

L'ouvert

N° 11 / 2019

MISE EN ŒUVRE / DE L'INVENTION SUR UN CHAMP DE BATAILLE
MÉPLAT DE SAINTE-HILAIRE

CORPS DE L'ŒUVRE: ART-THÉRAPIE

ART, FOLIE, THÉRAPIE,
ESSAIS DE CONCEPTUALISATION

HENRI MALDINEY

HENRI MALDINEY AU VINATIER

PIERRE-MARIE CHARAZAC

SOIS CE QUE TU DEVIENS /

JEAN-PIERRE KLEIN

APOSTILLE

ANDRÉ SAUGE

COURS DE PHILOSOPHIE GÉNÉRALE

LOGOS ET ÊTRE (SUITE ET FIN)

HENRI MALDINEY

Revue
Henri
Maldiney

Table des matières

Présentation

I - Première Partie – Mise en œuvre

De l'invention sur un champ de bataille **p. 4**

II – Deuxième Partie : Corps de l'œuvre : art-thérapie

H. Maldiney Conférence, Montpellier 1993 **p. 7**

P. Charazac, Henri Maldiney au Vinatier **p. 41**

J.-P. Klein, Sois ce que tu deviens... **p. 49**

A. Sauge, Apostille **p. 68**

III – Troisième partie : les notes de cours

Logos et Être, suite et fin **p. 75**

Présentation

Nous espérons qu'après avoir attendu si longtemps le numéro de l'Ouvert de l'année 2018, le choc de la déception n'ajoutera pas un motif d'irritation à votre impatience. Nous vous prions de bien vouloir excuser ce long retard et nous nous en remettons à votre indulgence.

L'année 2018 a été consacrée à deux opérations principales.

La première a été l'organisation, au mois de mars, de journées d'étude sur les liens de la pensée de Maldiney avec la psychiatrie, sous le titre « Comprendre la psychose avec Henri Maldiney. L'anthropologie philosophique et ses implications dans la pratique psychiatrique. » Les actes du colloque seront publiés par les soins du « Cercle herméneutique ».

Le thème a inspiré la fabrication du numéro que vous avez entre les mains. Nous proposons à votre lecture une conférence que Maldiney a tenue en 1993, à Montpellier, invité par la responsable de l'association « Les Murs d'Aurelle », une association qui proposait, « dans les espaces psychiatriques des pratiques artistiques de création » et opérait notamment au sein de l'hôpital psychiatrique de « La Colombière » à Montpellier. Plutôt que d'associer à la conférence l'article paru dans la revue *Empan* (N° 42, 2002) « Sens de l'Art-Thérapie », qu'il est possible de consulter sur le site de l'association www.henri-maldiney.org, nous avons choisi de publier une conférence de Pierre Charazac, prononcée au Vinatier, rapportant une expérience d'art-thérapie dans cet hôpital psychiatrique de Lyon, et cela parce que Maldiney a assisté avec des étudiants à ces ateliers et qu'il propose, dans la conférence de Montpellier, une interprétation d'un cas précisément décrit par P. Charazac, que j'avais entendu à Genève, lors d'une journée organisée par B. Rordorf, sur la pensée de Maldiney. Dès ce premier contact avec ce que le conférencier nous rapportait de l'interprétation d'H. Maldiney, j'ai sourcillé. Il m'a semblé qu'il serait intéressant de rapprocher dans une même publication les deux conférences et de les compléter par une discussion, que je vous propose sous la rubrique « apostille ». Ainsi inaugurera-t-on peut-être, dans la revue, une pratique que je trouve souhaitable, de la *discussion* (ce pourrait être le titre de la rubrique).

Sur le thème de l'Art-thérapie, H. Maldiney a apporté diverses contributions à la revue « Art & Thérapie » (voir <http://www.inecat.org/-Revue-art-therapie-et-autres->) dont le spécialiste de la discipline en France, Jean-Pierre Klein, est le fondateur et directeur. Nous l'avons contacté par l'intermédiaire de B. Rigaud (directeur, du centre ADAJE, adresse Internet <http://www.adaje.org>). Nous lui sommes très reconnaissants d'avoir bien voulu rédiger un article « dans le mouvement », comme il le dit lui-même, pour ce numéro de l'Ouvert. Comme je le lui disais dans le message que je lui adressais pour le remercier, « il s'y exprime avec beaucoup de conviction une pratique thérapeutique ouverte, féconde, capable d'insuffler dans des individus dont le vouloir vivre a été, d'une manière ou d'une autre, blessé voire cassé, une énergie qui leur permette de prendre le risque de tous les possibles d'eux-mêmes. » J.-P. Klein aime à rappeler que la pensée de Maldiney l'accompagne constamment dans sa pratique et dans ses cours.

L'année 2018 a été consacrée à une seconde opération, le

transfert des papiers d'H. Maldiney et de sa bibliothèque de travail à l'abbaye d'Ardenne, près de Caen, où sont installés les locaux de l'IMEC (Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine). Les légataires de l'œuvre, Mme Lucie Morel et M. Henri Wagemans, dont les parents avaient accueilli celui qui avait accepté un poste, en lieu et place de P.-H. Simon, à l'Institut Français de Gand dès 1945, et qui s'étaient liés d'amitié avec lui, ont confié à l'AIHM le soin d'assurer le transfert dans de bonnes conditions. Cela a signifié un grand travail de mise en ordre des papiers et de la bibliothèque, achevé au mois de septembre. Le transfert a pu être réalisé dans de bonnes conditions. Il a été assuré par l'IMEC elle-même. Il reste à Vézelin des ouvrages (philosophie, art, littérature) pour lesquels une destination a été trouvée. Les ouvrages traitant de psychiatrie ont été déposés à la bibliothèque du Vinatier. J'ai proposé de déposer à la BM de Lyon les recueils de la poésie de Du Bouchet ayant appartenu à Maldiney (encore sur un rayon à Vézelin).

Le tri des papiers a permis de mettre en évidence tous les textes que Maldiney a écrits, depuis les années de l'ENS à peu près – tentatives de récit de son enfance, de sa jeunesse, essais de théâtre, nouvelles, biographie philosophique à la manière du *Discours de la méthode*¹ –, durant son séjour en Oflag (1940-1945) – quelques conférences, essentiellement des cours destinés aux prisonniers préparant l'agrégation, parmi lesquels deux cahiers d'une écriture serrée sur la philosophie de Descartes, rien sur Heidegger – des recueils manuscrits de poésie d'inspirations très diverses (le testament de Villon ; Péguy !). Tout cela devra faire l'objet d'une évaluation. Toutefois il nous a paru souhaitable de marquer comme d'une pierre blanche la coïncidence de l'année (théorique) de parution de ce numéro avec le dépôt des papiers aux archives de l'IMEC et le recouvrement des premières écritures de l'étudiant, fils du chef d'une petite gare minière de Franche-Comté, à l'École Normale Supérieure (1933-1936) et à l'école d'officier de Saint-Maixent (1937) après un échec au concours de l'agrégation (réussi en 1938). À cette fin, nous vous proposons, en guise de *hors d'œuvre*, un texte publié en 1938 sous un pseudonyme digne d'une plaisanterie de potache. Et pourtant, méfiez-vous : en mathématique, on parle d'un « point méplat d'une courbe plane d'équation cartésienne ». Et il est possible qu'il y ait dans cette proposition inventive qui consisterait à mettre en équation vectorielle, dans le feu de l'action, les mouvements d'une armée à l'attaque, des souvenirs des conversations du jeune étudiant avec celui qu'il a reconnu comme le meilleur de ses maîtres de l'ENS, Jean Cavaillès (alors caïman rue d'Ulm).

André Sauge

¹ Dans l'un de ses cahiers, probablement antérieur à la guerre, Maldiney notait : « Tout jeune Français de 20 ans doit avoir lu le *Discours de la méthode* et fait une escalade au-dessus de 4000 (corrigé 3000) mètres comme chef de cordée. » Il est clair que Maldiney a d'abord écrit « 4000 ». Un cas typique de lapsus par « *Verstiegenheit* » ?

Première partie

I- Mise en œuvre

Un *hors d'œuvre* de digestion plus difficile qu'il n'y paraît.
« Déjà Napoléon perçait sous Bonaparte ».

*De l'invention sur un champ de bataille*¹

*Le directeur du Centre a reçu la lettre suivante dont, faute de temps, il n'a pu donner lecture en séance, mais qu'il tient à publier.
Paris, le 19 mai 1937.*

MONSIEUR LE DIRECTEUR,

Quiconque a la passion lucide de l'humain ne peut rester indifférent à votre effort d'humanisme intégral. On ne peut donner à l'homme la conscience vraie de soi qu'en la fondant sur la science de ses origines réelles plus émouvantes que tous les mythes. À cet égard, le programme de la neuvième semaine de Synthèse me paraît d'une importance sans précédent. C'est parce qu'elle est capable d'invention que l'humanité est ce qu'elle est : elle ne cesse de s'inventer elle-même. Votre dernière leçon s'intitule la *Vie comme invention*. C'est une rude épreuve pour moi de n'y pouvoir assister par suite de ma grande infirmité. Mais je ne puis résister au devoir de vous communiquer quelques réflexions sur un thème qui m'est cher : il s'est trouvé que seul, dans l'histoire des espèces, l'homme a fait de la mort elle-même une invention. Comme je ne suis pas philosophe, je ne veux pas discuter cette idée en elle-même à la suite de l'exposé de M. Guyénot. Je veux, étant technicien, je veux dire militaire, me placer sur le terrain technique. Permettez-moi de vous soumettre quelques vues sur l'invention dans l'art militaire. Le problème y est d'une netteté particulière par suite de la rapidité nécessaire des solutions. M. Marcel Mauss a fait l'inventaire des techniques de la vie. Par ailleurs, il a signalé, le premier, l'importance du phénomène de destruction de richesses dans les sociétés primitives et civilisées. Ces destructions sont généralement caractérisées par l'absence de techniques. Les procédés les plus concertés obéissent à des automatismes ou à des directions affectives (réflexe de l'abondance, colère, animisme, sadisme, etc...). Jusqu'à la dernière crise économique, la guerre était la seule technique de destruction connue. Il y aurait un manque de tact à aborder ce sujet, après l'exposé constructeur de M. Louis Bréguet dans une assemblée autre que la vôtre. Mais Vous êtes de ceux que la vérité rend meilleurs. Je suis obligé d'être bref. Si la question

¹ Le titre est de nous. Ce texte a été publié dans la *Revue de Synthèse*, en 1938. La signature est évidemment un pseudonyme. A l'occasion d'une des soirées de préparation de l'édition des premiers ouvrages en compagnie de Jean-Pierre Charcosset, Bernard Rordorf se souvient que Maldiney a évoqué, avec ce rire qui était le sien lorsqu'il pensait à quelque farce ou quelque canular, qui ne lui étaient pas étrangers, cette « arme à tir courbe » dont il suggérait l'usage dans une lettre. Bernard Rordorf a retrouvé la lettre dans la publication de la « 9^e semaine internationale de Synthèse » (tenue en 1937, publiée en 1938).

intéresse certains je les renvoie à mon livre *Stratégie et Tactique*.

Je n'ai pas d'expérience stratégique directe. Mais j'ai étudié à peu près toutes les campagnes de l'histoire et consulté la plupart de nos grands stratèges. Les faits et les hommes s'accordent sur ce point : il est impossible de mettre en évidence un seul cas d'invention spontanée dans la conception d'une offensive. L'idée stratégique est toujours le résultat, ou mieux le résumé, d'une expérience complète et – c'est ici le point capital, – mobile. Je ne parle que de la guerre moderne. Parler de stratégie antique c'est confondre stratégie et tactique d'ensemble. On peut faire converger la tactique et les connaissances géographiques (Hannibal) ; ou politiques (César) ; ou géographiques et politiques (Alexandre). Ce n'est pas de la stratégie au sens moderne. Une seule exception : les campagnes de l'empereur Julien. Quoi qu'il en soit, la stratégie moderne, par suite de la mobilisation universelle possède un caractère nouveau : l'autonomie. Le corps stratégique n'est plus un simple gouvernement, c'est en outre une administration. Dès lors, l'invention du stratège n'est plus que la prise de conscience d'une situation. Le rapport est toujours sans doute un rapport de forces. Mais il ne suffit plus de tenir compte de leur direction et de leur grandeur. Quand il s'agit de décider une offensive, par exemple, un élément neuf intervient : l'accélération, la variation de la masse adverse sous l'influence des facteurs de production (rodage du matériel, constructions nouvelles, inventions techniques, adaptation du personnel, et avant tout synchronisation des éléments militarisés). Un seul imprévu mais fondamental : l'état moral, le potentiel psychique : la psychasthénie et la cyclothymie se partagent la responsabilité des 4/5 des défaites. Ici, une étude statistique de la psychologie de l'arrière et du front est impossible. Le stratège véritable est celui qui saisit la loi générale dans le fait particulier : « Vous avez gagné la guerre parce que le Maréchal Foch était un grand physionomiste » m'a dit celui que je tiens pour le plus grand chef militaire allemand. Nous pouvons conclure à coup sûr : inventer c'est utiliser une expérience.

L'étude de la tactique va-t-elle renforcer cette vue ? Cette fois, j'ai une expérience concrète, et certainement privilégiée. S'il y a une logique, ou même une axiomatique de l'invention tactique, l'axiome fondamental, en est celui-ci : un champ de bataille est un champ de forces. L'invention n'est possible que si le tacticien se représente chacune de ses unités comme une grandeur orientée. Dans l'appréciation de la grandeur, la nature de l'armement intervient. Mais, il n'y a pas de rapport constant entre la valeur offensive de deux armes. Tout dépend de la situation. Le tout façonne les parties. Par ailleurs, l'ensemble dépend de la position relative des unités de combat. Ou mieux chaque groupe n'a son sens que par rapport aux groupes voisins ou éloignés. Il faut arriver à se représenter le combat non pas comme un ensemble de structures mais comme une structure d'ensemble. L'opération n'est possible que par une transposition. On ne peut apprécier les rapports des éléments sur le plan de l'action directe ; il faut établir des relations entre objets sur un plan qui n'est pas celui de l'expérience immédiate, envahissante, mais celui de l'expérience représentée. Il est indispensable de voir le combat dans un espace magnétique assez semblable à celui du joueur d'échecs,

mais aux variations beaucoup plus brusques. (L'intervention d'une arme à tir courbe est beaucoup plus importante que le déplacement du cheval au jeu d'échecs. Je ne parle pas de l'aviation : le tacticien n'en dispose pas). Avant tout, la notion de temps est capitale. Le temps est pourvu par lui-même d'efficacité. Le grand tacticien est celui qui considère le temps non pas comme une grandeur scalaire mais comme une grandeur vectorielle. Le grand chef agit par schèmes de cristallisation. La seule chose qui soit en son pouvoir, c'est de polariser une situation. Il pense dans l'espace-temps. L'invention consiste dans la modification d'un développement. Cette action obéit-elle à des règles ? Y a-t-il une logique de l'invention tactique ? – le règlement d'infanterie en donne une seule : avant la prise du contact, si l'on perd la supériorité du mouvement, il faut acquérir la supériorité du feu. Je n'ai pas besoin de signaler le caractère tout empirique de cet impératif apparent. Là où intervient l'invention, c'est dans l'appréciation de cette supériorité. Elle varie avec l'armement. La conséquence est celle-ci : il n'y a pas de comparaison générale, il n'y a pas de comparaison d'états statiques. C'est dans le cas singulier qu'il faut non pas comparer l'énergie de deux groupes de fusiliers et d'un groupe de mitrailleurs mais composer une situation d'ensemble où ils figurent à titre de facteurs. Il faut non pas anticiper sur l'expérience à venir mais saisir l'expérience totale dans son devenir. Il ne s'agit pas d'intégrer un facteur-masse mais de donner une série de valeurs au coefficient variable de la fonction. Ici encore l'expérience est première. Elle indique que tout élément nouveau est polyvalent jusqu'à une certaine intensité et monovalent si la force vive est considérable. Mais c'est au tacticien de juger, de saisir la physionomie de la phase. Une attaque aérienne est généralement monovalente. Un tir de barrage est aujourd'hui polyvalent à cause de l'évolution de l'armement automatique qui permet la résistance clairsemée.

En résumé, l'invention tactique comme l'invention stratégique est l'approfondissement d'une situation. Elle n'est possible que grâce à un symbolisme qui transpose en termes immédiatement intelligibles la situation réelle, considérée matériellement. Les symboles sont maniables selon des règles qui révèlent l'existence d'une axiomatique grossière mais suffisante. L'invention consiste dans la rapidité de la synthèse d'éléments dynamiques donnés ou suggérés. L'invention n'est peut-être qu'un automatisme spirituel au sens de Spinoza. En tout cas elle est un autre nom du jugement.

Si ces modestes réflexions vous paraissent susceptibles d'intéresser l'auditoire, je vous autorise à les lire. En m'excusant d'avoir abusé des instants d'un public de philosophes, je vous prie de bien vouloir agréer, Monsieur le Directeur, l'expression de ma considération distinguée, et de ma plus sympathique attention.

