre en soi qu'une représentation, c'est-à-dire qu'une présentation seconde de quelque chose donné par ailleurs. A première vue, chez Descartes, l'image est une sorte de promotion de la simple figure ; le pouvoir de connaître s'appliquant à la figure la connaît en saisissant en elle quelque chose comme un sens : dans la connaissance de l'image je suis informé du dehors au-dedans : mouvement centripète. L'idée, au contraire, implique une opération centrifuge. Chez Descartes, le moment centrifuge est présent dans l'entendement qui connaît et, en fait, le moment centripète est un mouvement matériel : on se trouve toujours devant le problème de la rencontre âme-corps, figure (mode de l'étendue) et image (mode de la pensée). La séparation des moments rend leur intégration problématique.

Nous rencontrons quelque chose d'analogue chez Kant dans les sens II et III de *bilden* (donner une forme et créer une image). Kant définit l'imagination (*Critique de la Raison pure*, *Anthropologie*) comme « la faculté de se représenter l'objet en son absence » et comme « le pouvoir de mettre en images ».

La première définition peut être entendue de deux manières :

- soit en termes d'imagination re-productrice : pouvoir d'imager quelque chose perçu précédemment (sens III) ;
- soit en termes d'imagination productrice : se représenter un objet qui n'a jamais été vu en original.

Peut-on se représenter un objet qu'on n'a jamais vu ? Il faut ici distinguer deux sortes d'« objets ». Je peux me représenter un centaure qui est un étant objectif. Je peux me représenter certaines structures fondamentales de l'expérience dont la constitution met en jeu l'imagination (au sens I de *bilden*). Mais il faut, en chacun de ces cas, préciser la part, le sens et la nature de l'imagination productrice.

Dans le cas du centaure, les parties composantes (corps de cheval, buste d'homme) ont été données dans l'expérience. Quant à leur liaison, elle est bien une invention. D'une manière générale, ce type de liaison, commune à tous les monstres imaginés par l'art, participe de deux origines : le rêve (« le sommeil de la raison engendre des monstres » Goya, *Los Caprichos*) et l'art. Le bestiaire roman dérive d'un bestiaire sumérien (l'Assyrie a été le lieu privilégié de l'interprétation des rêves et des monstres). La productivité du rêve pose la question du symbolisme existentiel, de la dynamique des archétypes et des fantasmes, au double point de vue du sens et du style des images oniriques. Mais la contamination des éléments ou des ordres de la nature dans la « conscience captive » (Sartre) du rêve ne fournit pas par elle-même la forme signifiante de la liaison. Celle-ci ressortit à des structures esthétiques, généralement ornementales (croisement et contraposition de rinceaux, entrelacs, nœuds, etc.) ou à l'organisation rythmique de l'espace (y compris l'espace d'une individualité expressive : têtes à pattes de Jérôme Bosch, par exemple). Le centaure n'est pas *addition* de deux organismes naturels. Il est *constitution* de « l'entre-deux », du monde intermédiaire (cf. le drame satyrique) dans l'unité d'une structure dynamique qui fait de son apparaître extérieur la manifestation d'une communication interne entre deux corps moteurs-expressifs, libérés par là de l'objectivisme anatomique.

L'idée du centaure n'a pas précédé sa représentation. Le schème est antérieur au concept. Il y a là une sorte de pensée gestuelle qui ramène à la stylistique des images du rêve (cf. Ludwig Binswanger).

Ainsi, dans l'image du centaure, on ne peut séparer l'apport de l'expérience informatrice et l'apport de l'imagination formatrice, en se contentant d'opposer matière et forme. Une imagination formelle est déjà à l'œuvre dans l'expérience et la forme inventée du centaure modifie la structure des éléments en en réalisant l'intégration inédite dans la nouvelle *Gestalt*. Inversement, cette *Gestalt* n'est pas plus libre création *ex nihilo* que ne sont libres les associations qu'on dit telles. Elle a des racines dans l'imagination matérielle et dynamique au sens de Bachelard. Il est certain par exemple que le sens pathique de l'animal y est tout différent de celui qui est à l'œuvre dans l'art animalier des Scythes ou des Germains. L'opposition rejoint celle, mieux connue, des formes ornementales. Le centaure grec est au cheval barbare ce que le rinceau est aux ornements labyrinthiques. Ici la *Physis* et sa production à la lumière ; là la vie souterraine dans l'élément du sang. Le centaure sort des cavernes au libre espace. L'entre-deux des signes humain et animal tend à la clarté du jour. Et la « mise en forme » du *bilden* constitue une représentation qui, dans les deux cas, se réfère à l'existence.

S'agit-il maintenant des structures de l'expérience ? On ne peut les nommer proprement des objets : ce ne sont pas des étants objectifs. Les conditions générales de l'expérience sont des modes de l'être (au sens de l'ontologie transcendantale kantienne), non des modes de l'étant. Qu'il s'agisse des catégories ou des formes de l'espace et du temps, elles supposent une imagination productrice qui les constitue comme horizon d'objectivité ou comme horizon de réalité (phénoménale). Elles ressortissent au sens I de *bilden*. Formes « auto-crées de l'imagination », dit Kant des intuitions pures d'espace et de temps.

Sont-elles représentables en images, conformément à la définition générale (« se représenter un objet en son absence ») ? La réponse tient en ces deux remarques :

- 1 – elles ne sont pas des objets ;
- 2 – on ne peut rien se représenter sans elles.

Elles sont l'imagination en acte dans les schèmes comme règles opératoires de la constitution-en-objets des données ontiques ou dans la constitution du champ de la réceptivité comme *vue* a priori. L'espace et le temps ne peuvent être mis en image à l'état libre mais ils sont les milieux de toute image comme de tout objet empirique. Le mathématicien, par exemple, s'il étudie l'espace en lui-même n'en a pas une image. Des notions comme celle de voisinage ou de limites n'existant qu'à se dégager des images sensibles qui en sont le *sôma-séma* (corps-tombeau-signé = le cénotaphe).

Second sens du *bilden* : donner une forme. Là se situent les rapports de l'imagination et de la réceptivité. Partons de l'Introduction à la *Critique de la raison pure* où Kant distingue deux pouvoirs de connaissance :

- l'intuition ;
- le concept.

Les intuitions nous livrent non plus l'objet mais l'étant, l'objectivité étant une forme particulière de l'être. Par l'intuition des étants nous sont donnés, alors que, par les concepts, ils sont pensés. L'intuition est le pouvoir ontologique et les concepts n'ont prise sur le réel que par l'intermédiaire de l'intuition ; ils sont toujours médiats et se réfèrent à une donation première de type intuitif.

Pourquoi cette dualité ? En réponse, il faudrait concevoir une pensée uniquement intuitive où le pouvoir de connaître serait corrélatif du pouvoir de se donner ou de créer. Une connaissance infinie est de type intuitif.

Que signifie cette conjonction de l'intuition et du concept en l'homme ? Elle signifie sa finitude ; son intuition est finie en ce sens

qu'elle n'est pas créatrice de son objet. La limite de l'intuition est ce non-moi qui se donne au moi dans une objection (condition de l'objectivité). Le moi ne peut inventer le réel, il ne peut que le recevoir. La réceptivité est une condition nécessaire d'une intuition finie et elle aura besoin du concept comme pouvoir d'unité. L'étant doit se manifester comme étant déjà là, déjà donné, sans quoi il n'y aurait pas réceptivité.

Mais cette réception de l'étant ne serait pas une réception si elle consistait en une pure passivité (une chose ne connaît pas une autre chose). La réception ou la réceptivité qui n'a de sens que là où il s'agit d'un esprit, exige une orientation (Heidegger). Il n'y a pas d'information centripète, capable de prendre la forme d'une information connaissante qui ne suppose une information centrifuge.

Qu'est donc l'esprit pour autant qu'il peut connaître un étant autre que soi ? La réceptivité exige qu'on se tourne vers... Interrogeons la phénoménologie de l'accueil qui a une structure fondamentale identique dans toutes les sociétés. On ne peut accueillir qu'à condition d'être ouvert à... L'accueil comporte une ouverture à... : le corps déploie un espace de rencontre et nous ne pourrions recevoir ou intégrer l'autre, en tant qu'autre, dans notre espace propre si cet espace ne possédait une structure ouverte à l'espace étranger. Aller à... suppose une structure d'ouverture de l'espace et du temps.