Lt-Colonel MEPLAT DE SAINTE-HILAIRE

Ancien Attaché à l'État-Major de la 9^e Armée.

II – Corps de l'œuvre : art-thérapie

ART, FOLIE, THÉRAPIE, ESSAIS DE CONCEPTUALISATION

CONFÉRENCE D'HENRI MALDINEY (Montpellier, 1993)

Mme Brigitte Challande, cofondatrice puis responsable de l'association les Murs d'Aurelle de 1991 à 2016, a invité, en 1993, Henri Maldiney à un colloque sur le thème « Art, folie, thérapie, essais de conceptualisation ». Elle a bien voulu nous autoriser à publier le texte de la conférence¹. Nous l'en remercions vivement.

J'AI ENTREVU ce que pouvait être l'art-thérapie avant que le terme n'existât. C'était à l'hôpital psychiatrique de Münsterlingen. J'étais en compagnie du docteur Roland Kuhn et de Jacques Schotte et je présentais à des malades des reproductions de peinture. L'un d'eux, schizophrène, interné depuis 17 ans, et vivant dans un état presque constant de mutisme et de prostration mais chez qui Roland Kuhn avait remarqué une certaine sensibilité aux couleurs, se voyant présenter une des dernières peintures de Renoir, un nu auréolé de la propre émanation lumineuse de son corps, tout en jetant un regard furtif et en jouant avec un lacet dit cette parole en allemand : « *Die goldene Sonne des Lebens* » : le soleil d'or de la vie. Cela prouve que la question de l'art-thérapie ne concerne pas seulement les rapports entre l'être malade et l'art, mais met en cause le rapport entre l'être malade et l'être homme et entre l'homme et l'art. C'est dire que les trois termes ne sont pas indépendants et que les relations qu'ils entretiennent deux à deux se nouent ou se dénouent à même le troisième.

Or, de ces trois termes, l'art n'est pas le plus facile à entendre. Qu'est-ce qui constitue une œuvre d'art comme telle ? Par où une œuvre est-elle une œuvre d'art ?

Je vais d'abord donner cette réponse : ce qui constitue une œuvre d'art comme telle c'est sa dimension formelle.

Cette expression simple n'est pas d'usage courant. Un des premiers à l'avoir employée, peut-être le premier, est Carl Einstein dans son étude de la sculpture africaine.

Réfléchissez vous-mêmes à vos impressions. Une statue qui est une œuvre d'art ne se donne pas à voir comme un simple bloc ou comme un tas de pierres, mais ce bloc assume une forme qui est conductrice du regard ou il est assumé par cette forme. En tout cas, il n'est pas informé par une image, à la manière d'une figure de cire

¹ Première publication, 1994, assurée par les "Murs d'Aurelle" aux éditions *L'entretemps* numéro d'ISBN : 2950827217 (publication d'un colloque sur le thème "Art à bord / personne autre Autre abord / personne d'art" les 18 et 19 Novembre 1993 organisé par les « Murs d'Aurelle » au CHU de Montpellier Hôpital La Colombière. Les droits restent réservés à l'association). Cette dernière ne favorisait pas à proprement parler la pratique de l'art-thérapie, mais le contact avec les artistes, par le moyen du théâtre notamment. L'organisation du colloque a été favorisée par le père de Brigitte Challande, ancien élève d'Henri Maldiney.

du musée Grévin, et la contradiction entre pierre et chair n'est pas surmontée après coup : tout simplement, elle n'a pas lieu. Elle n'a pas eu le temps d'avoir lieu, parce que le change réciproque et total de la pierre et de la chair a été l'œuvre opératoire d'une forme. La forme est l'organe et le milieu même de cette mutation. Une forme rassemble et articule un espace signifiant dont la signifiance n'est pas signifiable par un signe, pas plus qu'elle ne l'est par une image. La signification est immanente à la forme. C'est le même pour une forme de se former et de se signifier. La dimension formelle d'une œuvre d'art est le véhicule de sa signifiance. Carl Einstein a employé le terme à propos de la statuaire africaine. Mais qu'elle soit grecque, qu'elle soit américaine, qu'elle soit africaine, une sculpture qui est une œuvre d'art n'occupe pas dans l'espace objectif un intervalle défini par les limites d'un contenant ; elle n'occupe pas un lieu déterminé, elle ouvre son lieu propre que détermine sa dimension formelle. Son espace est là, dans une évidence simple qui donne à connaître, dit Carl Einstein, que le volume est bien là et qu'il est rassemblé par une forme unique. Cette forme est la dimension formelle de l'œuvre. « La représentation du volume comme forme, que la sculpture se doit d'établir en s'interdisant d'user de l'épaisseur de la masse, exprime sans intermédiaire ce qui la constitue justement comme forme et qui de ce fait est nécessairement désigné en premier : les parties invisibles. Celles-ci doivent faire corps avec les parties visibles au sein d'une forme totale décrite d'un seul acte du voir et qui répond à une perception immobile de la tridimensionnalité. Si bien que le volume, par ailleurs insaisissable s'y montre dans une certitude sensible. »

Cela ne tient-il pas au fait que la statue est « perçue » ? Et n'en va-t-il pas ainsi de l'intégration de toutes les apparences dans un volume ?

Cela signifie que l'espace d'une sculpture n'est pas volumétrique mais volumique. Nous n'avons pas à parcourir successivement ou systématiquement trois dimensions mais immédiatement nous est donnée l'uni-tridimensionnalité de l'espace, c'est-à-dire, un quotient de profondeur qui se double d'un gradient d'ouverture. Les deux données simultanément, et je dirai, pour employer l'expression de Robert Delaunay : dans le *simultanéisme*. La forme est le lieu de rencontre des deux à toute profondeur.

Qu'est-ce donc qui fait cette forme ? C'est le rythme, créateur de cet espace. Un rythme *implique* un espace. Il ne se déroule pas dans un espace pas plus qu'il ne se déroule dans le temps, il implique en lui l'espace et le temps. Cela veut dire que le rythme n'est pas un objet mais que « je suis au rythme ». Il devient un mode d'être, un mode d'exister, voilà pourquoi un rythme est insignifiable.

Il y a des notations musicales qui peuvent noter les différentes hauteurs ou durées des notes, mais il n'y a pas de notations adéquates du rythme ; et, quand on veut faire chanter par exemple une chorale selon le rythme, la seule façon qu'ait le chef de chœur pour le faire sentir, c'est en quelque sorte d'incarner ce rythme dans les mouvements de son corps, dans sa motricité propre, et c'est en résonance avec cette motricité que les chanteurs seront

véritablement au rythme.

Cela n'est pas seulement vrai de la sculpture, qui se donne à nous dans sa convexité, mais est vrai également de l'espace intérieur d'une architecture. L'espace d'une église romane ou l'espace de Sainte Sophie de Constantinople se donne à même le rythme intégrateur, perpétuellement menacé et perpétuellement renaissant des surfaces courbes et planes. Chacune est une surface complète au point de vue de la métrique et par conséquent ne se prête pas d'elle-même à une transition vers une autre surface. Mais toutes se trouvent soudainement intégrées dans un rythme générateur d'un seul espace, après une phase de vertige qui a marqué d'abord l'impossible saisie du tout.

Le rythme est le dimensionnel de la forme en son autogénèse. Non pas *comme* lui, mais *en* lui elle est inobjectivable. Sa réalité inobjective livre son sens dans une formule simple : *la forme exprime l'existence*.

Ces trois termes ne doivent pas être pris dans un sens trivial. Existence est à prendre dans son sens strict, tel que le mot lui-même l'indique. « Ex », *-sistere* ou *-stare*, c'est se tenir hors, avoir sa tenue hors de soi. Ce que signifie aussi notre mot de présence. *Prae*-sens, c'est être en avant de soi, en soi plus avant dans l'ouverture. Il y a là une contradiction, au regard de la simple étance et cette contradiction est ce qui justement est la marque de l'existence.

Wittgenstein dit : « Le sens du monde doit se trouver en dehors du monde. Dans le monde toutes choses sont comme elles sont et se produisent comme elles se produisent : il n'y a pas *en lui* de valeurs – et s'il y en avait une, elle serait sans valeur². » On peut dire de même que si l'existence se présentait dans un monde d'étants elle ne serait pas véritablement existence. L'existence est nécessairement contradictoire au regard de la positivité et du statut d'étant.

Mais une forme, en quoi, pourquoi est-elle capable d'exprimer l'existence ?

Examinons d'abord le mot forme. Nous voyons qu'il peut revêtir une pluralité de sens que l'allemand exprime plus directement, lorsque par exemple il oppose *Gestalt* qui est la forme statique de la structure, et *Gestaltung*. *Gestaltung* désigne en mettant l'accent sur la terminaison qui est marque d'activité une forme en formation. Ce terme a été tout à fait spécifié par Paul Klee dans une de ses leçons du Bauhaus, lorsqu'il dit « La doctrine de la *Gestaltung* traite des chemins qui conduisent à la forme, à la *Gestalt*. » Le mot *Gestaltung* caractérise ce qu'il veut dire par sa terminaison. Il exprime directement le concept d'une certaine mobilité. Quelle mobilité ? L'autogénèse de la forme et *Gestaltung* signifient aussi bien formation de la forme que forme en formation. C'est le sens qu'il a dans les écrits de Mondrian : forme en formation et formation de la forme. Son grand article inaugural de la revue *De Stijl* s'intitule : « D'une nouvelle *Gestaltung* », c'est-à-dire d'une nouvelle formation de la forme et d'une nouvelle conception de la forme.

Ainsi les deux s'identifient et nous le comprenons par cette formule qui va définir justement la dimension formelle : la

² Wittgenstein, *Tractatus* 6. 41

dimension formelle est la dimension suivant laquelle une forme se forme. Il ne s'agit pas là d'une malice, je ne fais que reprendre en parallèle une définition de Descartes dans les *Regulae* : « La pesanteur est la dimension suivant laquelle les corps sont pesés. » Seulement dans le cas de la pesanteur, il y a une unité et il y a un transport d'unité. Dans le cas de la forme il n'y a pas d'unité partielle. Disons que la forme est monadique et qu'en réalité dans une œuvre il n'y a qu'une forme, qui est l'œuvre elle-même. Ce qui correspond à cette situation qu'il n'y a pas de rythme partiel. Un rythme reprend souvent toute une série d'éléments non rythmiques, mais il n'y a pas de rythme qui puisse être composite, ni même de rythme synthétique. La synthèse est toujours gouvernementale. En elle tous comptent pour un, car ils gouvernent par le concept ; elle ne se prête nullement à l'ouverture, ce qui est exactement l'inverse du rythme. Le rythme ouvre l'espace et le temps.

Le propre d'une forme artistique est d'être en incidence interne réciproque avec l'espace. C'est sa différence d'avec le signe. Un signe peut figurer dans un espace, vous pouvez le transporter dans un autre espace sans qu'il change. Une forme, distraite de son espace est absolument anéantie. Pourquoi ? Parce que c'est elle qui suscite son espace comme le lieu de son propre essor.

Si vous découpez un contour dans une fresque de Piero Della Francesca de façon à isoler, comme une configuration autonome, le profil de la reine de Saba, vous avez tout anéanti. Parce que cette figure ne possède plus ce pouvoir extraordinaire d'être, au-delà d'elle-même, en soi plus avant. Vous en avez fait un objet.

Voyez comment naît une œuvre. Je vais prendre un exemple, celui de Cézanne. Cézanne, dans le portrait de Vollard ou dans les Sainte-Victoire, comme celles de Zürich ou de Bâle, a laissé des points blancs et il s'en est expliqué à Vollard : « Si pour boucher ces blancs je mettais là quelque chose au hasard, je serais forcé de reprendre tout mon tableau en partant de cet endroit. »

Cela signifie qu'une simple touche a quelque chose d'absolument décisif et qu'on ne peut pas reprendre. Qu'est-ce qui se produit ? Une touche crée une tension dans la toile blanche, qui est déjà un pré-espace. Une seconde touche, qui intervient dans cet espace en modifie la tension, et l'espace lui-même est transformé.

Ainsi le rythme unificateur de cet espace ou plutôt le rythme qui reprend en sous-œuvre toutes ces tensions dans son unité, se transforme à mesure que la toile s'élabore, mais s'élabore sans calcul car je reprendrai ici une expression de Nicolas de Staël : « Pour celui qui travaille sur une surface et dont la tâche est de spatialiser la surface, la surface tente sa forme. » C'est elle qui tente sa forme et voyez la réceptivité ici de l'artiste en même temps que l'anticipation qu'il pressent.

Voyez comme ceci est très important dans l'art-thérapie. Un point. Il y a des œuvres de malades où on voit simplement un point. Mais réfléchissez qu'un point perdu dans une surface est une chose qui frôle le tragique, c'est un point perdu comme dit Paul Klee « entre les dimensions » et même s'il possède une certaine radiance, est-ce que le malade est capable de l'assumer ? En tout cas concevez que ce point avec sa nécessité gratuite et sa puissance de

spatialisation est quelque chose qui ne peut qu'inquiéter. Ainsi, de proche en proche, de touche en touche, la forme se forme, elle consiste dans une transformation constitutive qui est la genèse de l'œuvre.

À cet égard, il convient de distinguer deux dimensions de la forme. Sa dimension « imageante » – une forme signifie une montagne, une femme, un cheval – et sa dimension formelle qui est sa dimension rythmique. C'est ce que Kandinsky appelait un peu maladroitement le sens intérieur de la forme. Alors, prenons maintenant le troisième terme : la forme *exprime* l'existence. Ce terme d'exprimer, j'avoue reconnaître en lui la même articulation que dans les deux premiers. Exprimer : le propre de l'existence c'est d'être capable par soi-même de compréhension. Le comprendre est une façon d'être là et cette façon d'être là, comme toutes les façons d'être là, est une façon d'exister, d'être le *là* de l'ouverture d'un monde. Par conséquent, la compréhension est nécessairement impliquée dans l'existence, de même que l'articulation. Or, l'articulation correspond à la parole, à la parole d'avant les mots, d'avant même qu'il y ait des mots. C'est un langage d'avant les mots que notre plus grand linguiste français, Gustave Guillaume³ a nettement remarqué en montrant que les tenseurs qui définissent, qui articulent la langue française sont des tenseurs qui vont de l'universel au singulier, du singulier à l'universel. Nous faisons le choix d'une certaine position et les mots interviennent à ce moment. Il y a donc une signification antéverbale même à l'intérieur de la langue.

En quoi une forme est-elle justement capable d'expression ? C'est en cherchant à percer le secret de l'expression que Paul Klee a été conduit à s'interroger sur la force créatrice qui meut l'artiste. Les deux questions mettent en cause le sens du Logos d'art sous le titre choisi par l'éditeur de son œuvre : *das bildnerische Denken*, pensée formatrice de formes, les formes étant elles-mêmes les voies de la pensée. La force créatrice ne peut pas être nommée ; elle reste en dernière analyse mystérieuse, mais ce n'est pas un mystère qui risque de ne pas nous ébranler jusqu'au fond. Nous sommes portés par cette force jusqu'aux dernières extrémités de nous-mêmes. Nous ne pouvons pas en exprimer l'essence, mais nous pouvons aller à la rencontre de la source. En tout cas, nous avons à manifester cette force dans sa fonction comme elle se manifeste à nous ; et la genèse comme mouvement formel est l'essence de l'œuvre.

Or, cette force créatrice, si on la ressaisit justement dans ses manifestations, se trouve correspondre à ce que nous appelons expression. Bien entendu Paul Klee s'est interrogé sur ce qu'était l'expression, mais plus décidément et plus près des questions directes qui nous occupent c'est Hanz Prinzhorn⁴ qui le premier, a posé très distinctement la question dans son livre *Bildneri des Geisteskranken* (*L'expression plastique des malades mentaux*), œuvre

³ GUILLAUME (1883 – 1960) – Linguiste français autodidacte. Construit une théorie linguistique originale.

⁴ PRINZHORN (1886-1933) – Psychiatre allemand. Sa collection de dessins, peintures et sculptures, œuvres de malades mentaux, est conservée à Heidelberg (6000 pièces).

parue en 1921, c'est-à-dire à peu près l'année où Paul Klee entrait au Bauhaus de Weimar. Prinzhorn part des remarques de Ludwig Klages. Klages a écrit un livre qui s'appelle « *Mouvements expressifs et force créatrice de formes* ».

Voilà l'important : les mouvements expressifs. Les mouvements expressifs sont des mouvements qui ne sont pas dirigés vers un but, ce sont des mouvements qui nous sont donnés sans médiation, dans un véhicule participatif.

« Avec les besoins d'expression, tout le psychique, dit Prinzhorn, dispose d'un véhicule grâce auquel il sort de son cadre étroit limité à la personne, et accède à l'espace de la vie universelle. »

Sur le sens métaphysique de la formation des formes, Prinzhorn fait deux sortes de réponses. La première : « Les traits principaux d'une œuvre constituée en formes, nous croyons pouvoir déjà les mettre en évidence dans le processus de formation lui-même, ramené à ses facteurs essentiels où il se laisse facilement appréhender à titre de fonction psychologique nettement définie. » Par conséquent, le mouvement expressif est l'expression de ce qu'il appelle ici un psychisme. On est dans une sphère psychologue. Il en va tout autrement à la fin de ce chapitre où Prinzhorn dit : « En dernière analyse, nous aussi comme Husserl nous ne cherchons pas des explications psychologiques mais une intuition d'essence. » C'est dire que, la première interprétation, en termes de traduction de moments psychologiques, ne satisfait pas Prinzhorn parce qu'elle ne tient pas compte de ce fait fondamental que l'existence, n'est justement pas un ensemble de faits psychologiques mais qu'elle en émerge et qu'elle transcende tous ces faits, sans quoi il n'y aurait pas de dramatique psychologique.

Quelles sont en tout cas les fonctions psychologiques ou les radicaux psychologiques que retient Prinzhorn ? Il dit ceci : « Le besoin d'exprimer est une poussée pulsionnelle obscure qui ne dispose en soi d'aucune forme spécifique de décharge à la différence des pulsions au sens strict. Elle est réduite à se saisir d'autres modes pulsionnels d'exprimer qui appartiennent déjà à des réalisations de type déterminé. »

Ces modes spécifiques sont au nombre de six qui sont appelés les radicaux de la *Gestaltung* : la pulsion de jeu, la pulsion décorative, la pulsion d'imitation, la tendance à l'ordre, le besoin de symbole et tout simplement la poussée à la *Gestaltung*, la poussée à dessiner. Voyez l'ordre dans lequel ils sont nommés : la pulsion d'imitation ne vient qu'en troisième lieu.

L'art figuratif est par là subordonné aux structures chorégraphiques de l'œuvre qui tiennent à la pulsion de jeu et à la pulsion décorative. Il y a là une curieuse ressemblance avec la conception chinoise de l'art. Le plus vieux traité chinois de l'art, celui de Sie Ho, met en premier lieu de la peinture le rythme (*k'i-yun* : souffle rythmique) et seulement en troisième lieu vient le souci de représenter.

Il s'agit donc d'être ouvert au souffle rythmique de l'univers avant d'être happé par telle ou telle chose. La chose n'existera que dans la mesure où le souffle rythmique passera en elle.

Examinons l'une ou l'autre de ces pulsions : en elles sont liés

l'homme, le malade et l'art. Pulsion décorative. Elle a donné naissance à l'art ornemental. L'art ornemental n'est pas un art de simple illustration destiné à embellir le décor de la vie. L'art ornemental a un sens existentiel. Je prendrai un des plus vieux motifs, la spirale, qui a donné lieu au labyrinthe. La spirale et le labyrinthe décoorent de préférence, que ce soit en Chine, en Amérique, ou en Europe Centrale néolithique, des vases funéraires. Quel rapport ? Celui-ci : la spirale exprime le monde souterrain. Il y a une sorte de poêle des Cyclades qui est décorée d'un triple motif. Au centre : le soleil ; autour : une série de signes pisciformes qui indiquent le courant océanique circulaire, et entre les deux il y a une association de quatre spirales s'enlaçant les unes aux autres. Vous avez par conséquent deux motifs figuratifs, celui du soleil et celui de l'océan et un motif qui n'a rien de figuratif, un motif qui en quelque sorte fonctionne de façon purement motrice.

Il y a du reste des spirales dansées, engendrées par une danse, comme la danse *maro* de l'île de Céram. Quant aux spirales ornementales, elles captent le regard chacune selon son style, mais toutes l'enchaînant au devenir de leurs spires auquel la présence, livrée au regard, est suspendue. Les quatre spirales associées des Cyclades sont l'équivalent d'un labyrinthe. À mesure que le regard s'enfonce en l'une d'elles vers le centre, le mouvement de descente vers les profondeurs s'accompagne d'un rétrécissement progressif de l'espace. Mais à partir du centre, le même mouvement se poursuivant, les spires à nouveau se déroulent et cet « élargissement » est en même temps une remontée au jour. Cependant la dernière spire ouverte conduit à l'entrée d'une autre spirale et le cycle recommence. La présence fait l'épreuve du cycle vie-mort-renaissance. Il s'agit d'une expérience existentielle qui n'est ni symbolique ni imagée. Elle implique une mise en œuvre du corps entier. Le corps moteur et animé, le corps propre, en première personne, est entraîné destinalement dans une espèce d'ensevelissement progressif, puis suivant la même voie, vers une libération, une ouverture à l'air libre.

Voyez comment l'art ornemental permet de comprendre des cultures collectives ou individuelles. Le rinceau méditerranéen diffère profondément de l'entrelacs nordique. Le rinceau est inspiré de la vie végétale, il est en épanouissement, il correspond à la puissance de la *physis* – du grec *phyein* : pousser, s'épanouir. La même racine *bhu* est celle qui dans les langues indo-européennes a signifié : être (sanskrit *bhavati* : il est). La *physis* est l'élément absolument dynamique, la puissance, toujours en éclosion et en épanouissement, qui définit l'être de l'étant. Au contraire dans l'entrelacs, il ne s'agit plus de sève, il s'agit de sang. D'où son emploi à titre de schème organisateur dans les combats d'animaux, où la vie et la mort s'échangent pour renaître sans cesse l'une de l'autre de façon dramatique comme dans l'orfèvrerie scythe ousarmate.

Delacroix a peint des chasses aux lions où vie et mort s'entrelacent dans le même paroxysme. Un jour, un jeune psychiatre présente l'une de ces chasses à un malade schizophrène. Alors il s'ensuivit une situation dramatique. Le malade s'est dressé, a levé le bras et dit « j'y planterais un trident ». Il est entré dans un tel état d'excitation que le médecin l'a envoyé au centre social acheter un

paquet de cigarettes ; quand il est revenu il s'est assis, dans un état presque cataleptique en murmurant « c'est le paradis, c'est le paradis ». Voyez l'efficace, l'efficace non pas du tout de la figuration (à peine voit-on les lions) mais de ce mouvement enchevêtré et portant cette marque à la fois destructrice et créatrice qui s'est fait jour et qui ici a agi non comme symbole, ni comme image mais comme forme en formation.

Voyons maintenant la pulsion de jeu. Ce n'est pas Prinzhorn qui l'a inventée, c'est Schiller⁵.

Dans ses lettres sur l'éducation esthétique de l'homme (1795), Schiller distingue dans l'homme deux pulsions fondamentales, qu'il nomme « pulsion sensible » et « pulsion formelle ». Ces lettres ont été écrites six mois après que Fichte⁶ a introduit la notion de pulsion en philosophie dans la *Théorie de la science* de 1794. C'est la première fois que l'idée de pulsion se présente à la pensée comme un terme décisif, permettant de penser l'homme.

La pulsion sensible qui « procède de l'existence naturelle de l'homme » consiste en l'exigence perpétuelle qu'« il y ait du changement », que « le temps ait un contenu », un contenu sensible.

La pulsion formelle « qui procède de l'existence absolue de l'homme, de sa nature rationnelle... tend à le faire libre, à introduire l'harmonie dans la diversité de ses manifestations et à affirmer sa personne à travers tous ses changements d'état ».

L'homme n'existe en aucune prise à part. Ou bien il disparaît dans une unité purement formelle sans réalisation, ou bien réduit à la pulsion sensible, il se dissout dans l'inconsistance du temps. Ces deux pulsions opposées ne sont pas antagonistes ; elles doivent être en accord. Elles sont insubstituables l'une à l'autre. Je ne puis confier à la pulsion sensible le soin d'assurer la constitution de ma personne, ce qui reviendrait à confier à la circulation d'états perpétuellement changeants l'avènement de ma liberté et le fondement de mon ipséité. De la même façon je ne peux pas demander à ma liberté d'engendrer cette suite d'événements autres qui font de moi un être réceptif à quelque chose comme un monde.

Or, la pulsion de jeu remplit cette double exigence. La voici participation à l'*Umwelt* dont ses gestes sont le rejeu. *Umwelt* désigne en même temps le milieu enveloppant et le mode en vue duquel et en échange avec lequel (*Um*) l'enfant se fait exister. On peut dire que ce jeu d'enfant est le même que celui qu'un poète, Francis Ponge, a illustré dans ce poème qu'il appelle *Les Hirondelles* et qui a pour sous-titre *Randons* :

⁵ SCHILLER (1759-1805) – Avec GOETHE (1749-1832), le principal écrivain du *Sturm und Drang*, mouvement pré-romantique allemand qui remet en scène les valeurs du sentiment et de la passion en réaction au rationalisme de l'*Aufklärung*. (Note modifiée).

⁶ FICHTE (1762-1814). Philosophe allemand. Son « Discours à la nation allemande » en 1807, excite le patriotisme contre l'hégémonie napoléonienne. Aîné des postkantien, il tente de dépasser la faille kantienne entre « noumène » et « phénomène », « essence » et « apparence » en la reprenant sous l'opposition du « Moi » et du « Non Moi ». Il est le seul « idéaliste » qui se soit posé la question de l'intersubjectivité. Maldiney a pensé faire une thèse sur Fichte. (Note modifiée).

« Chaque hirondelle inlassablement se précipite, infailliblement elle s'exerce à la signature selon son espèce des cieux, plume acérée, trempée dans l'encre bleu noire, tu t'écris vite⁷ ! »

En leurs randons les hirondelles se précipitent, ce qui est s'abîmer (*praeceps* : la tête en avant) et elles sont infaillibles. Voyez la contradiction. Inlassablement elles s'exercent comme s'il n'y avait pas de progrès dans un exercice ; autre contradiction. Et les deux réunies donnent la vérité de ce mouvement que vous pouvez observer dans les exemples mêmes que donne Prinzhorn.

Car il nous arrive à nous aussi de décrire des randons : quand dans un état de distraction attentive, c'est-à-dire d'attention oblique, marginale, nous griffonnons sans but sur une feuille de papier, par exemple au cours d'une conversation téléphonique.

Que se passe-t-il ?

Toute chose, tout événement a lieu sur fond de monde. Ce *fond* est la basse continue de toutes nos perceptions et nous leur sommes en lui dès l'origine toujours présents.

Le monde : il n'y a pas de moment où vous puissiez constater que le monde commence ou qu'il finisse ; et je vous ferai remarquer qu'il en est de même du rêve. Vous ne savez jamais d'où, vous êtes toujours là. D'entrée déjà, vous rêvez, mais vous ne vous apercevez pas de votre passage à l'état de rêve, d'un commencement. C'est pourquoi le rêve est un monde. Et dans ce monde, en lui, nous avons notre ancrage.

Quand nous percevons un phénomène mouvant, comme la parole d'autrui, nous avons à maintenir la cohérence, (von Weizsäcker dit : la monogamie avec l'objet). Nous la maintenons à travers les changements qui sont inhérents au phénomène, mais qui exigent en même temps stabilité et remaniement perpétuel de notre système de référence.

C'est à quoi justement servent nos griffonnages. Ils entretiennent la feuille de papier dans sa fonction de support et cette référence constante confère à nos tracés, à notre conduite graphique, une stabilité. Ceci est bien connu dans le test de Rorschach : les kinesthésies répondent à une motricité stable, laquelle caractérise les êtres qui ont une histoire. C'est pourquoi les seuls enfants qui ont des réponses-mouvements sont des enfants qui ont une histoire, parce qu'ils ont été impliqués dans une dramatique. De même les variations de nos tracés sont des modifications grâce auxquelles nous entretenons la cohérence entre notre aire marginale d'ancrage et la mouvance des phénomènes perçus.

Cette activité proleptique, qui anticipe à chaque instant les horizons intentionnels de la parole d'autrui, est une expression partielle des potentialités qui sous-tendent notre rapport fondamental au monde. C'est en quoi elle est signifiante. Labilité, rigidité, liberté, automatisme témoignent de notre présence au monde à travers la parole entendue.

Mais qu'est-ce qui vient d'être mis en évidence par cette référence constante à cette feuille de papier sur laquelle j'écris ? Faites l'expérience suivante. Prenez un crayon et laissez-vous aller à le faire courir sur une feuille blanche sans autre intention sinon le

⁷ Francis Ponge, *Pièces*, Gallimard, 1962, p. 166-67.

souci vague – et pour ainsi dire en veilleuse – de remplir intégralement cette feuille d'un trait libre ininterrompu. Puis considérez le tracé. Il arrive fréquemment que vous y discerniez quelques esquisses involontairement figuratives. Alors accentuez-les en en dégageant des images. Vous constaterez que le tracé de celles-ci est infiniment plus vivant qu'un dessin voulu répondant à la visée intentionnelle d'une figure. Ce tracé est une conduite ludique. Sa chorégraphie actualise un espace potentiel de jeu. Elle mobilise les tensions motrices du corps. C'est par sa motricité que le corps a partie liée avec le monde. Le monde est impliqué en elle, avant que l'un et l'autre ne se soient prononcés en formes. Et cette implication constitue notre rapport au fond.

Le fond est un moment paradoxal et nécessaire de l'existence et de la forme.

Dans l'existence, qu'est-ce que le fond ? C'est ce qui en nous ne dépend pas de nous. Et ceci a été maintes fois dit par Nietzsche, par Groddeck (*le livre du Ça*), par Freud, à peu près par tous. C'est le thème impossible à thématiser dont von Weizsäcker a fait, dans le *Cercle de la forme*, et surtout dans *Anonyma*, le pôle inaccessible du rapport au fondement (*Grundverhältnis*).

Ce fond a reçu différents noms : c'est l'inconscient, c'est le *Es*, le *Ça*, l'ensemble pulsionnel, ou bien d'un autre côté c'est le monde. Le monde, c'est-à-dire ce fait extraordinaire qui tient dans une formule qui à l'époque, au sortir de la première guerre mondiale, au tournant des années 1920-1921, avait stupéfié l'intelligentsia allemande, une formule d'Heidegger : « *Es weltet* ». *Die Welt*, signifie le monde, Heidegger en a fait un verbe : *welten*. La forme impersonnelle *es weltet* ne signifie pas vraiment : « le monde se mondéise » mais « ça se mondéise » – *ça* : le fond auquel je suis.

C'est aussi le sens de la plus ancienne parole philosophique, de la sentence d'Anaximandre : « D'où les étants ont leur naissance, là les atteint la mort. Car ils doivent payer rançon et subir expiation mutuelle pour leur injustice, comme le veut la nécessité, selon l'ordre du temps. »

Ainsi tout étant qui se présente est coupable d'avoir pris la place de tous les autres possibles. C'est pourquoi il doit s'absenter alors qu'un autre se présente, lui aussi coupable d'être là. Ce que chaque étant a à être et à n'être pas, il est impossible de le dire. Sa singularité propre n'est pas au pouvoir du fond. L'existence est incommensurable au fond. Mais d'autre part, l'existence n'est rien, elle est purement idéale, si elle n'existe le fond.

Les philosophes ne sont pas seuls à le dire. Dans la tribu océanienne des Mundugumor, l'homme par excellence, vraiment homme est l'Homme méchant. Pourquoi ? Parce qu'il représente le pouvoir du fond, cette première puissance que Schelling⁸ appelle le

⁸ SCHELLING (1775-1854) – Philosophe allemand lié aux romantiques. Postkantien, il tente, lui aussi, de surmonter la faille entre « essence » et « phénomène », en opposant, du côté de l'essence, la liberté (la volonté se posant et se connaissant) à la nécessité, la facticité de l'existant, der « Grund ». Il est probable que la réflexion de Maldiney sur le transpassible s'est inspirée des « Recherches philosophiques sur la nature de la liberté humaine » (pour une traduction française, voir Schelling, *Essais*, Aubier, 1946 : 225-302). (Note modifiée).

vouloir fondamental, duquel se distingue la seconde puissance : le vouloir de l'amour. Celui-ci l'emporte en valeur sur celui-là, qui lui est sous-jacent mais n'en détermine l'essence. Mais cette essence ne serait qu'une idée sans force si elle ne prenait pas corps dans le fond. Seul est capable d'amour réel, d'amitié réelle, de vertu réelle, d'existence réelle, celui qui assume en le surmontant l'égoïsme fondamental. Hors de là, la moralité n'est qu'une « image peinte en l'air ». La vertu est sans vertu (*virtus*).

Quant à l'importance du fond dans l'art, on peut dire que les moments capitaux de l'histoire de l'art en Occident, comme histoire du rapport de l'homme au monde et à soi tournent autour de la notion de fond. Ainsi les anciens arts de l'abstraction, tels que Woringer les a étudiés dans *Abstraktion und Einfühlung* sauvegardent l'individualité matérielle des êtres en l'assignant à un contour limite, dont la circonscription les protège contre toutes les intrusions dissolvantes du dehors.

Ainsi dans un bas-relief égyptien une courbe unique enveloppe et définit différents aspects du corps qui ne sont jamais donnés ensemble dans la perception. Elle intègre en une seule forme figurative des esquisses de face et des esquisses de profil avec une telle nécessité que leur hétérogénéité ne vous apparaît pas. La nécessité intérieure de la forme est sa justification. Mais en quoi est-elle réelle ? En ce que partout elle est en contact avec le fond. Nous sommes assurés de la continuité de la forme et de sa présence d'un bout à l'autre parce que, à la parcourir, nous éprouvons constamment la résistance absolue du fond. La vue procède à la façon du toucher et le fond se donne avec une évidence *haptique* – du grec *haptō* (ἅπτω) : je touche. L'espace *haptique* se maintient avec une pureté variable dans l'art grec archaïque et classique jusqu'aux abords de l'art hellénistique.