Toute structure de communication implique une structure d'ouverture ; ceci est vrai de cet accueil qui se fait sur le mode de la connaissance : la réceptivité. Elle est une sorte d'accueil et la réceptivité de l'homme est de caractère sensible. Le caractère sensible ne peut se déduire logiquement de la finitude et de la réceptivité. Il est la marque propre de l'existential humain. La sensibilité est le mode d'ouverture active par laquelle l'homme est capable d'un accueil réceptif. Aucune réceptivité ne peut être de type exclusivement passif et elle suppose toujours une activité de type interne.

Pour bien comprendre ce dernier point, recourons à l'analogie avec l'intentionnalité husserlienne. Ce n'est que dans leur émergence chez

Husserl que nous pouvons vraiment apprécier la pensée de Descartes et celle de Kant. La doctrine husserlienne culmine dans « l'intuition des essences » (intuition éidétique). Je ne puis que prendre connaissance de l'essence mais, en même temps, cette intuition comporte une visée et, en cela, il y a une équivalence avec l'ouverture dont on parlait plus haut. L'essence fait la preuve de son immutabilité en imposant son invariance à travers toutes les possibilités de la variation éidétique : tout peut varier sauf un noyau que toutes les variables impliquent : l'essence.

Les essences sont bien des données irréductibles et pourtant qu'y a-t-il de plus actif que le mot de visée, de visée intentionnelle ? L'intentionnalité est le pouvoir de se diriger sur..., de se rapporter à... La réalité première est le « se diriger sur... » et le sujet et les objets ne sont que les pôles d'un ensemble qui constitue la vie intentionnelle. Il en est de la vie intentionnelle comme de l'être-au-monde heideggerien : la situation première est l'*In-sein*, l'être-dans. Dans cette visée de l'essence, j'ai bien une activité : l'essence n'est pas seulement posée en face d'une pensée qui va la saisir. Dans un tel « en face » qui consacrerait l'extériorité de l'essence transcendante et de la pensée immanente, toute relation ne serait que de séparation et exclurait la proximité, l'être auprès de..., en quoi consiste la connaissance. Il faut que cette essence soit donnée dans une intuition : la *cogitatio*. L'essence est donnée dans un *cogito*. Que je prenne position vis-à-vis de l'essence, que je la haïsse ou la déteste, c'est toujours dans une *cogitatio* que j'atteins les essences. L'essence est bien donnée, elle fait partie, en un sens, de la *cogitatio*, de la pensée, mais elle n'en est pas une composante réelle. Si je me représente un homme, la place Bellecour, un cheval, une chimère... — actes qui, d'un certain point de vue, sont semblables — ni l'homme, ni le cheval ne sont donnés comme des états psychiques. Ce qu'ils ont de commun, c'est le rapport de signification qui est l'intentionnalité même par laquelle les data sensibles se transcendent vers un sens.

La réceptivité d'une essence n'est possible que par une intentionnalité qui est auprès d'un sens dans une vue. Ce que le sens est à l'essence

dans le domaine de la connaissance intellectuelle, la forme l'est à l'étant dans la connaissance sensible. Cette forme est l'espace et le temps. Les formes jouent, vis-à-vis de l'étant à recevoir, le même rôle que le sens vis-à-vis de l'essence à percevoir. Les formes sont le champ ouvert et ouvrant de l'orientation préalable nécessaire à toute réceptivité, du fait de se tourner vers... La langue commune est plus sage que la plupart des philosophes et c'est du même mot qu'elle désigne :

- les sens : vue, ouïe...
- les significations (la « vue ») ;
- les directions : sens interdit, sens obligatoire.

Le sentir a lui-même une orientation : il n'y a pas de sentir sans un se mouvoir (Erwin Straus). Dans le domaine du sentir, le se mouvoir, déployant un espace et un temps, déploie l'horizon de réceptivité du sentir sans lequel rien ne serait donné à nos sens, sans lequel nous n'aurions pas de sens. L'orientation vers l'étant a une structure d'acte et cette activité vise à la constitution d'une forme ; elle est pré-formante. Pour que quelque chose comme un étant dont la perception est possible puisse s'offrir comme tel à l'être réceptif que nous sommes, il faut qu'il soit reçu sous un horizon de réceptivité où il pourra se manifester lui-même comme s'offrant. Cette orientation préalable sans laquelle nous ne pourrions jamais recevoir quelque chose comme un étant « se propose anticipativement quelque chose qui ait la nature d'une offre » (Heidegger), se propose un horizon de réceptivité.

La notion d'horizon est liée à quelque chose d'*a priori* qui est anticipation d'un monde sous un horizon. Supposons que les choses me soient données de façon mécanique (ce qui est contradictoire car je ne pourrais les intégrer dans un « avoir conscience de... »), elles ne pourraient jamais se réunir dans quelque chose comme un monde. Chaque représentation chasserait l'autre car il n'y aurait pas de fond commun, lieu de l'enracinement. Je ne perçois, je n'ai des expériences singulières que sur le fond d'un horizon préalable que je puis appeler « esquisse du monde ». Je peux affirmer à l'origine que toutes les expériences possibles

se conjoindront dans une unité perceptive ; ce qui revient à dire qu'il n'y a qu'un monde. Cette unité perceptive qui commande toute ma représentation *a priori* de quelque chose dans un monde constitue ce que l'on peut appeler un horizon d'objectivité. L'objectivité et l'unité sont ici des concepts équivalents ; toutes les expériences appartiennent à un système unitaire. Cf. le principe de relativité : les lois d'expression des phénomènes ont même forme dans tous les systèmes de référence ; sous la diversité des observations, il est possible de retrouver les mêmes structures.

Chez Kant, l'horizon d'objectivité est fourni par les concepts de l'entendement ; les catégories ne sont rien d'autre que ce qui me permet de constituer cet horizon d'objectivité. Il n'y a pas une seule expérience réelle, ontique, qui ne suppose antérieurement et intérieurement à elle le déploiement de cet horizon d'objectivité, qui ne suppose une loi pré-ontologico-ontique.

Mais est-ce que cela suffit à faire un monde ? Cf. le monde du physicien qui se réduit à un système de relations mathématiques. Nous ne nous contentons pas d'un horizon d'objectivité, il nous faut un horizon d'objectivation ; nous nous ob-jectons quelque chose, nous ob-jectons quelque chose en face (l'en-face est ce que je ne peux intro-jeter). Il faut que je pose en face de moi non seulement une unité de sens mais un étant résistant. L'horizon d'objectivation signifie que le monde est un étant, un donné, un « déjà là » que je dois recevoir.

Or quelle est l'activité correspondante à cette réceptivité ? Il faut que je constitue cet horizon d'objectivation sur le mode perceptif ; il faut qu'il me soit perceptible pour que le monde me soit donné sous la forme intuitive.

Cet horizon, en tant qu'offre devra se présenter constamment à moi comme une vue pure. Il faut prendre le mot « vue » au sens d'aspect, très proche du sens d'image. Si l'entendement peut s'ob-jecter quelque chose comme un monde, il faut que cette *Weltidee* soit réelle. L'activité correspondant à cet horizon de réceptivité intuitive, ce sont les formes sensibles.

L'imagination est le déploiement des formes de l'espace et du temps, constituant un horizon d'objectivation à partir duquel quelque chose comme un étant peut se manifester. Cette manifestation, ce devenir-patent, ne peut se manifester que dans un milieu qui soit ouvert. Mais « ouvert » a plusieurs formes. Quand nous dialoguons, nous nous rencontrons dans l'ouvert du sens. Quand les physiciens s'entretiennent du monde, le monde est pour eux un univers conçu, un ensemble bien lié de significations. Ils disent l'univers, mais le monde dont ils parlent est le monde de tous. Et celui-là est un monde perçu, donné en original dans une expérience sensible. L'ouvert de la perception n'est pas réductible à celui de la signification. L'horizon d'objectivation sous lequel nous percevons quelque chose comme un monde doit être lui-même perceptible. Il s'ensuit que le pouvoir de donner une forme (sens II de *bilden*) se double ici du pouvoir de mettre en images (sens III).