Or, la fin du monde antique et de la culture antique consiste essentiellement dans une transformation radicale de l'espace. À l'espace haptique se substitue un espace purement optique. Aussi bien dans la zone barbare qu'à Byzance. Quand les barbares récupèrent par exemple une pierre fine gravée en intaille, ils la retournent. Pourquoi ? Pour laisser à la couleur son libre rayonnement spatial.

Le même sens de la couleur faite lumière se retrouve à Byzance. Un émail cloisonné byzantin ou une mosaïque de haute époque peuvent être vus à n'importe quelle distance sans perdre rien de leur puissance spatialisante. À vingt centimètres ou à dix mètres, l'effet est le même. En réalité il ne s'agit plus de distance ni de vision par plans, mais d'une seule profondeur, purement optique.

Ce qui définit l'esprit c'est le sens de son accès à la réalité. La certitude du monde antique, sa confiance dans le monde reposait sur l'évidence tactile propre au contact. Après lui la vue l'emporte sur le toucher. Ce qui change le sens de la présence. On entre alors rapidement dans la sphère spirituelle chrétienne. Ce passage est sensible dans l'ensemble des sarcophages des musées d'Arles. Jusqu'au III^{ème} siècle les figures en bas-relief qui les décorent s'enlèvent nettement sur le fond. L'espace naît des contrastes fond-figure qui renforcent encore la rigueur des ombres portées. À partir du III^{ème} siècle les figures des sarcophages ne sont plus des

individualités déterminant un plan à distance du plan de fond. L'espace ne résulte pas de l'opposition des formes et du fond résolvant en lui leur tension. Il naît des variations des lumières et des ombres qui engendrent une profondeur mouvante à même laquelle tous les moments de l'œuvre communiquent.

Ce qui est donc en cause ce sont des formes d'existence. L'évidence tactile est de type schizoïde. Médard Boss m'a dit autrefois qu'un de ses malades, visitant avec lui un musée, avait été fasciné par la perspective brutale d'un tableau et qu'il y avait mis son doigt pour la suivre et être sûr. Nouveau Saint Thomas. Dans une mosaïque byzantine, au contraire c'est la lumière qui engendre l'espace et les formes sont en suspension en lui. D'où l'erreur grossière de parler du hiératisme byzantin comme d'un système de formes rigides. La vérité est inverse. Elles sont en flottement dans un espace qui naît de ce que la lumière diffusée par les émaux rayonne dans les marbres. Cela vient de ce qu'une couleur saturée entre en résonance avec les couleurs non saturées de même teinte et y éveille la même lumière comme le dit cette inscription de l'archevêché de Ravenne : « C'est ici qu'est née la lumière ou que faite captive elle règne libre. » Aussi est-elle impossible à localiser. Il est impossible de la prendre en flagrant délit de domicile fixe.

À chaque mode d'apparition de la couleur correspond une forme de rapport au monde. Au test de Rorschach les épileptiques donnent des réponses couleur ou couleur-forme, jamais de forme-couleur. Voilà ce qui distingue, selon Françoise Minkowska, la peinture de Van Gogh et celle de Seurat. L'une de style épileptoïde et l'autre de type schizoïde. Jaspers cependant considère Van Gogh comme un schizophrène atypique. Il y a là un problème mais que précisément la réponse explique. Elle fait état de l'alternance de deux formes d'existence complémentaires correspondant à un clivage du moi. L'une agit à l'avant-plan tandis que l'autre occupe l'arrière-plan. Elles alternent, selon l'expression de Leopold Szondi⁹ comme sur une scène tournante. Dans le cas de Van Gogh la structure habituelle

⁹ SZONDI (1893-1986) – Médecin psychiatre hongrois émigré à Zürich en 1944. Il est l'initiateur de la Schicksalanalyse (« analyse du destin »). Le test projectif qu'il a mis au point et qui est d'une application complexe, vise à révéler le profil pulsionnel d'une personnalité, selon huit facteurs : 1- le facteur « h », *de l'érôs*, de la féminité, du sentiment maternel (« h » vient d'hermaphrodite) ; 2 le facteur « s » : *facteur de la destruction*, de la virilité, du sentiment paternel (« s » vient de sadisme) ; 3 le facteur « e » : *facteur de l'éthos*, de la tendance à tuer et de la loi intérieure opposée au meurtre, de la conscience éthique (« e » vient d'épilepsie) ; 4 le facteur « hy » : *facteur moral*, du besoin de se faire valoir, de se montrer ou de se cacher (« hy » vient d'hystérie) ; 5 facteur « k » : *facteur systolique*, du resserrement du moi (« egosystole », du moi qui prend position, qui affirme ou qui nie, du moi matériel, de l'avoir (« k » vient de l'allemand *Katatonie*) ; 6 le facteur « p » : *facteur diastolique*, de l'expansion du moi (egodiastole), du moi spirituel de l'être (« p » vient de paranoïde) ; 7 le facteur « d » : facteur de la *fidélité et de l'infidélité*, du besoin de *chercher* et de *coller* (« d » vient de dépression) ; 8 le facteur « m » : *facteur du besoin de s'accrocher et de se séparer*, selon I. Hermann (« m » vient de manie). (Note modifiée, à l'appui de *l'Introduction à l'analyse du destin*, L. Szondi, p. 27). I. Hermann est un psychiatre hongrois, auteur d'une recherche étendue sur le « cramponnement ».

d'avant-plan est une structure épileptique combinant trois radicaux ; inflation (p+) : le moi veut être tout ; introjection = affirmation (k+) et négation (k-). D'où le profil Sch (k±p+). Le moi affirme et nie à la fois son désir inflatif. Ce profil se décompose en moi surtendu (k+p+) et moi inhibé (k-p+). Mais qu'y a-t-il à l'arrière-plan ? La forme moïque Sch (k0p-), c'est-à-dire la menace d'un délire paranoïde projectif. L'alternance est surprenante et révélatrice. Un jour me furent présentées des peintures d'un malade provenant d'un hôpital grenoblois. La première était tout à fait de structure classique schizoïde, très limitée, quasi géométrique. Or, son auteur était un épileptique et qui, chaque fois qu'il dessinait, évitait la crise. Son dessin était un équivalent de la crise et c'était bien une crise de ce type paranoïde projectif qui s'exprimait en lui.

Vous pouvez constater ici l'insertion de la dimension esthétique dans l'existence et dans l'existence normale comme dans l'existence pathologique.

Alors le jeu ? Cette pulsion de jeu... Mais est-ce une pulsion ? Elle est bien trop intimement liée à l'existence pour pouvoir être simplement qualifiée de pulsion. Qu'il y ait un sens du jeu, chez les malades, oui. Je me souviens de ce cas de Blankenburg décrivant un de ses malades (Achtzig) qui, lorsqu'il parle de ses visions les attribue à Dieu et ensuite, avec une espèce de sourire, dit : « Mais c'est peut-être bien moi qui en suis l'auteur. » Il ironise à demi, mais l'ironie suppose un espace de jeu. De même dans les écrits de Wölfl. Lorsqu'il fait la description de l'enfant qui traverse l'univers en procession avec un cortège de princesses et se montre lui, enfant, honoré partout, mais en même temps faisant quelques chutes, précipité puis ressuscité, etc., il écrit dans le même mouvement : « Oui, mais tout à l'heure je vais peut-être me retrouver avec ma chope de bière et ma pipe ici sur cette table. » Voyez : ici, il y a le jeu, le double jeu.

Mais le jeu, qu'est-ce que cela signifie, du point de vue de l'existence ?

Eugen Fink a écrit un livre qui s'appelle « *Le jeu comme symbole du monde* ». La question qu'il pose est : le malade qui joue, de quelque façon que ce soit – avec des couleurs, au théâtre ou que ce soit d'une autre manière, en dansant – que fait-il ? Que fait-il qui justement est une modalité de ce qu'en pareil cas fait l'homme normal appelé au jeu parce que son jeu symbolise le monde ?

En dernière analyse, ici, le monde est comme le fond. C'est toujours le « es weltet ». Or, qu'est-ce que c'est que le monde ? Il faut bien se rendre compte que le monde n'est pas une chose. Je dis : Il y a cette table, il y a ces chaises, il y a cette salle, il y a cette ville, il y a... il y a... alors où ? Eh bien dans le monde. Et je dis il y a le monde. Alors qu'est-ce que ce y ? Qu'est-ce que ce où ? La question « où » reste en suspens. C'est que le monde n'est pas un étant. Il est la dimension de la mondéité qui caractérise tous les étants qu'on appelle intramondains. Il n'est pas un cadre qui entoure les choses, il n'est pas un récipient qui les contient comme un sac contient des pommes de terre. Ce dans la durée de quoi se produisent l'apparition et la présence des choses individuelles, dit Fink, demeure dans l'obscurité de l'irrfléchi.

Voilà le rapport au fond dont parlait von Weizsäcker. Et nous

pouvons dire, par conséquent, en un sens, que ce monde n'a pas de sens. Je veux dire qu'il n'a pas ce sens qu'ont les choses qui entrent en rapport les unes avec les autres ; leurs fins partielles ne le touchent pas. Je vous lis ici ce qu'écrit Fink : « L'absence de sens du monde se reflète dans la sphère intramondaine de sens humain de telle sorte qu'à l'intérieur de son activité déterminée par un but l'homme se réserve pour ainsi dire une place libre où devient possible une activité sans motivation. Le jeu n'est pas soumis à une fin visant au-delà d'elle-même. Il a sa fin seulement en soi et il est dans l'ensemble, comme on dit, fini. »

Le jeu humain est un mode sur lequel, au milieu de la causalité générale des choses intramondaines, apparaît un élan de vie se mouvant sans raison en lui-même comme symbole du gouvernement du monde. Comme si en l'absence de sens, sans savoir où le monde conduit, sans savoir ce qu'est son gouvernement, l'homme qui en est bien le jouet, se mettait en quelque sorte à sa place. Mais du fait de l'absence de fondement du jeu, alors qu'il s'installe au milieu d'actions ayant but et sens, qualifiées et déterminées par la valeur, il faut d'abord que ce jeu ait des fins, son sens et sa valeur et sa place *en lui-même*. Il s'ensuit que ce jeu ne peut être une métaphore du monde que dans le médium de l'apparence.

Fink rejoint la conception du jeu qui fut celle de Nietzsche tout à fait à la fin de sa vie. Nous jouons dans l'apparence. Alors le malade participe-t-il lui aussi dans ses dessins, dans ses productions quelles qu'elles soient, à ce jeu de l'apparence qui tient lieu du gouvernement du monde ignoré, qui se substitue aux règles du monde sans savoir ce qu'il est. Je vous fais remarquer que cette conception du jeu de Fink est un écho de la conception heideggerienne du projet.

Tout d'abord le non-sens du monde se révèle selon Heidegger dans l'angoisse. L'angoisse, c'est l'angoisse de la découverte soudaine qu'il n'y a ni sens ni non-sens et que les mots d'existence et d'inexistence finissent par se vider, nous laissant en suspens dans le néant.

Le non-sens du monde se révèle donc dans l'angoisse. Et que découvrons-nous ? Ce que dit Fink : la facticité pure et simple. Les choses sont ce qu'elles sont, se produisent comme elles se produisent, comme dit Wittgenstein. Livré à cet accueil forcé, que peut l'homme ? Selon Heidegger ce qu'il peut c'est fonder ce pur factuel en possible, possibilité dont il est, lui, l'auteur. L'homme n'est le *là* du monde que parce qu'il est fondamentalement projet. Qui dit projet dit projet de monde à dessein de soi. Le sens du projet (*Entwurf*) est concentré dans le préfixe *Ent* – qui marque l'arrachement. Dans le projet qu'il ouvre, le projetant est arraché à soi et emporté au loin. Mais cet emportement au loin est en réalité un retour à soi. Car l'ouvreur du projet n'est pas transporté dans un autre réel ou dans un possible arrêté. Mais tant que le projet, donc l'être à dessein de soi, demeure en ouverture, le projetant se projette à l'horizon de lui-même comme sa propre possibilité de rendre possible. Rendre possible ce qui n'est qu'effectif, c'est du même coup le consacrer réel, c'est l'ouvrir à la réalité. Cela n'est possible qu'à la condition de se maintenir en possibilité ouverte, à se maintenir en jet dans le projet, jamais terminé.

Vous voyez que ceci a quelque rapport avec le schème de la transmigration dans les doctrines de l'Hindouisme. Ici cependant l'absence de raison du monde ne se limite pas au fait que l'étant est infondé. Ce qui se découvre dans cette perspective, c'est ce que Fink finit par dire : ce que nous avons l'habitude d'appeler monde, c'est la dimension mondaine de l'effectivité, la dimension suivant laquelle les choses apparaissent séparées les unes des autres mais sont tout de même réunies dans un voisinage spatial et temporel lié par des règles fixes. Mais le monde c'est aussi le domaine unique de l'absence à partir d'où les choses apparaissent et où ensuite elles disparaissent. Et vous retrouvez le sens de la vieille formule d'Anaximandre : « D'où les choses ont leur naissance, c'est là que les atteint la mort. »

Mais demeure le problème de l'individuation. On cherche ce qu'il y a derrière l'apparition de l'étant en plongeant dans la profondeur absente que nous cache le plus souvent le jeu à la surface de la terre ; l'apparition est le masque derrière lequel il n'y a rien d'autre que justement *le rien*. Or, avec le rien nous touchons un des thèmes les plus constants de la maladie mentale.

Voici une malade mélancolique qui répète « Je ne suis rien, je ne peux rien, je ne veux rien, tout ce que je demande, c'est qu'on ne me demande rien. » Qu'est-ce qui définit au plus près son épreuve ? Une subversion de la temporalité. Le présent mélancolique est un présent qui nous est incompréhensible. C'est un présent qui est tout en décadence. Notre présent à nous est en incidence. Une incidence qui peut se prolonger en décadence, comme lorsqu'on dit : « Il neigeait. »

Cet imparfait est le passé d'un « il neige » incidentiel dont la rétraction s'accompagne toujours d'une nouvelle incidence. Il y a d'autre part des présents en incidence absolue : « je pars », « je trouve ». Mais il n'y a jamais de présent de décadence pure... sauf justement dans la mélancolie. Tout ce qui se présente est déjà accompli. De l'accompli se verse indéfiniment en accompli, sans qu'il y ait jamais accomplissement.

Dans la schizophrénie, il s'agit d'une autre forme du rien. Le schizophrène est un être fait, fait par un autre. Il est l'organe souffrant d'une conscience de soi étrangère. Quand la dissociation est totale, telle qu'on ne sait plus de quoi il est dissocié (ce terme est-il jamais atteint ? Cette question doit se poser en chaque cas), le schizophrène entrevoit à la fois le signe du rien et l'impossibilité d'y avoir son origine.

Le mélancolique et le schizophrène luttent : l'un par sa plainte – « Ah si je n'avais pas... je n'en serais pas là » –, l'autre par son délire en vue de créer un nouveau monde. Freud dit dans *Faust*, à propos de Schreber : « Tu l'as détruit le bel univers. À toi d'en rebâtir un plus beau dans ton cœur. »

Cela commence donc par une destruction-négation. Ce départ est aussi un des moments de l'art. C'est le début de l'art abstrait.

Je parle de l'art abstrait au sens qu'il peut avoir aujourd'hui dans l'abstraction prospective d'un Mondrian ou d'un Malevitch à l'époque du suprématisme. Il commence par une annulation totale, un retour à l'état zéro, ce qui implique la négation (K-) de toutes les projections (p-) qui sont un pont entre

nous et les choses. Cette attitude existentielle est à l'extrême dans le négativisme : Sch K-! p -! qui caractérisait le comportement de ce malade, Sylvain Fusco, dont j'ai étudié l'œuvre dans *Art et existence*. Dans l'édification des arts de l'abstraction cette phase est suivie d'une autre, opposée, répondant aux exigences complémentaires du moi, agissant désormais à l'avant-plan, sous la forme Sch++, celle du moi surtendu.

Là où il est question de l'œuvre d'un malade, il est entendu que je parle d'un psychotique et non d'un névrosé. À la différence du névrosé ou de l'homme normal, le psychotique ne triche pas et ne peut pas tricher. Il ne peut pas s'accommoder, de même que le véritable artiste est incapable de compromissions.

Il est d'autres témoignages de la dialectique du moi dans l'art – qui est une dialectique de l'existence. Dans son étude des civilisations africaines, Frobenius distingue deux types de cultures. L'une qu'il appelle hamitique, celle surtout des nomades du désert, et celle qu'il appelle éthiopienne, celle en particulier de la forêt. Une civilisation éthiopienne est une civilisation dans laquelle on se livre au jeu du monde : jeu des plantes, jeu des astres... participer au jeu du monde, entrer dans le jeu du monde. Civilisation de type mystique, dit Frobenius. Les autres sont magiques. Et quelle est la formule du magique ? Celle-ci que donne Frobenius : « Je suis ; que le monde soit ! »

Cela signifie que le monde est d'abord interrompu. Je me pose et ensuite je lui donne licence d'être. En d'autres termes j'ai créé la coupure, la faille ; et ceci doit être pris en compte : la faille dans le jeu.

Or, cette faille vous la trouvez dans tous les rythmes. Un rythme ne tourne pas rond ; un rythme est perpétuellement menacé et perpétuellement capable de se ressourcer à travers ses failles. Ce matin, quelqu'un parlait des obstacles qui étaient à créer. Justement. Eh bien la faille est, on peut dire, le plus grave des obstacles : tout y est mis en cause. Dans la faille je suis mis en demeure de m'anéantir ou de naître, de naître à moi ; ainsi s'accomplit le rythme. Le rythme par conséquent ne répond pas au fond à l'idée du jeu selon Fink.

Quant au rien, il apparaît dans une œuvre consacrée au jeu : *Jeu et réalité* de Winnicott¹⁰. Winnicott fait bien la différence entre une activité tendue vers un but et être. « Je me réfère ici aux facteurs essentiels favorisant la détente. En termes d'associations libres, cela signifie permettre au patient sur le divan ou à l'enfant assis au milieu de ses jouets de communiquer une succession d'idées, de pensées, d'impulsions, de sensations sans lien. Cela revient à dire, c'est là où il y a but, là où il y a angoisse ou manque de confiance basée sur le besoin de se défendre, que l'analyste est en mesure de reconnaître et de mettre en évidence une ou plusieurs connexions entre les composantes variées du matériel associatif. Dans l'état de détente propre à la confiance et à l'acceptation de la fiabilité du cadre thérapeutique, qu'il soit analytique,

¹⁰ WINNICOTT (1896-1971) – Psychanalyste britannique qui étudie le développement affectif de l'enfant. Il met en évidence « l'espace transitionnel » qui assure à l'enfant le passage du « non-moi » au « moi » entre sa mère et lui-même.

psychothérapeutique, travail social, architecture, il y a place pour une séquence de pensées sans lien que l'analyste fera bien d'accepter telle quelle sans supposer de fil conducteur. »

En d'autres termes, il faut permettre à l'autre de séjourner dans le rien. L'association libre qui révèle un thème cohérent est déjà affectée par l'angoisse. La cohérence des idées est une organisation défensive. « Peut-être faut-il admettre qu'il y ait des patients qui, à un certain moment, ont besoin que le thérapeute remarque le non-sens, sans même que le patient éprouve le besoin de communiquer ce non-sens. C'est-à-dire sans qu'il éprouve le besoin de l'organiser. Le non-sens organisé est déjà une défense, tout comme un chaos organisé est le déni d'un chaos. Le thérapeute qui ne peut recevoir cette communication s'engage dans une tentative vaine s'il essaie de trouver une organisation quelconque à ce non-sens. Le résultat sera que le patient quittera l'aire du non-sens, s'il perd tout espoir de le communiquer. L'occasion de se reposer aura été manquée. Il ne s'agit pas de travail. L'occasion a été manquée en raison du besoin éprouvé par le thérapeute de trouver un sens là où il y a un non-sens. Le sentiment de confiance est annulé ; le thérapeute est revenu au rôle de l'analyste intelligent qui veut mettre de l'ordre dans le chaos. »

Donc, il ne s'agit pas de jouer à l'analyste intelligent ; il s'agit de jouer l'ouverture. Or, ce chaos, nous le voyons d'abord chez les malades. Ils se sont déclarés. Une malade me posait cette question : « Est-ce que j'existe ? » Voilà une question qui est à prendre au sérieux et il ne s'agit pas de lui répondre : « Si vous n'existiez pas vous ne poseriez pas la question. » Ne pensez surtout pas que ce soit là rétablir une structure. En réalité c'est pire que ne rien faire. C'est un travail qui va à l'encontre de la reconnaissance d'elle-même. Mais voici d'autres malades qui disent : « Je n'ai pas l'air tout à fait d'être. Est-ce vraiment moi qui regarde ? » C'est comme s'il n'y avait pas réellement un moi. Il y a un livre terrible pour enfants qui s'appelle « returned empty » – retourné vide. « Alors, dit un malade, je voudrais m'arrêter de chercher et seulement être. Je préférerais exploser plutôt que de ne jamais être. » Dans tous ces cas, vous voyez que la quête du soi ne peut être une quête organisée. Ce qui fait dire d'ailleurs à Winnicott que l'artiste qui réussit n'a pas forcément découvert son soi. Mais qu'est-ce que veut dire réussir ? La tradition dit : il faut avoir du succès dans son œuvre.

Un artiste qui réussit a bien des chances de n'avoir jamais été un artiste, parce que cette autosatisfaction, ce décret de supériorité le met d'abord au-dessus de son œuvre. Or, l'œuvre est plus grande que l'artiste. L'œuvre dans son unicité exige de l'artiste lui-même une réceptivité. Cette réceptivité implique une incomplétude. Un moi entièrement intégré est incapable de création. De même un moi totalement désintégré si sa désintégration est déjà une institution. Dans l'étude que j'ai faite de l'œuvre de Fusco et des trois grandes formes d'art : *Einführung*, *Abstraktion* et art chinois, j'ai été conduit à remarquer que non seulement le moi désintégré, c'est-à-dire le moi où toutes les positions sont absentes, où il n'y a plus introjection, ni projection, ni inflation, ni négation mais davantage encore le moi intégré, ambivalent, n'est pas créateur. Il faut une

intégration à la seconde puissance ; autrement dit, l'intégration ne doit pas être un état, elle doit être un acte, elle doit être ce *mouvement* d'intégration. Même le moi non intégré, même le moi totalement intégré ont encore à s'intégrer eux-mêmes et c'est seulement par l'œuvre qu'ils le peuvent. Et comment le malade, ou n'importe qui, peut-il être introduit à lui-même ? Il faut pour cela que l'œuvre réfléchisse l'entretien avec soi-même que *peut* avoir son auteur. Comme dit une malade de Winnicott, cela ne sert à rien de se parler à soi-même. Disons qu'on peut se parler indéfiniment à soi-même sans parvenir selon l'expression de Kierkegaard à tutoyer son âme. Justement, si l'œuvre se donne le moindre but, si celui qui est en train d'œuvrer se donne un but, si son œuvre est déjà faite dans sa pensée avant d'exister, c'est qu'elle n'existe pas ; elle est une essence close.

C'est ce qui se passe par exemple dans le cas de Wölfl.

En réalité le sens de son œuvre est tout fait déjà, et il doit l'entretenir en existant ; il doit l'entretenir par une série de travaux, de dessins, de peintures, d'écritures, sans arrêt. L'artiste, qui n'est pas un malade, ne sait pas au fond, dans le moment qu'il fait œuvre, ce que son œuvre est. Elle est en lui en souci de son essence.

Je me souviens d'une malade qui, quand elle avait peint, recouvrait tout d'un badigeon. Je me rappelle lui avoir dit simplement : « Mais, il y a quelque chose là-dessous. » Elle m'a dit : « Oui, il y a quelque chose. » Et cette malade dont on ne se souvenait pas qu'elle eût jamais dit un mot, s'est mise à parler. Il eût fallu l'accompagner mais n'étant là qu'en passage je n'avais pas le droit de m'en charger.

Mais, voyez ce qui est à l'origine. Winnicott l'a appelé le « breakdown », c'est-à-dire à la fois la chute à terre et la destruction. Au fond, avant tout refoulement originel, avant tout ce que Freud a pu appeler le refoulement originaire, etc., il y a ce manque, ce manque fondamental, ce manque qui fait dire à Winnicott justement : « C'est de la non-existence que l'existence peut commencer. »

Cette phrase peut être entendue comme un écho de celle-ci de Lao Tseu¹¹ : « Les dix mille êtres sont issus de l'y avoir ; l'y avoir est issu du ne pas y avoir », laquelle a un répondant dans l'art chinois lui-même. Dans la haute peinture chinoise, celle par exemple de l'époque *Sung* et notamment dans la peinture *Ch'an*, la notion de fond n'existe pas, alors qu'elle marque le sens et les techniques de presque toute la peinture occidentale. Les peintres chinois ne parlent pas du fond mais du vide, du rien. « Il faut qu'il y ait toujours du vide dans le plein, du plein dans le vide. » Ting Kao écrit : « Le vide doit précéder le pinceau-encre et doit le prolonger. » C'est dans la vacuité que se trouve l'accomplissement. C'est ce que Lao Tseu signifie quand il dit : « Tandis que les dix mille êtres d'un seul mouvement éclosent, je suis à contempler le retour. » Cela éclaire considérablement la constitution de la forme.

Je pense qu'elle a été parfaitement exprimée dans un apologue de Tchouang Tzu que voici : « Forme et Sans-forme rendaient

¹¹ Lao Tseu, XL. La traduction habituelle : « Les dix mille êtres sont issus de l'être, l'être est issu du non être » implique une méprise sur l'être.

fréquemment visite à Chaos qui les accueillait avec beaucoup d'urbanité. Forme et Sans forme, désirant lui en exprimer leur reconnaissance, lui dirent : «Tous les hommes «ont sept orifices qui leur permettent de voir, d'entendre, de «manger et de sentir. Toi seul en es dépourvu ; si nous te «percions ces orifices ?» Et chaque jour ils lui percèrent un orifice. Le septième jour, c'en était fait de Chaos, il était mort. » Mais faites bien attention que le sens profond n'est pas dans l'effet de surprise : « il était mort ». Car lorsqu'il s'agit de mettre fin au chaos par une percée qui, pour lui donner le jour, ouvre le jour dans lequel il disparaît, Tchouang Tzu fait intervenir Forme et Sans forme. C'est qu'une forme a dans l'absence de forme à la fois son départ et son issue à tout instant de sa formation.

En d'autres termes, la forme comme *Gestaltung* n'est pas une structure préétablie attendant d'être mise à découvert ; elle ne part pas non plus de quelque chose de tout fait, elle part de cette inexistence que décrit Winnicott. Elle doit perpétuellement tenter ce qu'elle ne sait pas encore. On peut dire qu'à chacune de ses articulations elle se détermine à partir d'un avenir inexistant et toujours en suspens entre attente et surprise. Or, entre attente et surprise il n'y a rien de positif et il n'y a surtout pas de forme toute faite : une forme en voie d'elle-même n'est pas en vue d'elle-même. Il s'agit de retrouver dans les tentatives d'un malade ce moment de la formation où surgit justement cette conjonction de forme et de sans forme.

Quant au chaos, quant à mettre fin au chaos, en lui donnant jour, le sens de cet acte se dégage très nettement des écrits de Paul Klee. Voici ce que dit Paul Klee du chaos : « Le chaos comme contraire n'est pas le chaos authentique, réellement vrai, c'est un concept qui occupe un lieu déterminé par rapport au concept de Cosmos ; mais le chaos véritable n'est jamais mis en balance – il est éternellement sans poids ni mesure – il peut être quelque chose d'endormi, mort ou naissance ; Il a la prévalence de la volonté ou de l'absence de volonté ; il est vouloir ou non-vouloir. Le symbole graphique pour ce non-concept est le point qui n'est pas proprement point : le point mathématique. L'étant néant ou le néant étant est le concept inconcevable de l'absence de contraire. Ce point est gris, parce qu'il n'est ni blanc ni noir, ou parce qu'il est aussi bien blanc que noir ; il n'est ni en haut ni en bas, ou aussi bien en haut qu'en bas. » Voilà pour lui le symbole graphique du chaos et il ajoute : « Le moment cosmogénétique est là : la fixation d'un point dans le chaos qui dans sa concentration primordiale ne peut être que gris confère à ce point le caractère de centre. » De ce point qui était perdu entre des dimensions qui n'existaient pas, perdu dans les entre-espaces où les enfants « criant le hasard enfoncent le coin de leurs voix criardes » (Rilke), désormais « l'ordre ainsi éveillé rayonne dans toutes les dimensions ».

Ce même départ qui ouvre l'art à lui-même décide de l'éveil d'un malade, quel qu'il soit, ou d'un bien portant à lui-même. D'où l'importance du vide sans lequel il n'y a jamais vraiment de *Gestaltung* et de la puissance duquel je donnerai un dernier exemple, emprunté à Roland Kuhn.

Il s'agit d'un hébéphrène : Georges. Il est le fils d'une prostituée

et n'a jamais su qui était son père. À l'âge de trois ans, on l'a remis à une nourrice qui, au lieu de l'appeler Georges comme faisait sa mère, l'a appelé en prononçant à l'allemande : *Gué-org*. Il n'a plus rien à lui, même pas son nom : « Moi j'ai été attrapé dans l'air. J'ai été attrapé au vol. » Il définit à sa façon les époques du temps : présent, passé, futur. Le présent, dit-il, c'est le travail quotidien et le contact quotidien avec les autres. C'est justement ce qu'il rejette. Il rejette toute cohérence, tout collage, toute agglutination aussi bien des choses que de la société des hommes. Des choses : il vit dans une espèce de cellule ; il a dégarni tous les murs, il défait les fils du tapis parce que c'est encore de l'agglutination, du collage. Pour ce qui est des hommes, il fuit tous les contacts, tout ce par où ils s'agglutinent entre eux. Il veut tout ramener à l'état zéro. Déjà enfant, quand il jouait avec du sable, il ne faisait pas des trous ni des tas de sable comme les autres, mais il s'amusait à transporter le sable d'un tas sur un autre ; et dans la vie, lui-même, dit-il, est pelleté par les autres. « Avec moi on fait tout ce qu'on veut. » Pelleté, il devient poussière que les passants emportent à la semelle de leurs chaussures ; un coup de vent survient et il rejoint l'air dans lequel il avait été pris. Il a une attraction particulière pour les lieux vides ; il se tient entre deux portes, lieu de passage, et lance des plaisanteries. Ces plaisanteries, qu'il appelle *Spott* sont des « piques » qu'on se lance. Il faut être prompt à la repartie. Car l'essentiel est de ne pas garder la balle. De même selon Georges pour l'amour qui est une « balle de plaisir ». Il s'agit donc d'échapper à toute espèce d'attendu. Dans la rue Georges a une démarche particulière qui le souligne à l'attention de tous. Il contourne chaque passant pour éviter d'être « à la laisse » des autres. Il aurait rêvé d'être agent de la circulation parce qu'il y a un vide entre lui et la foule qu'il dirige et surtout parce que tout est en mouvement autour de lui sans s'agglomérer. Georges est un homme de la rue d'où venaient « ses nombreux pères ». Elle s'ouvre vide en perspective sans fin et elle est pour lui l'image symbolique de l'avenir, en opposition avec le passé que représente l'antique forêt germanique. Dans la rue, milieu topique du monde des Romains, exploiters des autres peuples, chacun cherche à rattraper et à dépasser l'autre, dans une concurrence perpétuelle. Tandis que dans le monde naturel de la forêt, personne ne respire l'air de l'autre et ne lui ravit son souffle. Tel est le passé où chacun pouvait être indépendant et en vérité chez soi. Mais voilà. Il est de l'essence du passé de n'être plus.

Ce passé aboli, Georges va pourtant tenter de le rejoindre dans un très étrange délire. Lors d'une fête de fin de stage, à laquelle il assistait, il avait remarqué Elfriede, une jeune fille qui paraissait ne pas se mêler aux autres et se tenir à l'écart. Lorsque vint l'heure pour lui de prendre le train de retour, elle l'accompagna à la gare et se tint sur le quai en attendant le départ. C'était par une fin d'après-midi pluvieux, le temps était brumeux. De sa place dans le wagon il voyait Elfriede vêtue de noir et s'abritant de la pluie sous un parapluie noir. À ce moment, il aperçut à la place du visage de la jeune fille un reflet blanc qui prit la forme d'une tête de squelette. Et l'apparence de squelette s'étendit progressivement à tout le corps de la jeune fille. C'est à partir de là qu'il devint amoureux d'elle, d'elle en tant que forme de squelette à laquelle il donna le nom d'Iphigénie. Et

désormais il aime Iphigénie. Son amour passa par une série de vicissitudes. Quand il revoyait la jeune fille, si celle-ci s'imposait trop par son attitude et surtout si elle était en compagnie, il se détachait d'elle en même temps qu'elle reprenait son apparence charnelle et son nom d'Elfriede. Puis elle retrouvait toujours à raison d'un certain éloignement sa forme de morte et son nom d'Iphigénie, cependant que se développait à nouveau son amour. Un amour réel. Qui disparaissait lorsque la jeune fille perdait à nouveau cette absence au monde commun et s'éloignait du vide, à mesure qu'elle se rapprochait des autres et se chargeait pour lui de terrestréité. Toutes les aspirations de Georges tendaient à retrouver ce vide.