La science se meut dans un champ d'objectivité dont l'horizon est constitué par ses catégories fondamentales d'une manière en quelque sorte axiomatique. Mais elle est fondée, en deçà de son intention explicite, sur une situation qu'elle oublie. Les vues scientifiques, dit Merleau-Ponty, sont « naïves et hypocrites », en ce sens qu'elles ignorent et dissimulent la thèse première de la conscience par où un monde se dispose autour de nous. Cette thèse est, elle aussi, au moins sous un de ses aspects, objectivant. Mais l'horizon d'objectivité y est inscrit dans l'horizon d'objectivation dans lequel tout ce qui est du monde – et l'étant dans son ensemble – apparaît précisément comme étant en face de moi et que je peux rencontrer comme déjà là. Pour user de la langue de Kant, disons que la structure de notre réceptivité détermine *a priori* la forme de notre entendement. Le monde posé comme un par notre entendement est un monde qu'il s'objecte et à l'égard duquel il n'est pas un *intellectus intuitivus*, créant *ipso facto* l'être de ce qu'il pense. Pour poser quelque chose comme étant, l'esprit se constitue comme réceptif.

Mais la réceptivité d'un voyant ne peut être une affection passive de laquelle ne naîtrait jamais un voir et qui ne serait jamais une rencontre de l'étant, reconnu comme quelque chose qui est.

Quelles sont les conditions pour que la rencontre d'un étant soit possible ? Il faut que je le rencontre dans un horizon ; mais une telle rencontre ne peut avoir lieu (au sens le plus strict et le plus large) que si, moi aussi, j'ai lieu dans cet horizon. Il faut que je lui sois présent en quelque manière. Il faut que l'horizon, lui aussi, s'offre à moi et me sollicite. L'orientation dont nous avons parlé doit donc, par essence, se proposer anticipativement un tel horizon.

Cf.. Heidegger, *Kant et le problème de la métaphysique*, § 19 (tr. de Waelhens, p.148) : « Si l'horizon d'objectivation doit remplir sa fonction, cette forme d'offre a besoin d'une certaine perceptibilité ». Pour le comprendre, plaçons-nous dans l'attitude perceptive. Je perçois une chose en face. Je ne l'invente pas. Elle est toujours déjà là. Mais que veut dire « là » ? – Dans le monde. La chose n'est objet que je m'objecte que parce que j'ai déjà un monde et que je m'objecte ce monde dans son ensemble. Ce monde n'est pas entièrement étalé devant moi. Il est, pour sa plus grande partie, marginal et potentiel. Il est le fond sur lequel la chose m'est donnée. Ce fond n'est pas moi. Il est, lui aussi (sous un de ses aspects), en face. Si je me place avant toute perception déterminée, je ne laisse pas d'être à un monde qui (outre une autre de ses dimensions) est en face. Ce monde est réduit pour l'instant à l'état de simple fond. Comme tel il est le champ de l'horizon d'objectivation dont parle Heidegger. Champ dont l'horizon est inséparable. Car ce que nous appelons « champ » est constitué de part en part par l'articulation « ek-statique » Ici-Horizon (l'objectivation est une des formes de l'ek-stase). Or chacun conçoit que l'être perçu de telle ou telle chose à partir de ce fond de monde comme champ repose sur la perceptibilité de ce fond lui-même et de l'horizon qui le constitue.

Donc l'horizon d'objectivation, pour s'offrir comme ouverture d'un fond de monde possible, doit lui-même pouvoir être perçu.

« Nous appelons perceptible ce qui est susceptible d'être immédiatement reçu par l'intuition. L'horizon devra donc, en tant qu'il est une offre perceptible, se présenter d'emblée et constamment comme une vue

pure [aspect pur] (...) Mais que faut-il pour rendre perceptible l'horizon de l'orientation préalable (orientation impliquant sortie et ek-stase) ? L'être fini en s'orientant, doit pouvoir se rendre l'horizon intuitif, c'est-à-dire « former » spontanément la vue de ce qui est en puissance de s'offrir (...) C'est l'imagination qui a la charge de former la vue caractéristique de l'horizon. L'imagination pure alors ne construit pas seulement la perceptibilité intuitive de l'horizon en la créant par la libre orientation, mais elle est, par là même encore, « constructrice » en un second sens, à savoir qu'elle nous procure comme la possibilité générale d'une image » (*ibid.* trad. revue)

Pour se rendre intuitif l'horizon d'objectivation, il est nécessaire que nous disposions d'une activité qui ne nous donne pas l'étant mais le milieu de son apparaître, le *comment* de son apparaître (mais non le *quoi* de son apparence). Ce n'est que parce que l'être fini peut déployer un horizon d'objectivation sous une forme perceptible qu'il est capable de percevoir, de recevoir la manifestation de quelque chose comme un étant. L'imagination est pour Kant constitutive de l'horizon d'objectivation du monde en tant que cet horizon est perceptible sur le mode intuitif.

Cette définition de l'imagination la lie à l'espace et au temps. Kant met sur le même plan l'intuition pure et l'imagination. Voilà comment le *bilden* se trouve constitué par Kant sous la forme du pouvoir de donner forme à notre horizon d'objectivation, l'horizon du monde sous lequel quelque chose comme un étant est capable de se produire.

L'imagination n'est donc pas seulement préformante de l'horizon de l'apparaître, elle le pré-forme dans une vue. L'imagination, dit Kant, doit « mettre en image ». « Le terme d'image, remarque Heidegger, doit se prendre ici en son sens original comme lorsque nous disons d'un paysage qu'il offre une belle « image » (vue) ou d'une assemblée qu'elle offre une « image » (vue) lamentable » (p.149).

Tout étant nous offre une image, une vue, de lui-même. Mais, parce que l'horizon dans lequel il apparaît nous est déjà et constamment perceptible, parce que notre orientation primaire, activité dans la réceptivité,

nous pro-pose d'ores et déjà un horizon intuitif, une vue pure où chaque étant peut être mis en vue. Cette vue pure est le champ de dévoilement de l'étant dans son ensemble. Nous en anticipons en elle le comment de son apparaître qui fonde en perceptibilité le quoi de chaque apparition.

Heidegger pose cette question à propos d'une série d'images dérivées : le visage d'un mort, son masque mortuaire, la photographie de ce masque : « Que manifestent précisément ces vues (images, au sens le plus large) ? Quel aspect (*eidos, idea*) nous livrent-elles ? Que transposent-elles dans le visible ? Elles manifestent *comment* une chose apparaît « en général », selon l'élément qui en elle est identique, valable pour plusieurs. Or l'unité valable pour plusieurs est ce que la représentation représente sous le mode du concept. Ces images pourvoient à la transposition sensible du concept » cf. p.152).

Tout n'est pas encore clair. Un concept est un universel. Une intuition est une *repraesentatio singularis*. L'*eidos* commun aux trois « images » précédentes, leur sens, non seulement laisse en dehors de lui les particularités propres à chacune, mais ne constitue pas un noyau sensible indépendant inséré en elles. Il ne lui correspond dans ces images aucune zone déterminée. En fait, il n'est représenté lui-même par aucun équivalent sensible. D'une façon plus générale, un concept, quel que soit son degré de généralité, n'a pas d'image. Nous n'avons pas de vue intuitive d'une maison en général ou d'un visage en général. L'universel ne peut se transposer en singulier.

En fait, ce qui dans l'image d'une chose correspond au sens de cette chose est nulle part et partout. Une seule maison déterminée m'apprend pourtant ce qu'est une maison en général. Parce qu'à travers ses déterminations locales (elle peut avoir un toit ou une terrasse, des murs ou des piliers avec des claies, une seule pièce ou plusieurs, un sol de terre battue ou un plancher, être carrée, circulaire, rectangulaire ou octogonale) sa vue manifeste non pas l'apparition d'une maison-en-général mais la manière dont doit nécessairement être réglée l'apparition de quelque chose pour que ce quelque chose soit une maison.

Pour comprendre au plus près ce qui est en cause, il faut se faire une juste idée de ce qu'est le concept d'une maison et, plus généralement, le concept d'un objet. Il est, nous dit Kant, la conscience de l'unité objective de tel ou tel objet (ou tel ou tel ensemble bien lié). Mais, « cette unité – remarque à juste titre Heidegger (et Lachièze-Rey parle de même) – n'est pas thématiquement visée comme un contenu autonome de représentation. Ce que l'unité conceptuelle peut et doit être, en tant qu'unifiante, elle le manifeste seulement en tant que régulatrice » (cf. Pierre Lachièze-Rey, *L'Idéalisme kantien*). C'est cette règle pour bâtir et pour percevoir (par exemple quelque chose comme une maison, ou un arbre, ou un triangle) qui se trouve transposée dans la vue sensible de l'objet, qui s'y trouve insérée et qui s'impose à nous dans cette vue intuitive. Le moment de cette transposition sensible n'est ni le concept comme unité opératoire ni la vue empirique. Il est le moment créateur de l'image qui effectue le passage de la règle intellectuelle à la vue sensible. Il est, à la lettre, le moment médiateur entre le concept (opération) et l'image (vue).

Une telle transposition sensible n'est ni une opération de l'entendement (comme le concept) ni une opération de la sensibilité (comme l'appréhension intuitive). Elle s'effectue originairement dans l'imagination (fonctionnant ici comme structure d'acte commune à l'entendement et à la sensibilité).

« Or c'est cette représentation d'un procédé général de l'imagination pour procurer à un concept son image que j'appelle le schème de ce concept » (Kant, *Critique de la Raison pure*, trad. Tremesaygues & Pacaud, p.152).

Le terme de schème toutefois recouvre deux choses. La règle opératoire et l'image de cette règle. Le schème et l'image-schème. Mais ces deux moments sont polarisés. Car si le schème peut se présenter dans une image de lui-même, c'est que le schème, dans sa fonction de règle opératoire, comporte l'exigence d'une présentation possible dans la sphère intuitive. Cette exigence est inscrite dans l'activité transcendante

tout entière, elle constitue le moyen-terme entre ces deux termes extrêmes : le concept pur et l'empirique ; en ce sens que le concept est de soi transcendantal, c'est-à-dire orienté, dans son essence même, vers la constitution d'une expérience objective et que l'empirique est lui-même un construit. Donc l'image-schème ne doit pas son caractère intuitif à un emprunt fait à la vue empirique. Ce caractère est déjà inscrit à titre d'exigence intérieure du schème, en tant qu'il a pour fonction essentielle d'unifier une multitude dans le champ de l'apparaître. Ici soyons attentifs à une situation cruciale. L'unité constitutive d'un étant ne saurait se produire (au sens de s'effectuer) par la jonction d'une idée-concept (définition logique ou essence significative de cet étant – son *So-sein*, son *eidos*) et des apparences intuitives dans lesquelles il se donne. Car s'il se donne dans telles ou telles apparences, c'est que nous le reconnaissons en elles, faute de quoi comment songerions-nous à joindre telle ou telle idée, à accorder tel ou tel sens à ces apparences ? Devant ce dessin à la craie sur un tableau pourquoi évoquerais-je l'idée d'un cercle plutôt que celle d'une ellipse ou d'une quelconque « patatoïde » ? Si j'appelle cercle cette courbe irrégulière, c'est parce que, comme dit le langage commun, j'y vois un cercle. Précisément, je l'y vois. Il est comme la physionomie de cette figure. Mais, pour l'y voir, il faut que le schème circulaire, la règle opératoire de la construction du cercle, permette une vue correspondant à la spécificité de sa régulation (qui n'est pas celle de l'ellipse ou du carré). Il faut que le schème tende de lui-même non pas à ce dessin grossier ou à n'importe quelle autre vue empirique singulière mais à sa propre mise en vue sous la forme d'une image-schème. Il faut qu'il comporte en lui-même la possibilité de sa présentation en image. Sa mise en vue est, si l'on peut dire, centrifuge et non centripète. Par quoi l'image-schème diffère des images reproductrices comme sont les photographies.

L'image-schème est une présentation possible de la règle de présentation représentée dans le schème. Voici des points sur une feuille de papier. Je puis en avoir trois vues possibles. Ou bien je vois des points : une ponctuation noire du blanc de la feuille. Ou bien j'y vois un losange.

Ou bien j'y vois le nombre quatre. Dans le premier cas, j'ai affaire à une vue immédiate. Dans les deux derniers, ma vue, mon image, est celle d'une figure mathématique ou d'un nombre parce qu'elle est l'image du schème de cette figure ou de ce nombre.

C'est sur la base d'un tel schématisme « que la perception immédiate d'un donné, par exemple cette maison, contient déjà nécessairement une vue préalable schématisant de la maison en général ; c'est par cette prévision seule que l'étant rencontré peut se manifester comme maison, peut offrir la vue d'une maison donnée ». (Reconnaissance fondatrice de la connaissance). On voit donc comment un concept qui sous la forme d'un schème est anticipant (il anticipe une structure d'unité à réaliser dans l'apparaître) doit être mis en vue. Nous avons là un principe de perception en tant que principe de réception. On ne peut comprendre qu'un étant nous soit donné que si nous allons à sa rencontre dans une vue.

Double sens du mot *vue* :

1 – vue : spectacle (aspect d'un site = une belle vue) ;

2 – vue : vision.

L'espace, comme organe et horizon de vision, est nécessaire à la réceptivité de l'étant car celui-ci est une vue qui se donne, un spectacle spatial. Nous nous dirigeons sur tout étant possible sur le fondement d'une telle vue, dans laquelle nous anticipons le comment de tout apparaître. Nous n'anticipons pas le quoi de l'apparaître. Toutefois le quoi est prédéterminé par le comment.

L'imagination chez Kant, en tant que pouvoir de se donner des vues, est le principe même de la constitution de l'espace et du temps : elle est la faculté des intuitions *a priori*. (*Critique du jugement*).

L'espace et le temps ne sont pas eux-mêmes des objets. « On peut et on doit accorder que l'espace et le temps sont de simples choses de pensée, des êtres d'imagination ». Ils ne sont pas forgés par l'imagination mais nous devons les placer à la base de toutes ses combinaisons et de toutes ses fictions, parce qu'ils sont les formes essentielles de toute réceptivité ; ils sont les structures anticipantes de l'imagination dans toute intuition.

Il faut comprendre que l'espace et le temps sont l'imagination elle-même, si nous les envisageons à l'état naissant dans l'acte de spatialisation ou de temporalisation ; ce qui explique que les fictions aussi bien que les anticipations du réel nous sont données dans l'espace et le temps.

Ce pouvoir de se représenter l'objet en son absence ne mesure pas notre faculté d'évasion mais notre faculté de constituer le monde réel, lequel ne peut être donné qu'à quelqu'un capable de l'accueillir. De fait, il y a bien un néant de l'objet dans l'anticipation de l'objet. Ces conditions d'apparition de l'objet tant qu'il n'est pas là ne nous les livre qu'à l'état de possible, qu'en filigrane. C'est un irréel, par opposition à l'étant, mais ce n'est pas rien. Ce sont des quelques choses qui ne sont pas des objets. Nous devons nous défaire de l'idée que la réalité est nécessairement une objectivité.

Reste le premier sens de *bilden* = construire. Il est déjà présent dans ce que nous venons de dire allusivement sur la constitution de l'espace et du temps. Explicitons-le. Puis examinons le pouvoir constructif de l'imagination dans l'expérience, sa fonction proprement transcendante.

a – Constitution de l'espace et du temps comme intuitions pures.

L'espace, forme d'intuition *a priori*, ni concept ni chose, est ainsi même une intuition pure, un champ ou milieu qu'on peut étudier en lui-même, indépendant de sa fonction perceptive. Le mathématicien par suite n'utilise pas l'espace comme forme d'intuition, il ne reçoit rien en lui. Il étudie l'espace en lui-même. Or cet espace est constitué par l'imagination.