Un tel vide n'est pas celui du mélancolique qu'on pourrait appeler « le trop-plein du négatif ». C'est un vide actif dont, par la suite, il a découvert un ersatz dans une profession. Il a pu quitter l'hôpital psychiatrique et travailler régulièrement. Le métier qu'il a trouvé lui permet justement de satisfaire ce besoin de vide : il est devenu contremaître dans une entreprise de déménagements. Ayant rencontré par hasard son ancien médecin traitant, il lui a décrit la façon dont il vivait – avec bonheur – son travail de déménagement. Il ne déplace ni ne transporte les meubles. Mais il se tient à l'entrée des pièces à vider pour commander la manœuvre. Et il éprouve l'installation de ce règne du vide – qui lui permet de commencer à être.

Voici un autre exemple de ce sens du vide éprouvé par un malade schizophrène de l'hôpital du Vinatier. Ce malade fréquentait assidûment l'atelier de peinture que dirigeait le peintre Paul Pelloux. Il peignait presque toujours des fleurs. Ou plutôt une fleur, une sorte ! Sa façon de peindre était singulière. Il peignait d'abord toute la fleur *sauf le calice*. Il laissait un blanc, un cercle blanc. Puis il allait à la fenêtre fumer une cigarette en regardant au dehors. Au bout d'une dizaine de minutes, il revenait à sa peinture et recouvrait d'une couleur le blanc. Réfléchissez à ces moments où justement il a laissé cette place vide et où il va à la fenêtre qui est un autre vide où son regard se perd. Il ne faut pas se hâter de donner une signification, mais il y a là en tout cas quelque chose qui se reproduit toujours, qui est obsédant.

Mais il faut pour que cette non-existence trouve à se réfléchir dans l'autre, qu'il ne se hâte pas de lui donner un statut ; peu importe que ce soit dans une pièce de théâtre ou dans une peinture ou dans une sculpture ou dans une danse. La difficulté c'est d'agir ce à quoi l'art dans l'instant donne ouverture. Comment faire de cet instant un événement transformateur de l'histoire de la personne ?

Telle danseuse mélancolique est libérée de sa mélancolie tout le temps que dure la danse, parce que le rythme lui permet d'« accompagner » ses partenaires de ballet. Ce que dans le cours ordinaire de la vie elle ne peut. C'est surtout quand elle s'élève au-dessus du sol, dans les bonds ou les entrechats, qu'elle se sent affranchie de sa personne existentielle et de son isolement au milieu des autres. Mais il est un moment où, au sens propre, elle retombe : celui où elle revient à l'avant-scène, la danse terminée, pour saluer. Le plancher de la scène alors n'est plus une base sur laquelle la présence en incidence prend son appel, et entraîne avec elle, suspendue à elle, la temporalité immanente au sens des spectateurs.

Tout élan arrêté, il est devenu le lieu où la présence en décadence s'enfonce sur place, en elle-même, sous le regard d'un public qu'elle n'entraîne plus, avec lequel elle n'est plus en résonance et qui se révèle en bloc comme « les autres ».

Comment reprendre en sous-œuvre la base terrestre de l'existence, le courant vital qui s'élève et tombe pour l'amener au ton de l'histoire intérieure de quelqu'un ? Voilà la question. On ne la résoudra pas par un jeu de rôles, mais en ménageant un espace potentiel de jeu. Seul le peut celui qui ne prend pas position en face de l'autre et ne le fixe pas de visage à visage, ni ne l'engage dans une action commune orientée

Car toute la question, comme disait tout à l'heure une malade, c'était pour elle de simplement être.

À l'invitation de Michel Ribstein, un débat s'engage et des questions sont posées à Monsieur Maldiney.

L'EXISTENCE SOUS INTERROGATION

QUESTION DE LA SALLE : Qu'avez-vous répondu au patient qui vous demandait : « Est-ce que j'existe ? » et avez-vous répondu ?

HENRI MALDINEY. — À cette question on ne peut répondre qu'à chacun – quelquefois par un silence – mais il n'y a pas de réponse forgée d'avance. Et cette réponse ne tient pas simplement dans une phrase. La question a été posée dans des circonstances globales : une institution, ses mouvements internes et des étudiants de psychologie (ou de philosophie) qui allaient régulièrement dans cet hôpital. La malade posait cette question et la répétait devant ces étudiants un peu désarmés. Cela signifiait que la présence de tous ces jeunes venus de l'extérieur lui avait permis de formuler cette question qu'elle n'avait jamais posée auparavant à l'intérieur de l'institution. Jusque-là la question devait être plus ou moins étouffée par la régularité du temps asilaire, régularité qui se trouvait alors rompue par d'autres venus du dehors.

Question sûrement profonde car cette personne avait une espèce de rituel. Elle quittait l'assemblée à certains moments pour aller se coucher, rejoindre ce qu'elle appelait sa « bête » qui la dévorait, car elle avait l'impression que son corps était une espèce de sac excrémental, une sorte de pourriture, qui constituait sa seule unité. Elle se réfugiait, on peut dire classiquement, dans le démembrement, dans l'apparente dissociation de son corps. Des dessins en témoignent, mais elle exécutait surtout des broderies qui l'accompagnaient toujours, où elle représentait ses organes les uns à côté des autres. Pour en finir avec cette unité insoutenable, elle en opérait elle-même la dissociation. Or, quand il y a dissociation, on essaie en général de rétablir l'unité, mais une unité vivante, tandis que son unité à elle était le plus bas degré dans l'indéterminé total. Alors, est-ce que j'existe ? Si elle posait la question en même temps qu'elle avait cette expérience de dévoration interne où effectivement elle n'était qu'une espèce de vase – ou bien si elle se dissociait en différents organes dont chacun ne pouvait prétendre

la représenter tout entière – c'est que cette question l'avait conduite, intérieurement avant même qu'elle ne la formule, à tenter d'exprimer à distance d'objet, dans ses broderies, cette existence dissociée de préférence à cette autre existence unitaire mais intrinsèquement corrompue. Cela pose tout le problème de la dissociation de l'image du corps et de la dissociation de l'image du monde. C'est le thème fondamental de la pensée théorique et pratique de Gisela Pankow : faire des modelages pour amener le malade à vivre le modelage et à le vivre un moment en paroles, en racontant une histoire à son propos, une histoire qui dépassait le modelage toujours fragmentaire et heureusement fragmentaire afin de provoquer les questions.

Une patiente de Gisela Pankow modelait par exemple un pont coupé au milieu : le problème résidait en cette coupure. Il y avait une distance qu'elle ne pouvait pas franchir et elle était elle-même partagée. En prononçant ces mots « je » et « existe », elle avait donc bien conscience de résumer une situation de déficience dans l'intégration.

À cela, une réponse verbale d'une phrase – supposée adéquate à sa situation – ne pouvait qu'amorcer un entretien d'ensemble car elle ne pouvait, elle, se satisfaire d'une formule.

QUESTION DE LA SALLE : L'intuition d'essence est-elle liée aux six pulsions qui président au besoin d'exprimer ?

HENRI MALDINEY. — « Intuition d'essence » est une expression reprise de Husserl par Prinzhorn. Elle désigne une faculté qui a joué un rôle important dans l'histoire de la psychiatrie. C'est l'un des thèmes des premiers écrits de Ludwig Binswanger lorsqu'il veut montrer que la perception que l'on peut avoir d'un acte, d'un être ou d'un homme est celle d'un tout articulé qui se retrouve dans toutes ses manifestations.

Cette essence constitue-t-elle un fait stable et permanent, ou bien l'essence de l'homme est-elle existence ? En d'autres termes, l'homme est-il toujours par-delà lui-même ? Binswanger a pu évoluer de Husserl à Heidegger dans sa pensée à ce sujet.

Mais l'intuition d'essence ou l'intuition des essences pour Prinzhorn signifie que la division de la psyché – du psychisme – en différentes pulsions, laisse de côté et transforme en chose l'homme lui-même. La notion de psychisme est d'ailleurs une notion très ambiguë car elle renvoie à psyché, terme qui substantialise et fait d'un être un monde interne, sans qu'il soit mis en rapport avec un monde auquel il est. Le suffixe « isme » accolé à psyché a l'avantage de marquer le système, donc d'ouvrir. La grande tâche du psychiatre, en effet, qui veut comprendre un malade et même un bien portant, n'est pas de se représenter ses vécus (selon un petit contresens fait sur Jaspers) mais de reconstituer son monde à partir duquel tous ses actes s'expliquent.

À cet égard les exemples les plus nets sont ceux fournis par Kuhn qui, à travers des centaines d'expressions partielles et hachées d'un malade qu'il rapproche, tente de reconstituer le monde à partir duquel ce malade existe. Par exemple les termes « national », « international », « privé », « public », souvent employés par un

patient font découvrir que ce qui est en cause chez lui, c'est son existence en tant que personne ou individu isolé et son existence en communication avec d'autres, c'est-à-dire l'incapacité où il se trouve de communiquer. C'est bien là la séparation radicale entre « national » et « international ».

Il est nécessaire de séjourner auprès de ces termes qui sont apparemment de véritables non-sens pour saisir ce qui est signifié. Je ne dirai pas comme Foucault, dans une excellente formule, que Freud a voulu que « les non-sens de la conscience deviennent le sens de l'inconscient », mais nous nous trouvons dans un rapport semblable. Ce sont les non-sens de l'expression, des existences partielles, qui témoignent du sens global d'un être au monde, sens global qui caractérise tout homme, malade ou sain. Je pense que c'est de là – de ces non-sens de l'expression – qu'est le monde de ce malade. Et notre monde, en l'espèce, n'est pas l'univers, c'est-à-dire le monde des objets donnés – mais ce monde auquel nous avons ouverture avant d'opérer sur lui. Et l'ouverture au monde est première et beaucoup plus importante que les opérations qu'on peut exercer.

LE MOI PONTIFEX

Réflexion de la salle

J'aime la vie. La poésie, la musique, les œuvres d'art me permettent de réagir positivement après un malheur. Charles Morgan m'a ainsi aidée : j'ai trouvé dans son *Sparkenbroke* une citation de Keats qui nous dit que « seule l'imagination est vraie ». Or vous n'avez pas parlé de l'imagination, elle qui nous sauve et nous permet de créer...

HENRI MALDINEY. — Le mot « imagination » est ambivalent, voire polyvalent. L'allemand emploie trois termes pour « imagination » : « Phantasie », « Einbildung » et le mot latin « imaginatio ». Dans « Einbildung » le mot « Bild » garde son sens de forme – mise en forme tandis que lorsqu'on parle d'imagination aujourd'hui, on la confond avec ce qu'on appelle l'imaginaire. Or, à ce sujet, Szilasi a dit : « L'image est le premier ressac de la transcendance », c'est-à-dire le premier ressac de l'imagination. C'est le moment où l'imagination reflue et n'est plus prise dans son mouvement. L'imagination dépasse toute image. Kant parlant de schèmes et Bergson parlant de schéma, utilisent l'expression « monogrammes de l'imagination ». Il s'agit de dynamique bien plus que de monogrammes : de *directions de sens* de l'imagination.

Écartons l'imaginaire de quelqu'un qui est un réceptacle. L'imagination, elle, est une puissance qui participe à la constitution de notre monde. Elle est activité de dépassement et il y a lieu de la rétablir dans cette acceptation. Elle est de ce fait une possibilité qui possède sa transcendance : on se trouve par conséquent au-delà du pur facticiel. Mais en quoi a-t-elle « atteinte » à la réalité ? Pour répondre à cette question, il faut avoir de la réalité une définition qui vaille. La meilleure que je connaisse a été donnée

par un poète, Hugo von Hofmannsthal¹² : « la réalité est une signifiante insignifiant ». Rien de plus juste : pas de signe. Hölderlin¹³ dit une chose à peu près semblable : « là où la nature se donne dans son don le plus fort, elle se manifeste dans son signe le plus faible – et, à la limite, égal à zéro ». Prenez l'existence : il n'y en a aucun signe, car il n'y a de signe que dans le domaine de l'étant, de la positivité. L'imagination doit être rendue à cet ensemble d'actes, à l'existence au sens propre, parce que chacun, tant qu'il n'est pas encore tout à fait empaillé, est en avant de soi-même. Avoir une ouverture en avant de soi et intégrer ce hors de soi constituent le nœud de l'existence. Cette intégration ne peut être un reflux ; elle implique l'ouverture : telle est l'imagination.

De l'imagination, Kant dit aussi qu'elle est le pouvoir de la synthèse. On peut appliquer ce terme de pouvoir à plusieurs facultés. Il s'agit de comprendre plutôt que de concevoir. Je crois que comprendre est antérieur à ce qu'on appelle habituellement la connaissance.

LE DOCTEUR MAVIEL. — Je souhaite des éclaircissements sur les ponts entre forme et fond. Le lien à établir entre les deux intéresse tout particulièrement la psychanalyse : aux deux, forme et fond vous rattachez l'existence – la forme exprime l'existence qui, elle, n'est rien sans le fond. J'aimerais aussi, par conséquent, recevoir des précisions sur les pulsions qui interviennent entre forme et fond.

HENRI MALDINEY. — J'ai simplement cité ce que Prinzhorn nomme aussi bien pulsion que besoin ou poussée et dont il dit lui-même qu'elles n'ont pas de statut déterminé. Elles n'ont pas non plus leur énergie propre – elles l'empruntent aux autres pulsions.

C'est donc la notion de pulsion qui est en cause. Si on veut lui donner son sens intégral, celui qu'elle a déjà chez Schiller et Fichte qui en sont les inventeurs, il faut inventer un système pulsionnel. Le seul système pulsionnel qui soit complet et dynamique est celui de Szondi – et non pas celui de Freud. Ce système s'organise en quatre grands vecteurs qui correspondent aux quatre types de maladies mentales :

C : pulsions de contact : psychopathies,
S : pulsions sexuelles : névroses, perversions,
P : pulsions paroxystiques : états paroxysmaux,
Sch : pulsions schizophréniques ou pulsions du moi : psychoses.

¹² Hugo von HOFMANNSTHAL (1874-1929) – Poète et dramaturge autrichien. Son œuvre bénéficie de l'école de psychopathologie viennoise. Possède l'art de créer une atmosphère tragique.

¹³ HÖLDERLIN (1770-1843) – Poète allemand inspiré par la Grèce classique et par Schiller. Le plus « purement poète » des grands classiques allemands (Goethe, Schiller, Kleist). La récupération nazie au profit du nationalisme allemand à l'époque de Stalingrad n'a aucun fondement dans l'œuvre du poète, dont la patrie mentale était l'Abendland, le Pays du Soir (l'Occident), dans son opposition au Levant grec. (Note corrigée).

Les pulsions qui sont finalement et nécessairement à l'œuvre dans l'art, sont les pulsions de contact et les pulsions du moi. Les pulsions sexuelles et les pulsions paroxystiques sont présentes, elles, dans certaines formes d'art : par exemple, il est évident que les pulsions paroxystiques entrent en action dans l'expressionnisme. La pulsion de *contact*, qui se trouve sous le signe d'enveloppement, séparation, arrachement et dont Herrmann, psychanalyste hongrois, a été le premier instigateur, se rencontre nécessairement dans tout art – et il n'y a pas d'art où le *moi* ne soit en jeu sous une forme ou sous une autre. Il y a des arts, en revanche, où les pulsions paroxystiques ne se présentent pas : celles-ci correspondent à un court-circuit prématuré, où le moi n'intervient pas, ce qui se manifeste par des états d'absence qu'on trouve dans l'épilepsie ou dans l'hystérie : état zéro, absence de moi. Aujourd'hui on voit triompher ces pulsions paroxystiques chez la plupart des chanteurs de l'après-rock, du rap, etc., ce qui est visible dans leur motricité corporelle.

C'est donc le système total qui doit être envisagé. Il n'y a pas d'œuvre d'art qui n'engage tous les radicaux du moi – aussi bien négation et introjection que projection et inflation... Cela dans tous les arts dits pathologiques et dans ceux qu'on appelle habituellement arts. Le moi se constitue dans son faire œuvre. En dehors de là, il y a certes des œuvres : sont-elles de l'art ? Les œuvres d'art sont relativement rares de tout temps. Il n'est que de parcourir les musées : combien d'œuvres méritent le nom d'œuvres d'art sinon en vertu d'un vocabulaire commun où finalement l'art est une notion errante ?

Quand je dis qu'il faut considérer l'œuvre d'art en portant l'attention sur une dialectique pulsionnelle avec ces passages d'arrière-plan à l'avant-plan, et de contraire à contraire, je ne fais que rappeler la doctrine poétique de Hölderlin. Ses essais de 1797 tendent à mettre en évidence ce qu'est l'action poétique. L'acte fondateur d'un poème, qu'il soit lyrique, épique ou tragique est ce qu'il nomme *métaphore*. Le mot est à prendre dans son sens primitif : meta-phora = trans-*port* ou trans-*fert*. La métaphore implique et résout une opposition de contraires : opposition entre la « tonalité fondamentale » et le « caractère artistique » du poème, opposition entre le « ton propre » du poète et le « ton de son âme ».