Pour Kant l'espace se compose de limites ; ce n'est pas une somme de parties, c'est une intégrale de limites différentielles. Si loin que nous poussions la division d'un espace ou d'une ligne, nous n'obtenons ni ne pouvons obtenir à titre résiduel un insécable ou un rien. L'espace ne se compose pas de parties. Ses ultimes déterminations, dit Kant, sont des limites qui n'existent que par l'espace lui-même. Ainsi, dans le calcul des aires, l'élément ultime de la division est à la fois une surface (division de

l'aire) et une ligne dont la valeur sera intégrée dans une somme *continue fluente*. (Intégrale). Kant a une conception de l'espace comme pouvoir d'intégration des limites : un espace, c'est un ensemble. Par exemple, un ensemble de points. Non un ensemble amorphe, mais un ensemble structuré. La multiplicité des points ou individus de l'espace est déterminée au moins par une opération qui permet de mettre en rapport un point de l'espace avec un autre et par une opération qui permet de mettre en rapport des sous-ensembles de l'ensemble. Soit une règle de correspondance et une règle de transformation. Ces deux règles constituent l'unité structurale d'un espace. Or qu'est-ce qui opère par ces règles ? L'imagination comme pouvoir de synopsis, de synthèse. Kant définit l'imagination comme le pouvoir de synthèse et l'entendement comme le pouvoir d'unité (cf. p. 124 et pp.153-154), c'est-à-dire comme pouvoir d'éclairer la synthèse par un concept, c'est-à-dire de lui donner un sens dans lequel elle est circonscrite comme domaine identique à soi. Mais il y a des synthèses où n'intervient pas l'entendement, par exemple la synthèse esthétique. Dans ce cas, l'unité est nullement intellectuelle. Elle n'est pas sans concept. Mais il ne s'agit pas d'un concept d'objet. Sinon il n'y a plus de dimension esthétique. Ainsi, dans la danse, les figures ne peuvent pour le spectateur être prédéterminées par un concept sans revêtir un aspect purement technique d'où la beauté est absente, remplacée par la perfection. « Est beau, dit Kant, ce qui plaît universellement sans concept ». L'universalité de la synthèse imaginative est dans une gratuité qui simule la nécessité.

b – L'imagination transcendante et le schématisme des concepts de l'entendement (Kant, *Critique de la Raison pure*, Du schématisme des concepts purs de l'entendement, trad. T.P. p.150).

1 – « Le schème de la substance est la permanence du réel dans le temps, c'est-à-dire la représentation de ce réel comme un substrat de la détermination empirique du temps en général, substrat qui demeure donc pendant que tout le reste change. (Le temps ne s'écoule pas, c'est l'exis-

tence de ce qui change qui s'écoule en lui). Au temps qui est lui-même immuable et fixe correspond donc dans le phénomène l'immuable dans l'existence, c'est-à-dire la substance et c'est en elle seulement que peuvent être déterminées la succession et la simultanéité des phénomènes par rapport au temps ». (p.154)

2 – Kant, *Critique de la Raison pure*, Première analogie de l'expérience, trad. T.P. p.177. « Tous les phénomènes contiennent quelque chose de permanent (substance) considéré comme l'objet lui-même et quelque chose de changeant, considéré comme une simple détermination de cet objet, c'est-à-dire d'un mode d'existence de l'objet ».

3 – Pierre Lachière-Rey, *L'Idéalisme kantien*, La critique de l'idéalisme problématique, p.102 : « Le permanent n'est pas un fait constatable dont il suffirait de noter la présence, mais une conception de l'esprit qui permet de classer, d'organiser et d'interpréter le divers. Aucune sensation, aucun phénomène psychologique en général ne peut être considéré comme permanent ».

Il est remarquable que toutes les fois que nous parlons d'une substance, nous la visons non dans son concept, mais dans le schème de son concept. Nous appelons « substance » ce qui subsiste. Mais, au sens propre, sub-sister veut dire être dessous – cf. en grec, *upo-keimenon* et, en français, sub-strat. Il n'est nullement question dans ces termes d'une quelconque temporalité. Qu'est-ce que la substance ? Kant emploie, pour distinguer la catégorie, le terme d'inhérence-substance. La substance est le sujet d'inhérence des modes ou accidents. Ce dont ces modes sont la qualification. Ainsi cette couleur, cette plasticité tachetée, ce parfum... n'existent pas à l'état nu. Ce sont des qualités de chose, des qualités de la chose « morceau de cire ». Descartes répond à Gassendi (5èmes Réponses) : « Je n'ai point fait abstraction du concept de la cire d'avec celui de ses accidents, mais plutôt j'ai voulu montrer comment la cire est manifestée par les accidents et combien sa perception, quand elle est rendue manifeste, diffère de la vulgaire et confuse ».

La substance n'est donc pas à côté des accidents, elle est le *x* auquel ils se réfèrent en se manifestant comme qualités sensibles, c'est-à-dire non comme qualités de chose, ne pouvant se soutenir d'eux-mêmes, *en soi* ; leur modalité est celle d'une existence *in alio* (dans un autre), dans un autre existant *in se*, en soi.

Mais nous ne pouvons nous empêcher quand nous parlons des modes, d'une couleur ou d'une odeur, de la considérer en elle-même, comme donnée indépendante. Ce à quoi s'oppose avec raison Descartes dans sa critique des accidents réels (Réponses à Arnauld). Pour avoir une idée exacte des raisons de ce flottement où nous sommes – à envisager tour à tour et même simultanément dans l'équivoque une couleur ou une odeur, comme si elle était à la fois un quelque chose (en soi) et une simple qualité inhérente à une chose qui en est le porteur ou le substrat, il faut avoir présente à l'esprit la distinction husserlienne du sensuel et du sensible. Ce rouge qui, tout à coup, surgit dans son expansion atmosphérique est un pur vécu de conscience, une qualité sensuelle. Mais, l'instant d'après, je le perçois comme rouge de ce ciel crépusculaire du côté du couchant : il est qualité de chose et porte en lui la référence intentionnelle à un pôle objectif.

À nous en tenir aux qualités de chose, nous voyons que la chose elle-même est le terme commun de référence de certains modes d'apparaître corrélatifs de modes de saisie et que son existence en soi est celle d'un objet identique en tous ces modes et les transcendant dans cette identité même. Cette immanence-transcendance de la substance par rapport aux manifestations modales (dans cette forme de manifestation ou d'apparition qu'est l'apparaître « représentation ») a été fortement exprimée par Hegel dans sa Logique. Les qualités sensibles (qualités de chose) sont données dans l'opposition-relation du fondé et du fond ou fondement (*Grund*).

Premier moment : positif. Nous vivons dans un flux d'apparences que nous estimons des étants immédiats.

Deuxième moment : négatif. Ce ne sont que de simples apparences,

manifestant le fond, lequel n'est pas perçu en lui-même, mais précisément comme fondement de ces qualités et différent d'elles, comme l'étant réel de son apparence.

Troisième moment : négation de la négation. Le fond n'est pas différent du fondé. Ces apparences sont réelles mais pas au sens du premier moment : elles sont réelles en tant que fondées, par la médiation de cette double négation qui est l'acte même de l'entendement ; par où Hegel rejoint Descartes (fin de la deuxième *Méditation*). Les apparences médiatisées par l'universel sont des phénomènes.

Ainsi qu'on le voit il n'est nullement question du temps. Et pourtant Descartes en entrevoit la fonction, quand il répond à Burman (*Réponses aux demandes concernant la deuxième Méditation*) : « Il [= Descartes] n'en a pas fait abstraction (du concept de la cire de celui de ses accidents) ; car bien qu'il ait reconnu et qu'il ait dit que ces accidents sont ôtés de la cire, comme qu'elle est dure, froide, etc. il a dit et fait remarquer que toujours d'autres accidents succèdent et les remplacent, si bien que la cire n'est jamais sans accidents... ».

Accident (= ce qui arrive), *succession*, *toujours*, sont des déterminations temporelles. Et Descartes dit : « la substance de la cire demeure ». Le langage commun ne dit-il pas pour exprimer la substance qu'elle subsiste, non au sens d'être dessous à titre de substrat, mais au sens de demeurer, au sens de la permanence du réel qui est précisément chez Kant le schème de la substance.