Ici se fait jour une dialectique pulsionnelle, celle d'un moi mettant les pulsions *au monde*, dans une explication avec soi-même. En témoigne l'existence de Hölderlin. Les pulsions du moi et les pulsions de contact sont évidentes dans son œuvre alors qu'on n'y trouve pas trace de pulsions paroxystiques ni de manifestations de la sexualité.. C'est dans le contact et le moi que se trouve le moment où l'existence doit surgir. Celle-ci ne saurait être simplement véhiculée, elle n'est pas une résultante – ce qui manifesterait le triomphe du fond – un triomphe qui exigerait pour être que quelqu'un soit là pour l'exister...

LE DOCTEUR MAVIEL. — Quel niveau d'existence attribuez-vous finalement aux pulsions – et quel niveau d'existence pour le « pont » entre forme et fond ?

HENRI MALDINEY. — Szondi est le seul qui a posé la question

lorsqu'il a distingué le « destin-contrainte » et le « destin-choix » à l'intérieur du moi. Le moi est pulsionnel *et* existentiel. Le passage de l'un à l'autre constitue tout le problème de la nature et de la liberté. Ce problème est posé par Schelling dans son essai sur la liberté humaine en 1809. Il appelle la même réponse que celle qui résulte du passage de l'inexistence à l'existence dont parle Winnicott.

C'est de l'inexistence que l'existence peut commencer. Il n'y a pas, effectivement, à proprement parler existence au niveau pulsionnel. Il s'agit d'une étance, d'un psychologisme général. Mais le psychologisme ne saurait produire un sens lequel ne peut sortir de la positivité des choses.

« Le sens du monde doit se trouver hors du monde. Dans le monde toutes choses sont comme elles sont et se produisent comme elles se produisent. Il n'y a pas *en lui* de valeur – et s'il y en avait une, elle n'aurait pas de valeur. » (Wittgenstein, *Tractatus* 6. 41)

Il en va de même du sens. Un sens qui se trouverait dans le monde, faute de pouvoir intégrer le monde, ne serait qu'un pseudo-sens. C'est là au niveau du moi que le pulsionnel montre sa limite. Ici réside la faille que marquent Szondi, Schelling et beaucoup d'autres. Le moi est forcément dépassement : le moi-pontifex comme l'appelle Szondi, c'est-à-dire bâtisseur et franchisseur de ponts, dont le premier est en lui-même, au-dessus de sa faille. Il y a un moi car il franchit la faille – ce que jamais pulsion n'a fait. C'est le plein – non pas le vide – le système pulsionnel n'a pas de vide.

AU COMMENCEMENT N'ÉTAIT PAS LE VERBE

QUESTION DE LA SALLE : Il me semble que ce que vous venez de dire cet après-midi constitue une base théorique pour tous ceux qui ont une pratique avec des psychotiques et pour tous ceux qui s'exercent à l'expression artistique. Pouvez-vous rapprocher ce que vous avez dit dans votre exposé sur la forme et sur sa signification antéverbale, de ce que vous avez dit ce matin à propos du patient en crise qui a été apaisé quand on lui a montré sa production, même s'il ne l'a pas, de manière certaine, reconnue comme la sienne ? Vous avez souligné à ce sujet la difficulté de trouver la parole qu'il fallait, le mot juste ou l'interprétation juste. Ceci me semble davantage se rapporter à la névrose...

HENRI MALDINEY. — Je ne crois pas qu'il s'agisse d'interprétation. Freud, au début d'« Au-delà du principe du plaisir », dit qu'il a longtemps pratiqué l'interprétation et qu'il a dû y renoncer. Il ne s'agit donc pas ici d'interpréter. Sur le point central, il est certain qu'il y a persistance d'expression antéverbale là où l'expression verbale a disparu. Nous dirons que le soubassement préverbal se situe à une profondeur plus grande que le tissu verbal, parce que, en somme, dans un tissu verbal, il faut distinguer d'une part la parole et d'autre part ses modes d'expression physique par les mots. Dans toute langue, il y a des tensions – donc des tenseurs et nous choisissons notre position dans ces systèmes verbaux – comme le sont le système de l'article, celui du nom,

celui du verbe ou celui du nombre. Ces systèmes nous sont donnés dans toute leur étendue, alors que le discours fait le choix d'un point particulier où il restreint cette étendue, sous la forme d'un mot. Dans les articles, par exemple, *Le* va du singulier à l'universel et *un*, au contraire, va de l'universel au singulier : on tourne le dos à l'universalité pour aboutir à l'unité, dans le système actuel, synchronique. Comme le dit Guillaume, avec ces systèmes, le rapport homme/univers est plus important que le rapport homme/homme dans la formation des langages. Là interviennent les mots-clefs et surtout les structures qui sont en fait des articulations parce qu'elles impliquent une direction de sens et non pas un sens thématique. En tout cas, le système préverbal est là, derrière ces systèmes verbaux. Il y a une question que les linguistes se posent rarement : qu'est-ce que parler veut dire ? Oui, parler... Prenez un homme pris dans une situation extrême et qui ne peut qu'ouvrir la bouche : cela veut dire que le monde est transformé d'un coup par cette situation, le monde entier. Car le monde dans son ensemble est présent avant la chose dont nous parlons dans notre parole, et il n'y a pas de terme pour ça, même le mot « monde ».

PIERRE GAZAIX. — Mais la parole est là. Même dans cet acte, la surprise du silence, car le discours ne tient pas simplement dans les mots et dans une élocution : c'est une gestuelle, une façon d'être.

HENRI MALDINEY. — J'appelle cela le préverbal.

PIERRE GAZAIX. — Ce n'est pas préverbal, c'est verbal, intégralement lié à la parole. On ne peut pas concevoir un être humain qui serait un être humain d'avant la parole. C'est un équivalent : être humain = parole.

HENRI MALDINEY. — Entendons-nous. Nous sommes d'accord, nous différons sur le mot. Ce que j'appelle verbal, c'est ce qui s'exprime par les mots d'une langue et ce que j'appelle préverbal c'est ce qui se passe des mots d'une langue.

PIERRE GAZAIX. — Il faut faire rudement attention. L'homme est un être de discours et de parole. Parler de préverbal c'est admettre qu'on est déjà dans le verbal.

HENRI MALDINEY. — Je veux dire ceci : que les schèmes qui sont présents dans la langue préexistent à la découverte des moyens de les exprimer.

PIERRE GAZAIX. — Oui.

HENRI MALDINEY. — Ici, je parle des formes. Toute forme est un schème au sens dynamique et qui ne s'inscrit pas nécessairement dans une langue ni présente, ni à venir. Quand je prends une forme dans une peinture ou dans un dessin, cette forme n'est pas nécessairement, n'est presque jamais exprimable par des mots, et elle a pourtant sa signification. C'est en cela qu'elle rejoint ce que j'appelle le préverbal, c'est-à-dire des schèmes antérieurs à toute constitution de

langue déterminée.

PIERRE GAZAIX. — Même si elle n'est pas exprimable en mots, elle n'a de sens, ou de signification tout au moins, que parce qu'il y a des mots. S'il n'y avait pas de mots, elle n'aurait pas de signification. La Vénus de Milo n'a pas de sens pour mon chien. Je regrette.

HENRI MALDINEY. — La Vénus de Milo, ce n'est pas les mots qui lui donnent sens quand vous êtes devant, justement...

PIERRE GAZAIX. — Non.

HENRI MALDINEY. — La signifiante d'une statue ou d'une œuvre, vous n'avez pas de mots à votre disposition pour la dire – et si vous avez ensuite les mots, vous n'exprimerez jamais intégralement votre impression.

PIERRE GAZAIX. — Il n'empêche ; S'il n'y avait pas de mots, elle n'aurait pas de signification pour autant.

HENRI MALDINEY. — Mais non. Le mot signification ne se réduit pas du tout à ce qui est représentable sous la forme de thèmes présentant des concepts. La signification est là bien avant les concepts. Or les mots sont tout de même des concepts.

PIERRE GAZAIX. — Oui.

HENRI MALDINEY. — Eh bien, la signification n'attend pas les concepts. Elle est là bien avant. Et s'il n'y avait pas de signification, nous n'aurions jamais de concepts. Au contraire : nous n'en aurions pas besoin.

PIERRE GAZAIX. — Je crois quand même que nous avons besoin des concepts, même si nous ne pouvons pas les utiliser pour trouver une signification.

HENRI MALDINEY. — Pour trouver après coup...

PIERRE GAZAIX. — À propos de forme et fond, il y a risque de dichotomie entre les deux, et cela comme si le fond ne faisait pas partie de la forme et la forme du fond. Je crois cependant qu'on peut les distinguer, mais c'est un artifice verbal.

HENRI MALDINEY. — S'il est verbal, n'y voyez pas de mal puisque vous défendez le verbal !

PIERRE GAZAIX. — Je le défends, mais c'est le plus mauvais moyen de communication que nous ayons.

HENRI MALDINEY. — Voilà pourquoi il n'y a pas de fond sans forme puisque la forme « existe » le fond. Elle n'est qu'à « exister » le fond.

Prenez le Es tout seul, ou le Ça tout seul : qu'est-ce que cela veut dire ? Rien, s'il n'y a pas un Moi. Par conséquent la relation du fond et de la forme n'est pas la relation entre deux termes qui ont existé séparément puisque l'existence n'est là qu'à la condition de surgir à elle-même : elle n'est pas là d'avance comme un objet. Ni fond ni forme ne sont des objets. Ils ne représentent même pas la forme de l'objectivité. À la manière dont nous nous représentons les objets, beaucoup parleront d'inconscient comme d'un sac ou d'une chose : ainsi objectivé l'inconscient est anéanti. La pensée objective est une pensée tout à fait seconde. Le réel et l'objectif diffèrent radicalement. La forme de l'objectivité est une forme tout à fait particulière. Et si jamais je l'applique à un être, je l'objective : c'est ce qui s'est passé pendant longtemps lorsqu'on réduisait un malade à un dossier.

*DU MOT JUSTE
À LA SOCIÉTÉ PRESCRIPTRICE*

Pierre GAZAIX. — Il faut essayer de trouver des ponts entre le registre de M. Maldiney et la psychanalyse qui se déploie sur un plan plus trivial.

Les pulsions sont présentées côte à côte par les malades, sans organisation. Le projet de la psychanalyse est d'aider à les restructurer sous l'égide du sexuel, c'est-à-dire de la communication.

L'œuvre d'art s'inspire des pulsions. Mais c'est l'affaire de la thérapie qui m'inquiète depuis hier. Dans quelle mesure les deux domaines ont-ils des liens ?

On dit couramment : la fièvre monte à Wall Street – le dollar se porte mal – l'économie française est malade – il faut trouver un remède au chômage... C'est dire qu'en permanence nous parlons de la société en termes de santé et de maladie. Cela nous gêne dans notre présent propos. Car s'il est bon de défendre la place de l'art à l'hôpital, il est peut-être encore plus opportun de se demander si les fous ont vraiment leur place à l'hôpital. La folie ressort-elle du domaine médical ? La folie a-t-elle à voir avec la pathologie au sens médical ? Autrefois, lorsqu'un sujet n'arrivait pas à assumer son désir dans la société, il était amené à aller le faire gérer dans ces institutions que sont les couvents et les monastères. Et l'art y était présent : cathédrales, vitraux, enluminures... Tout le monde n'était certes pas fou en ces lieux – mais de même aujourd'hui il n'y a pas que des fous dans les hôpitaux psychiatriques. C'est des lieux où l'on vit en collectivité parce qu'on ne peut pas vivre seul – ce qui ne fait pas une si grande différence entre les fous et les autres qui ont ce besoin commun de n'être pas seuls. Rien de péjoratif dans cette possibilité commune d'assumer son désir dans l'espace social.

LE DOCTEUR MAVIEL. — Revenons au mot qu'il fallait, le « mot juste » qui pourrait mettre un patient en état d'apaisement, ou l'y maintenir. On ne peut pas exiger que le « mot juste » soit prononcé car, ainsi que l'énonce la psychanalyse, avec laquelle je crois que vous seriez d'accord, on ne peut pas savoir ce qu'on dit, dans la mesure où ça ne prend une valeur de vérité que pour l'autre.

En d'autres termes, la seule justesse qu'on puisse exiger de celui qui est en face du patient, c'est une justesse de réception, pas une justesse d'émission d'un « mot juste ».

HENRI MALDINEY. — Oui, le mot « juste » d'ailleurs ne convient pas, parce qu'il n'est pas écrit d'avance, il n'est pas là. Il est dans la réception, comme vous dites. Mais la façon dont il est reçu réagit sur celui qui a prononcé le mot. Je veux dire par là qu'on n'est pas un sujet en face d'un objet, ni même un sujet en face d'un autre sujet. Chacun renvoie à l'autre la parole de celui-ci transformée, et qui peut se révéler à celui qui l'a prononcée comme plus rigoureuse que dans le sens qu'il lui avait attribué en l'envoyant à l'autre, c'est certain. Quand j'ai dit que le « mot juste » ne convenait pas, je voulais dire qu'en tout cas ce n'est jamais un discours qui serait adéquat. Ce qui l'est, c'est un ensemble d'évocations que l'autre reçoit, et ce peut être quelquefois savoir se taire.

RÉFLEXION DE LA SALLE : Il faut parler du silence, depuis le temps qu'on parle des mots.

PIERRE GAZAIX. — Le silence n'est qu'une autre forme du discours. Ce n'est pas parce qu'on ne prononce pas de mot qu'il n'y a pas quelque chose qui passe. Cela a été pointé déjà à plusieurs reprises. La communication est peut-être plus de l'ordre de « j'ai tout à apprendre de toi » que de « tu as tout à apprendre de moi ». Il faut conserver cette approche dans l'action quotidienne, pour lutter contre le sentiment d'être dépositaire d'un savoir, du sort de l'autre, de son devenir, de son statut. Si chacun existe, c'est quand même bien de son propre fait. Voilà pourquoi il ne peut y avoir de réponse à la question « est-ce que j'existe ? », car la question est dans le sujet. Mais le silence devant cette question peut être une réponse qui lui permet de se révéler à lui-même. On reste cependant dans un discours, dans une communication. « J'ai tout à apprendre de toi » : il me semble que c'est dans cette position d'ouverture que se révèle le sujet plutôt que dans le forçage au niveau de ses désirs.

QUESTION DE LA SALLE : Finalement l'art est-il une thérapie en soi ou bien est-il un adjuvant thérapeutique ?

(À cette question globale renouvelée, Michel Ribstein demande à Pierre Gazaix d'apporter une réponse synthétique).

PIERRE GAZAIX. — S'il pouvait y avoir une thérapie de la thérapie... C'est le concept de thérapie que je remettrais en cause – parce que tout est vécu dans notre monde en forme de thérapie. Il est difficile d'y voir clair. Pour créer une thérapie il faudrait être d'accord sur le fait que la folie est une maladie. Or, à mon avis, la folie n'est pas une maladie – c'est beaucoup plus grave – tout en restant une façon de vivre, en tout cas, qui ne relève pas de l'ordre du médical. Notre monde est une société qui fonctionne sur un mode de normes plutôt qu'un mode de lois et qui est fondée sur un culte du corps plutôt que sur un culte de l'âme.

QUESTION DE LA SALLE : Comment prescrit-on de l'art

lorsqu'on vient consulter le psychiatre ?

PIERRE GAZAIX. — Madame Challande peut vous répondre.

BRIGITTE CHALLANDE. — À la Maison des Expressions, les formes et les formules sont très variées. Nous réservons le lundi matin à une fonction d'accueil pour honorer d'un premier contact les patients intéressés ou simplement curieux.

PIERRE GAZAIX. — Cette précision est importante : là, il n'y a pas de prescription, mais volontariat. Car en général, on prescrit de l'art et sous la forme : « tu devrais faire de la musique », « tu devrais faire de la guitare », « tu devrais aller danser le samedi après-midi » – et on prescrit dans tous les domaines. « Pourquoi ne fais-tu pas de la culture ? Ça te ferait du bien ».

Car voici le maître mot : bien. On fait tout pour que ça fasse du bien. Les légumes biologiques ou les vitamines sont proposés... pour le bien. On vous prescrit tout cela et n'importe quoi. On vous prescrit de faire du sport, on vous prescrit de l'hygiène, on vous prescrit de mettre votre ceinture, de ne pas fumer... Tout est prescrit, y compris l'art. Cela fait partie de ce marché d'une sorte de thérapie généralisée d'un corps social qui doit se sentir bien malade puisqu'il ne passe son temps qu'à se soigner, mais jamais à se faire plaisir. On fait du sport non pas parce qu'on en a envie et qu'on a envie de se balader mais parce que ça fait du bien, que les médecins le conseillent. Le Ministère de la Santé pousse à cette dérive. On ne va plus à la messe, mais on va au match de foot. On ne va plus à Lourdes mais à Vichy. On ne fait plus carême mais on s'astreint à des régimes dix fois plus durs et dix fois plus draconiens.

Nous sommes dans la religion non théologique de la prescription – y compris de la prescription de l'art. Ce système marcherait bien si on le faisait pour du plaisir mais on se tourmente à le faire en se forçant... Ça, c'est la maladie, c'est la pulsion de mort.

LUMIÈRE ET ALCIMIE

QUESTION DE LA SALLE : À propos du rapport de la forme au monde, ce que vous avez dit du dessin égyptien du corps, le diriez-vous aussi de la mandorle¹⁴ ou des drapés romans ?