Or c'est à partir et au travers du schème que nous concevons la catégorie (ainsi parlait déjà, sans pouvoir l'explicitier, Descartes). Interrogeons la perception. Mon champ perceptif est constitué par un flux de vécus, vécus de couleurs, de formes, d'impressions tachetées. Supposons que je marche en ligne droite ou qu'arrêté je dirige mon regard dans une seule direction. Les apparences se succèdent : un vert, un jaune, une stridence, une odeur résineuse, un bleu, un choc, une fraîcheur, etc. Cette suite n'a d'autre unité que celle de sa succession même. Aucun objet n'y correspond sur lequel je puisse m'entendre avec un autre. Cette succes-

sion est toute subjective. Et chaque impression est un événement qui chasse l'autre. Si j'en ai le souvenir il ne prendra place que dans la climatique de ma vie, non dans l'histoire objective de mes rencontres avec des choses du monde. Mais ce vert est la couleur de ce pin à odeur de résine à travers lequel je vois le bleu de ce ciel, tandis que cette stridence est le bruit d'une cigale dans l'arbre, un objet se constitue. Le pin peut s'argenter sous le souffle du vent et masquer le bleu du ciel, la cigale se taire, le tronc d'arbre s'assombrir ou s'éclairer. Tous ces événements, en ce cas, sont successifs ou simultanés dans un monde. Et si, plutôt que le reste du spectacle, je considère ce pin, je le perçois comme subsistant et demeurant en lui-même à travers les changements de ses modes d'apparaître. Qu'est-ce à dire ? – Que j'ai changé de perspective. J'ai adopté l'attitude objectivant ; l'arbre est devenu un objet qui se manifeste dans et par une succession d'apparitions qui l'expriment et constituent son apparaître.

Tout à l'heure mes vécus de conscience composaient un flux temporel. Ils passaient les uns aux autres dans un instant continué. Leur suite était une continuité mélodique parfois brisée en syncope, telle que Bergson l'a souvent décrite (à une approximation près). Mais je ne pouvais parler, au sens strict, de succession. Je ne perçois une succession qu'à la condition de distinguer des instants différents selon l'avant et l'après, dans un même temps. Voyons comment est constituée la perception de cet arbre. Toute perception est historique. Laissez de côté son histoire complexe pour ne retenir que ce fait : elle prend du temps ; ce qui signifie, entre autres, qu'elle est successive comme dit Kant. Mais cet arbre est posé en elle comme simultané. Cette position exige nécessairement ce que Kant appelle « la synthèse de la reproduction dans l'imagination ». Il faut que mes appréhensions passées soient présentifiées (« reproduites », dit Kant) dans mon appréhension actuelle. Mais non pas présentifiées à titre de souvenirs, mais à titre d'« encore là ». L'étant antérieurement perçu ne peut être conservé que si l'esprit « distingue le temps » et donc saisit les caractères d'antérieur et d'autrefois. L'étant an-

térieurement perçu se perdrait sans cesse et complètement avec le surgissement du nouveau maintenant s'il n'était susceptible d'être conservé. Il faut donc, pour que la synthèse empirique selon le mode de la reproduction soit possible, que d'emblée et avant toute expérience le « maintenant qui n'est plus » soit comme tel ramené au présent et réuni au maintenant présent.

La synthèse pure – selon le mode de la reproduction – forme le passé comme tel. Cela signifie que l'imagination pure est, relativement à ce mode de synthèse, formatrice du temps. Elle peut être dite une reproduction, non parce qu'elle vise un étant qui a disparu ou qui fut perçu autrefois, mais parce qu'en général elle révèle l'horizon qui rend possible la rétrovision, c'est-à-dire le passé ; elle forme aussi la « postériorité » et le retour vers ce qui fut.

Le maintenant d'une appréhension n'est donc pas un événement surgissant dans sa pure instantanéité ; il est dans son surgissement même inclus dans l'horizon de postériorité du maintenant passé. Mais il est, comme tel, le foyer d'un horizon d'antériorité qui inclut le maintenant passé. D'autre part, il est le foyer de son propre horizon de postériorité qui inclut le maintenant à venir. Cette articulation foyer-horizon constitue ce que Heidegger appelle *ek-stase*. Le maintenant n'a de ici temporel que sous l'horizon d'un autre ici temporel. Or ce recouvrement asymétrique de l'horizon d'antériorité et de l'horizon de postériorité, tous deux variables, dans le ressourcement de leur foyer n'est autre que le temps lui-même.

La forme constitutive du temps est donc invariable. Elle possède la permanence incorruptible d'une loi de position de tout maintenant, de toute antériorité, de toute postériorité. Mais elle ne suffit pas, à elle seule, à fonder la succession phénoménale des apparitions d'un étant.

Le schème d'un concept pur de l'entendement (catégorie) est, dit-on souvent, la construction de la catégorie dans l'intuition pure *a priori* du temps. Ainsi la permanence est la construction de la catégorie de substance dans le temps. Ces expressions sont inexacts. Pour deux raisons :

1 – Le temps (et l'espace) est considéré par Kant sous deux aspects. Il est une forme de l'intuition comme lorsque nous percevons les phénomènes dans le temps, en prenant le temps comme fondement de leur apparaître, en nous donnant une vue anticipant, une pré-vision qui constitue l'horizon temporel sous lequel ils doivent nécessairement apparaître, être mis en vue. D'autre part, le temps est lui-même une intuition pure, comme l'est aussi l'espace dont le mathématicien étudie les déterminations. Or le schème transcendantal est, par définition, une règle opératoire par laquelle nous effectuons l'unité objective du divers intuitif de l'expérience. Et il doit s'incarner dans le temps considéré dans sa fonction de vue anticipative.

2 – Le terme de construction peut laisser croire que la catégorie s'applique au temps de l'extérieur. La distinction de l'entendement catégoriel et de la réceptivité intuitive serait en ce cas un dualisme qui contredirait à l'unité de l'esprit connaissant. Il faut donc que la catégorie et le temps aient une source commune. Ce qui est expressément indiqué par Kant dans le fait que la synthèse de la reproduction dans l'imagination et la synthèse de la reproduction dans le concept sont des moments d'une unique synthèse constitutive.

Ce qu'il y a de commun dans ces synthèses (y compris celle de l'appréhension dans l'intuition), c'est le pouvoir d'anticiper – lequel est le pouvoir même de l'imagination. Pour comprendre le schématisme transcendantal, il faut avoir présent à l'esprit le sens vrai des catégories. Elles sont des fonctions de l'unité objective de l'expérience, soit du monde dans son ensemble, soit de chaque étant que nous y distinguons. Le caractère fondamental d'un étant, de quelque chose qui est, est son identité avec lui-même. Cette table que je perçois est la même à travers toutes mes appréhensions successives, à travers les divers modes de paraître correspondant à ces appréhensions. « La synthèse reproductive se rapporte par nature à un étant qu'elle tient pour identique et dont elle a expérimenté l'identité avant, pendant et après qu'elle s'accomplit dans la perception présente. Cette dernière cependant ne vise jamais que l'étant

dans sa présence immédiate » (Heidegger, p.24). Le temps, tel que nous l'avons analysé jusqu'ici, permet bien la présentification continue des perceptions passées mais il reste à garantir l'identité de cet étant présent maintenant et de celui que je viens de quitter en accomplissant sa présentification. En quoi ce brun sombre maintenant présentifié est-il lié avec ce brun clair maintenant présent dans l'identité d'un étant (la table) dont ils soient ensemble des qualités de chose ? Ne suis-je pas contraint à tout instant d'unifier ce que la synthèse reproductive apporte avec l'étant qui est présent à cet instant et qui, donc, est toujours autre ? Cette unification serait elle-même divisée d'instant en instant si la synthèse de l'appréhension et la synthèse de la reproduction n'étaient pas d'ores et déjà orientées, au niveau de leur fondement, vers cette unification de l'étant relativement à son identité. Cette identité est visée dans une vue prospective qui pro-pose comme identique la référence de toutes les perceptions successives et successivement reproduites à un étant circonscrit. L'appréhension et la reproduction opèrent dans le champ de cette pré-vision déterminé et éclairé par le concept. La catégorie (concept pur dont dépendent tous les concepts d'objets particuliers) articule et polarise la synthèse de la reproduction et celle de l'appréhension, en structurant le temps. La pré-formation catégorique sous-tend, comme un pro-jet, la pré-vision temporelle des manifestations de l'étant.

Alors seulement nous pouvons préciser ce qu'est le schème de la substance. Ce brun sombre et ce brun clair donnés successivement ou ce lisse et ce rugueux, ce tiède et ce froid ne s'unissent pas à titre de *data* sensuels mais à titre de *data* sensibles, c'est-à-dire de qualités de chose. Ils s'unissent comme brun de cette table, lisse de cette table, fraîcheur de cette table. C'est leur commune dimension référentielle qui fonde leur unité en tant qu'elle les réfère intentionnellement (au sens de Husserl) à un *x* identique. Les qualités peuvent se succéder, elles sont qualités de la même chose. Elles en sont les aspects manifestes, les modes de paraître – aussitôt disparus à mesure que d'autres les remplacent (cf. la cire de Descartes) ; mais toutes sont conservées potentiellement dans l'identité

du x qu'elles manifestent ou peuvent manifester et que j'appelle une chose (la chose-table). Elle per-siste et sub-siste. Elle possède la permanence. Très exactement le rapport de la chose qui apparaît (et de toute chose qui peut apparaître) aux apparences dans lesquelles elle est mise en vue et se donne dans cette vue s'exprime, dans le temps de cette mise en vue, par le rapport du permanent au successif. Le schème de la chose en tant que telle, le schème de la substance est le permanent. Permanence de la chose-phénomène (= du réel de l'expérience) sur le fond de laquelle est possible quelque chose comme une succession ou un changement. Etendue à l'ensemble actuel et potentiel des étants, cette permanence est celle du monde comme fond de toute apparition quantifiable.

Ainsi l'imagination est la racine commune des divers actes de l'esprit – de la sensibilité et de l'entendement. Nous l'avons rencontrée sous la triple forme du *bilden* comme :

- pouvoir de constituer des images ;
- pouvoir de constituer des formes ;
- pouvoir constructeur de la synthèse du réel.

Qu'y a-t-il de commun dans ces trois pouvoirs ? Nous avons vu qu'à donner une forme à l'horizon de réceptivité et à prospecter l'identité de l'objet dans le schème catégoriel (fonction de synthèse) l'imagination est pouvoir d'anticiper.

Par ailleurs, nous avons été conduits, dans l'étude de l'image-schème, à cette conclusion : que l'imagination n'est pas seulement préformante de l'horizon de l'apparaître (réceptivité) mais qu'elle le préforme dans une vue. Or vue et image sont liées. Avec cette précision indispensable que l'image-schème n'est pas obtenue par une simple « mise en image » d'un étant déjà donné, mais qu'elle est la pré-figuration de l'étant.

Or la fonction transcendantale, au sens strict, de l'imagination, son pouvoir de synthèse, est une fonction de synopsis : elle pro-specte dans une constante pré-vision de l'identité. Le schème du permanent est bien une vue anticipante du réel.

Partout donc l'imagination est préformante d'une structure d'apparaître et d'être (au sens de l'objectivité) dans une vue.

La question est donc, en fin de compte : ce pouvoir d'anticipation se retrouve-t-il dans l'imagination comme pouvoir d'image ?

Nous ne pouvons répondre actuellement : il faut voir ce qu'est une « image » par rapport à une « vue ». Nous sommes très loin de l'imagination cartésienne. L'imagination est corrélative de la finitude de l'esprit en tant que cette finitude est connaissance réceptive. S'il n'y avait horizon de réceptivité, il n'y aurait pas connaissance mais contact mécanique.

L'histoire de l'imagination, avons-nous dit le premier jour, commence à Kant, recommence à Husserl et éclate aujourd'hui en questions urgentes (dans l'intervalle elle a été oubliée ; il n'en a pas été question dans la philosophie de Hegel). Où se montrent aujourd'hui ces questions urgentes ?

L'imagination se manifeste dans la culture quotidienne sous une double forme : dans les images et dans les signes. Le rôle de l'imagination dans notre culture n'a d'égal que celui du symbolique. Avant l'écriture, l'image peinte ou sculptée a une fonction signifiante. C'est au sujet de cette signifiante qu'a eu lieu à Byzance la guerre de l'iconoclasme. La victoire de l'image y fut célébrée comme le dimanche de l'orthodoxie. Aujourd'hui l'image succède à un régime de la lettre imprimée. Succession paradoxale que beaucoup considèrent comme une régression. Depuis 1945, l'affiche est passée du régime plastique (ex. cubisme) à la photographie. L'image impose dans son immédiateté les représentations les plus insignifiantes en leur conférant une surdétermination affective. Le phénomène de la télévision et du cinéma atteste cette passion pour l'image qui doit être analysée de très près car il y a là un secret : d'où vient ce pouvoir de l'image ? La supériorité ordinaire du voir sur l'entendre ? Quelle explication donner à ce secret ?

On peut dire que le problème le plus conscient, le mieux organisé, dans l'économie intellectuelle de notre époque, est celui des rapports de l'imaginaire et du symbolique. En linguistique Ferdinand de Saussure et ses disciples, en ethnologie Claude Lévi-Strauss, en psychologie Jacques Lacan opposent la consistance du symbolique à l'irréalité de l'imaginaire. Cette attitude vise à la dévalorisation de la nature (de ce que le sens commun appelle le réel) par rapport à la culture, qui est d'essence symbolique. La même dévalorisation caractérise la pensée de Jean-Paul Sartre – mais il ne sépare pas l'imaginaire du pouvoir fondamental de l'homme : la négation. Imaginer – et le terme enveloppe « imager » – c'est opérer la néantisation du monde dans son ensemble. Et ce pouvoir spécifiquement humain de néantisation est le fondement commun de l'imaginaire et du symbolique : la racine sans racine de la liberté et de la conscience.

À suivre la première voie (Sartre devant faire l'objet d'une étude plus expresse), l'image est un refuge contre la prise de conscience et l'avènement de notre être-vrai. La raison en est qu'elle a été le premier milieu de la reconnaissance de nous-même ; c'est dans l'image spéculaire (Lacan) ou ses équivalents que l'enfant a reconnu l'unité de son corps jusque-là morcelé en schèmes divers qui ne communiquaient pas entre eux dans la reconnaissance d'un temps propre et d'un espace propre. Or cette image surgit dans l'exception de tout l'entourage, dans la mise hors circuit de toutes les relations avec les choses et les êtres. Elle surgit de rien – et ce rien est béance. À prendre parti pour son image, l'enfant opère une séparation radicale entre le dedans, à savoir tout ce qui se rapporte à elle, et le dehors, tout ce qui lui est extrinsèque. Désormais son monde ne sera que le développement de cette image – et tout l'extérieur sera retranché – et avec lui le sentiment de cette béance qui l'avertissait de sa contingence d'être fini et mortel. L'image est indestructible, soustraite au temps. Il y a une distance sans milieu entre le moi imaginaire et le soi que je suis mais qui n'est pas encore. La voie qui y conduit est celle du symbolique. C'est la cohérence des symboles qui donne consistance au discours dont se soutient la vérité de mon monde et de moi comme

sujet. « L'homme parle, dit Lacan, mais parce que déjà le symbole l'a fait homme ». Il n'y a de soi vrai qu'au niveau de la culture dont les signifiants signifient le monde et le soi. Soit les signifiants de la vie et de la mort : Nom du père – Idéal du moi – Objet primordial maternel. Soit les signifiants du monde commun constitué dans le langage de tous.

Ce qui s'oppose à l'imaginaire ce n'est pas le réel mais le culturel. La problématique philosophique contemporaine de l'imagination est confrontée à un ternaire : réel, imaginaire, symbolique. Elle cherche le vrai dans la médiation du symbole et non dans l'immédiateté.

Henri Maldiney
Cours de Philosophie Générale
1963-1964

Préface de Bernhard Waldenfels

à la traduction allemande de *Comprendre* de Henri Maldiney

Le titre lapidaire de ce texte extraordinairement dense ne fait qu'indiquer ce qu'il fait attendre.

Le *Comprendre* dont il s'agit ne fonctionne pas comme un simple contre-concept méthodique de l'*expliquer*. Il ne se limite pas non plus au *comprendre* dialogique ou textuel auquel prétendent toutes les variétés de l'herméneutique. Le *comprendre* heideggerien lui-même « en tant que mode fondamental du Dasein » ne touche à la chose qu'en partie. Le *comprendre* qui importe à l'auteur se révèle aussi chargé de problème que le sens qu'il ouvre. Le présent texte parût pour la première fois en 1961 dans la *Revue de métaphysique et de morale* et fut repris dans un recueil, *Regard parole espace*, publié à Lausanne en 1973. L'auteur, Henri Maldiney, né en 1912, enseignait la philosophie, en particulier l'anthropologie philosophique et l'esthétique, à l'Université de Lyon, loin de la grande scène parisienne. Sa pensée anthropologique est dans une grande mesure redevable à la *Daseinsanalyse* de Ludwig Binswanger. Il n'est pas le premier à avoir fait connaître celui-ci en France. Ce mérite en revient au psychopathologue polonais Eugène Minkowski et à sa femme Françoise Minkowska. Maurice Merleau-Ponty également se réfère déjà à Binswanger en 1945 dans sa *Phénoménologie de la perception* et la traduction de *Rêve et existence* par Michel Foucault paraît en 1954 avec une introduction détaillée. Cependant Maldiney va bien au delà en conférant à la *Daseinsanalyse* une forme philosophique originale. Binswanger a explicitement rendu hommage à cette recherche singulière dans sa préface de l'édition ultérieure des *Grundformen und Erkenntnis menschlichen Daseins*.

Ce texte, dont la traduction fait entrer Maldiney comme auteur pour la première fois en Allemagne, se situe dans un contexte multiple. Le champ français se fait remarquer avec des noms comme ceux de Jean Cavailles, Michel Foucault, Jean Hyppolite, Jacques Lacan et Georges

Politzer, mais il est insuffisamment occupé. Une explication entre Merleau-Ponty et Sartre, les protagonistes de la phénoménologie française, n'apporte rien au lecteur. Du côté de ceux qui sont de langue allemande, nous rencontrons aussi en France depuis longtemps des chercheurs connus, tels que les médecins juifs allemands, expulsés d'Allemagne, Kurt Goldstein et Erwin Straus, de même que Roland Kuhn, un psychiatre suisse du cercle le plus intime de Binswanger. S'y ajoute naturellement Binswanger lui-même, entouré des trois étoiles : Freud, Husserl et Heidegger. Des articles des années vingt et trente ont été cités, ainsi que des phases de la première réception freudienne et de la réorientation déclenchée par la publication de *Sein und Zeit*. L'œuvre majeure de 1942, de même que l'utilisation psychopathologique ultérieure de la théorie husserlienne de la constitution restent non mentionnées. A mi-chemin se tient la nouvelle forme de la *Daseinsanalyse*, affirmée par son fondateur sous différents noms comme ceux d'« anthropologie phénoménologique », « anthropologie existentielle thématique », ou, de façon plus compliquée, en tant que « herméneutique phénoménologique ontico-anthropologique conduite à partir du *Dasein* humain factice » et qui cherche sa propre voie entre l'analytique fondamental-ontologique du *Dasein* de Heidegger et une restriction naturaliste de la psychanalyse imputée à Freud. Ce qui est décisif pour Binswanger, c'est que le fil vers la recherche empirique aussi bien que vers la praxis clinique et thérapeutique ne soit pas rompu. Il ne s'agit pas là d'une fondation philosophique unilatérale de l'empirie et de la praxis, mais bien plutôt de la mise en acte d'un équilibre entre une philosophie implicite et une philosophie explicite, comme celui que Merleau-Ponty déjà avait en vue.

Tout cela joue aussi un rôle chez Maldiney, cependant malgré bien des emprunts explicites et des allusions non explicites, son texte parle une langue qui lui est propre. La difficulté du texte tient à ce que l'auteur passe fréquemment d'un niveau de description à l'autre et exige par là du lecteur une grande flexibilité. La récompense de l'effort en est une richesse de facettes et une ouverture d'horizons qui vont bien au-delà du

thème immédiat. Ce qui forme le cadre théorique, c'est une anthropogénèse qui dessine le passage ininterrompu de l'homme naturel à l'homme culturel et, de cette manière, sape le dualisme de la nature et de la culture. Les analyses tournent autour du mode d'existence du corps propre, de la chose et de l'autre, auxquelles sont co-ordonnées trois différentes formes de monde, le monde propre, le monde environnant et le monde commun. Le motif fondamental du *comprendre* se rattache à celui de la *perception*. Au sens de la langue correspond une langue des sens, comme cela est déjà esquissé dans le titre choisi par Erwin Straus pour son livre, *Du sens des sens*. *Com-prehendere* et *per-capere* sont compris, en accord avec Binswanger, en tant que deux formes d'un « prendre par quelque chose » qui coïncident dans « *l'expression* » comme un sens réalisé. « Dans la perception nous procédons de l'impression au sens et nous prenons et percevons le sens dans l'expression. Dans le comprendre nous procédons du sens à l'expression. Comprendre signifie comprendre l'expression dans le sens ». Le sens provient toujours à nouveau du non-sens. Le sens thématique qui se cristallise dans des formes objectives vit à partir des excédents d'un non-thématique qui s'annonce sous la forme d'esquisses de signification et de directions de signification, sans être définitivement saisissable. L'intentionnalité signifie plus qu'une visée consciente, elle se meut de biais et sa pointe est comme brisée par l'afflux du nouveau.

La psychanalyse offre des champs d'expérimentation pour un comprendre qui se voue à l'espace du non-compréhensible. *L'analyse du rêve* trouve son lieu entre un sens manifeste et un sens latent, dans un sens qui n'est pas déjà présent dans quelque chose de caché, mais au contraire qui résulte du récit du rêve et de l'interprétation du rêve, en tant que le sens d'une existence « qui se dissimule dans son apparaître ». Le sens ne se tient pas derrière ce qui se montre, il est lui-même un arrière-sens. A cela correspond *l'entretien analytique* en tant que forum pour un sens qui cherche son lieu dans un échange réciproque du proche et du lointain et provient d'une histoire de la vie qui simultanément avance et recule.

Comme chez Lacan, l'analyste entre en jeu et, quand l'analyse réussit, l'analysant aussi, d'abord comme répondant, impliqués tous deux dans un événement qui interrompt le cours normal d'une communication consentie. Les *pathologies* se manifestent comme perturbation et déformation des structures élémentaires de l'existence, soit comme vacuité de l'avenir, soit comme fixation au passé, qui conduisent à ceci que l'expérience est privée de ses horizons d'ouverture et que le sens est gelé dans des thèmes figés. À partir de là sont éclairés des thèmes classiques, tels que l'identification, la résistance et le transfert. Comme par exemple dans le cas de l'identification oedipienne avec le père, nous tombons sur des formes d'une impossibilité vécue. Le compte de l'expérience ne tombe jamais juste.

Ce qui constitue l'attrait particulier de ce texte, c'est que le plan fondamental, obtenu à partir de la phénoménologie et de l'herméneutique, à partir de la psychanalyse et de la psychopathologie, est outrepassé de tous les côtés. Ce qui conduit à des sorties vers le monde animal, vers le monde du jeu d'enfant, vers l'art de l'image et de la poésie. Nous tombons sur la tension du trait chez Klee et Kandinsky, nous entrons dans l'étrange scène introductive du *Château* de Kafka et nous croisons l'alternance des mots et des choses de Francis Ponge. Entre les lignes de cet essai se découvrent tant de choses excitantes qu'il mérite d'être lu, après au moins quarante ans, avec des yeux nouveaux.

Bernhard Waldenfels.
(Professeur à l'Université de Bochum, Allemagne)
Traduction française : Eliane Escoubas.
(Henri Maldiney
Verstehen
Übersetzt von Sabine Metzger, mit einem Vorwort von
Bernhard Waldenfels, Wien, Turia + Kant 2006)

NOTES :

Sur l'arrière plan français contemporain, voir de l'auteur de cette préface *Phänomenologie in Frankreich*, Frankfurt am Main, 1998, ch. VI, 9 et particulièrement sur Maldiney p. 442-449.

Sur le statut scientifique théorique et pratique de la Daseinsanalyse, voir Max Herzog, *Weltentwürfe. Ludwig Binswanger phänomenologische Psychologie*, Berlin/New York 1994, p. 79-88.

À ce sujet, voir l'ouvrage paru en 1991 à Grenoble *Penser l'homme et la folie*.

De nombreux écrits ultérieurs de l'auteur traitent du rôle du mot et de l'image dans l'art, et traitent aussi en particulier de Francis Ponge.