HENRI MALDINEY. — Je ne le dirais pas parce qu'il y a dans la sculpture romane un sens très aigu de la lumière, de la lumière radiante. Le mur, « espace milieu » dont parle Focillon¹⁵

¹⁴ MANDORLE : Figure en amande, en position verticale (italien : « mandorla »), qui entoure le corps du Christ (ou de la Vierge) représenté en majesté dans la scène du « jugement dernier ». Cette configuration occupe souvent l'espace central du tympan de l'église romane.

¹⁵ FOCILLON (1881-1943) – Historien de l'art et esthéticien français. A étudié, entre autres, l'Art Roman, premier des arts propres à l'Occident (« Art d'Occident » - 1938). Dans la « Vie des formes » (1939), il a

à propos de la sculpture romane est un espace qui, comme un mur vivant, a lui-même sa profondeur, son ouverture. Le jeu des lumières est beaucoup plus radiant que dans la sculpture égyptienne. Les origines de l'art roman, recherchées par Baltrusaïtis¹⁶ dans l'art caucasien et l'art arménien, diffèrent de celles de l'art de l'ancienne Égypte. Il y a, au demeurant, beaucoup plus de lumière dans l'art roman que dans l'art gothique. La lumière, dans l'art gothique, est comme contenue et canalisée : les vitraux la varient et la divisent, alors qu'elle est beaucoup plus radiante dans l'art roman.

LE DOCTEUR RIBSTEIN. — En mettant bout à bout certaines de vos affirmations, je me demandais si l'idéal de l'œuvre d'art n'est pas la procréation, la création d'un enfant. Quand vous dites « la forme exprime l'existence », on pense à l'enfant qui apparaît en sa perfection à la naissance – en perfection en général, sinon c'est une détresse – telle une forme. Et vous dites encore « c'est de la non-existence que l'existence peut commencer » ce qui de nouveau évoque la grossesse donc la procréation. Enfin vous dites « l'œuvre est en souci d'elle-même en elle », ce qui renvoie à la femme, la mère, qui façonne son enfant comme l'artiste façonne l'œuvre d'art. En fait, elle ne lui fabrique pas son nez, ses bras ou ses jambes puisqu'elle le façonne en entier – mais c'est bien l'œuvre qui est en souci d'elle-même à l'intérieur de la mère. Je me demande si, de la sorte, l'on peut dire que la procréation est l'idéal de l'œuvre d'art. Dans ces conditions, on pourrait se demander, la forme exprimant l'existence, pourquoi la procréation ne serait pas une forme de thérapie pour le psychotique – ce qu'elle n'est pas, en fait, généralement.

PIERRE GAZAIX. — La question est très intéressante parce que la procréation est effectivement le modèle de toute création.
(Protestations dans la salle).

Elle est le prototype de toute création car elle est de l'ordre de la génitalité – qui est celui de la création. On déplore la plupart du temps que les choses soient merdiques – c'est-à-dire de l'ordre de l'analité, du faire, de la répétition et de l'ennui. Ce qui relève de la création renvoie à la génitalité, ce qui en fait un acte unique. Or une œuvre d'art ne peut pas avoir de copie. Ceci ne veut pas dire, à l'inverse, que toute procréation produise une œuvre d'art – un regard dans un miroir nous convainc de la fragilité de cette affirmation.

HENRI MALDINEY. — Je ne pense pas que la procréation soit l'équivalent d'une œuvre d'art. Je pense qu'il faut laisser chacun des domaines à sa loi propre. Et disons ceci : la procréation ne vient pas de rien, il y a toujours des germes alors que l'œuvre d'art, elle, n'est

dépassé l'opposition conventionnelle entre fond et forme. Pour lui, grâce à ses sculptures, l'église romane « parle » aux fidèles.

¹⁶ BALTRUSAÏTIS (1903-1988) – Historien de l'art lituanien. Quitte l'université de Kaunas (Lituanie) lors de la 2^e guerre mondiale pour se fixer en France. Prolonge les travaux de Focillon sur l'art roman. Recherche les filiations entre les civilisations et l'identité des principes formels ou des formes mentales à l'œuvre dans les arts des différentes civilisations.

authentique que si elle n'a pas d'antécédent, ni de germe. Si elle est unique, comme vous le disiez, il n'y en a qu'une qui est celle-là, qui tue toutes les autres y compris tous les prétendants, sous elle. Je crois que c'est ce qui manque dans la culture, de ne pas percevoir cette unicité et d'anéantir l'art au nom de l'histoire de l'art.

© Les Murs d'Aurelle

Henri Maldiney à l'hôpital du Vinatier¹

Pierre-Marie CHARAZAC²

À Maud et Jean-Pierre Charcosset

Je parlerai d'Henri Maldiney au Vinatier à partir de son enseignement dans les années 70. Que signifiait alors pour des étudiants en psychologie que ce fût un philosophe qui les introduisît dans le monde la psychose et de l'asile ?

La plupart d'entre nous n'avions encore eu aucun contact avec ce monde que nous ne connaissions que par les manuels et les cours magistraux. À la différence des étudiants en médecine, nous n'avions pas encore acquis cette culture hospitalière qui, en se transférant sur le malade mental et l'hôpital psychiatrique, rend le premier contact avec ceux-ci moins perturbant. Un mécanisme qui comme tout transfert, sert une résistance car cette culture médicale possède deux faces : l'une protectrice qui rend plus tolérables certaines expériences potentiellement désorganisatrices pour quelqu'un dont la formation n'est pas achevée ; l'autre défensive 'négative' une part plus ou moins large de ces expériences, en leur retirant ce qui fait leur violence mais aussi leur singularité.

Maldiney percevait et en quelque sorte révélait à ses interlocuteurs ce que le malade leur faisait voir et sentir. Il avait une manière de questionner le réel de la rencontre qui savait tout à la fois lui restituer ce caractère perturbateur, marque de son authenticité, et contenir suffisamment ses effets pour lui donner forme, au double sens esthétique et symbolique. Tel était par exemple l'objet et la portée des regroupements d'étudiants qui se faisaient de temps en temps avec lui au Vinatier autour de peintures de malades. Je me souviens l'avoir entendu dire devant une feuille recouverte de couleur ocre : « Demandez-vous qui vous seriez si l'existence vous apparaissait ainsi. Allez saisir un mur ! »

Ces séances nous responsabilisaient également en tant que futurs thérapeutes. Maldiney le faisait avec tact, d'une manière contrôlée. Averti des fragilités qui pouvaient être les nôtres, sans les aborder de manière directe et centrale, il savait nous les rendre accessibles et nous faire comprendre le besoin de les travailler et les transformer. Il avait compris que derrière la crainte du malade mental se profilait chez chacun des peurs antérieures à cette rencontre, qu'il était essentiel d'appréhender d'une manière adéquate pour que nous puissions les faire évoluer vers une meilleure ouverture au réel de la clinique et de la vie.

Il est arrivé que des cliniciens interrogent Maldiney sur sa manière de travailler avec les psychotiques et il n'a jamais

¹ Conférence donnée le 16 octobre 2015 lors de la Table ronde « Henri Maldiney et le Vinatier », organisée par l'AIHM en partenariat avec l'Hôpital du Vinatier.

² Dr. **Pierre-Marie CHARAZAC**, Psychiatre-psychanalyste.

dissimulé les limites de son expérience en ce domaine. J'en garde deux en mémoire : celle bien connue de la mise de patients psychotiques de son ami Kuhn en présence de reproductions de peintures de Renoir ou de Van Gogh. Et sa rencontre avec un patient dont il avait en main une peinture faite d'une couche de couleur recouvrant sa feuille, à qui il a simplement dit « Il y a quelque chose là-dessous ! » J'ai toujours vu Maldiney s'abstenir de commenter une décision médicale ou un engagement psychothérapique, respectant au contraire les choix des cliniciens responsables des patients dont ils lui parlaient. En revanche, il soutenait leur attention dans deux directions principales.

La première concernait l'ensemble des expressions de la vie psychique des patients, hors de toute intention de figuration ou de symbolisation. Il ne s'agit pas d'interpréter mais d'être suffisamment présent au malade, ouvert à lui, pour recueillir ce qui fait signe de son rapport au temps et à l'espace. Non pas un temps et un espace qui lui pré existent, dans lesquels il aurait à prendre place, mais un temps et un espace qui lui sont propres parce qu'il les construit. C'est vers cette existence aux prises avec son propre surgissement qu'est orientée la conception maldinéenne de la présence - *prae* signifiant ce mouvement en avant de soi, dans une double dimension d'antériorité et d'extériorité - et c'est sur elle que repose sa conception de l'existence psychotique.

La seconde direction vers laquelle il tournait l'attention du clinicien concerne son rapport à soi, à travers d'autres dimensions que celles de la parole et du symbolique. Là encore, Maldiney a toujours fait preuve de discrétion vis-à-vis des expériences personnelles qui ont guidé sa compréhension des formes psychotiques de l'existence mais il est certain qu'il se référerait à des situations précises. J'en donnerai pour exemple son commentaire du récit d'une ascension de l'alpiniste W. Donati dont la partie la plus périlleuse s'est déroulée dans le silence, sans endophasie, avec pour issue un cri dans lequel un clinicien reconnaît le mode d'expression que conservent certains sujets déments. Nul doute qu'au cours de ses ascensions, Maldiney ait éprouvé des situations semblables. Il lui revient d'avoir su mettre en correspondance ces expériences avec celles pathologiques vécues par les psychotiques.

Maldiney n'a jamais dit qu'il fallait avoir fait l'expérience de la psychose pour soigner des psychotiques et encore moins, comme il arrivait de l'entendre en 1968, que nous étions tous schizophrènes. Mais il a clairement signifié qu'il fallait avoir vécu de telles expériences où un événement fait perdre la capacité de parler, pour saisir comment le réel peut faire basculer une existence dans la psychose. Cette capacité de comprendre s'acquiert par la souffrance, y compris celle que constitue pour le psychologue ou le psychiatre le fait d'être privé des instruments conceptuels de la pensée symbolique. C'est une autre manière d'exprimer les limites du langage et de la figurabilité, tout en réservant la possibilité d'une rencontre avec le malade.

Ces rencontres avec Maldiney se déroulaient dans le lieu où nous sommes aujourd'hui, qui s'appelait encore l'asile de Bron. Nous y découvriions l'institution avec ses rites, ses répétitions et ses obsessions. La plupart des patients appartenaient encore à cette population asilaire « internée » disait-on alors à l'entrée dans l'âge adulte et qui n'était plus jamais ressortie. Ils portaient encore le pantalon et la veste grise rappelant la tenue de l'univers concentrationnaire. La traduction française de l'ouvrage d'Erving Goffman *Asiles*, sous-titré *Études sur la condition sociale de malades mentaux* et qui avait pour objet l'institution totalitaire, venait de paraître en 1968. L'enjeu des groupes d'étudiants était donc aussi la découverte de ce monde que Paul Balvet a travaillé à faire évoluer durant toute sa carrière.

Là encore, Maldiney faisait preuve de retenue. Je ne l'ai jamais entendu parler de l'iatrogénie des hôpitaux psychiatriques ni de l'exclusion sociale des malades mentaux. En revanche, il nous disait l'importance qu'avait pour les malades et les soignants le contact avec des étudiants venus du dehors : celle de la construction d'un au-delà de cet espace clos, lui apportant un horizon susceptible de transformer ses limites en les rendant plus saisissables et plus facilement perméables. Sans faire d'amalgame, le rapprochement s'impose entre l'existence des pensionnaires de l'asile et l'expérience des camps qui fut celle de Maldiney.

Institution totalitaire s'il en fut, le camp de prisonnier de guerre d'où Maldiney sortait quand il écrivit son premier article intitulé *La dernière porte* ne préfigurait pas seulement sa rencontre avec l'hôpital psychiatrique. Il anticipait, sans qu'il puisse le savoir, l'univers dans lequel s'est achevée son existence puisqu'il est décédé après avoir vécu près de deux ans avec son épouse dans un établissement hébergeant des personnes âgées dépendantes, Le Matin Calme. Je ne peux pas évoquer Maldiney au Vinatier sans parler de la manière dont il a surmonté l'épreuve de sa fin de vie dans cette institution. Les témoignages contenus dans l'ouvrage *Les dits du Matin Calme*, dirigé par Maud Charcosset et Noémie Meguerditchian, montrent qu'il a cherché jusqu'au bout, à travers son questionnement sur l'origine de la parole, ce qui pouvait encore, sinon déployer, du moins maintenir ouvert le champ des possibles de l'existence humaine.

Je vais maintenant présenter le travail de Pierre Pelloux à l'atelier de peinture du Vinatier. P. Pelloux est né en 1903 et sa carrière de peintre a débuté en 1925. Avec l'aide de P. Balvet, il est entré en 1958 en qualité de moniteur d'ergothérapie à l'hôpital du Vinatier où il est devenu trois fois par semaine « le professeur de peinture ». La maladie l'a contraint d'abandonner ce travail en 1969 et il est décédé le 27 octobre 1975, au dernier jour de l'exposition de ses cinquante ans de peinture organisée par la Maison de Lyon.

Avec d'autres élèves de Maldiney, j'ai fréquenté son atelier durant les deux dernières années de son enseignement car c'est ainsi que cet ancien professeur de l'École des Beaux-Arts

concevait son travail. Hors de toute référence psychiatrique et de tout projet psychothérapique mais prenant son rôle de pédagogue auprès des malades avec le même sérieux que chez lui auprès de ses élèves privés, il guidait, dirigeait et corrigeait leur travail en veillant constamment à ce qu'ils respectent les règles qu'il avait établies dans son atelier. Sa gentillesse n'avait d'égale que sa modestie, ce qui ne l'a pas empêché de dire un jour à une patiente qui peignait à longueur de semaine des phallus roses « Vous m'emmerdez avec votre rose ! » en lui imposant une autre couleur. Son enseignement n'était donc fait ni d'objectivité ni de neutralité bienveillante et il ne cachait pas le jugement esthétique qui lui faisait préférer tel élève à tel autre. « Au fond, disait Cézanne à Gasquet, il n'y a d'amateurs que ceux qui font de la mauvaise peinture ».

Saïd était un schizophrène catatonique d'une quarantaine d'années. À l'atelier, il est resté plusieurs semaines immobile et silencieux devant le chevalet puis il a commencé de peindre des séries de motifs, fleurs ou maisons. Observons la manière dont il réalise cette peinture (photo).



La silhouette trapue, Saïd entre à pas lent, le regard tourné vers le sol. Il se dirige vers Pelloux auquel il tend la main en souriant. Ils échangent quelques mots à voix basse, Saïd choisit ses couleurs et, le dos tourné, commence de peindre. Il dépose de l'outremer sur sa feuille et réserve une série d'espaces vides ovales ou circulaires. Il pose alors le pinceau et se rapproche de Pelloux qui lui offre une cigarette qu'il sort fumer en se promenant dans le hall de l'étage.

Il revient quelques minutes plus tard et peint des pétales gris autour des six espaces restés blancs, sans encore y faire pénétrer le pinceau. Il s'interrompt de nouveau, ressort dans le hall et reste un long moment devant l'une des baies vitrées qui surplombent la rue. Enfin il revient et remplit de peinture jaune les espaces demeurés vides.

Au commencement de cette peinture le bleu surgit du vide de la feuille en circonscrivant d'autres vides. Les mouvements du pinceau sont pareils à ceux de la membrane d'une cellule dont les expansions envelopperaient sa proie afin de l'absorber, la couleur crée des espaces dont elle peut à tout instant engloutir la béance. Le schizophrène négativiste se fait souvent absent de sa peinture. Maldiney disait volontiers que les fleurs sont pour lui des alibis : elles comblent de manière décorative l'espace où son existence risque de se trouver en danger. Or il n'y a rien de tel dans cette peinture dont les étapes sont autant d'affrontements au vide chaque fois surmontés au prix d'une rupture et d'une reprise de contact médiatisées pourrait-on dire par la relation de Saïd avec Pelloux.

Chacune des couleurs de cette peinture possède une valeur esthétique et pathique qui lui est propre. Le bleu, couleur contraste, imprime un mouvement d'éloignement. Le jaune, ton acide et expansif, entre avec le bleu dans un rapport de tension extrême. Cependant, dans un mouvement qui ouvre la forme, les gris des pétales modulent la radiation des jaunes. À la conjonction du proche et du lointain, ils apportent à l'espace de cette peinture la profondeur nécessaire à son mouvement intérieur.

Mais cette peinture n'est pas structurée seulement par des rapports de couleur, elle l'est aussi par les allers et retours qui ont rythmé sa *Gestaltung*, c'est-à-dire sa formation. Maldiney aurait dit que les formes qui la constituent sont elles-mêmes constitutives de la présence au monde de son auteur. Mettant en perspective l'activité formatrice de formes du psychotique avec celle de l'artiste, il écrit : « Dans les dessins de psychotiques manquent la plupart du temps ces moments critiques. Le trait qui va suivre est déjà enchaîné à ce qu'il vient de tracer, il y est d'avance retenu. Toutefois il arrive qu'il y ait des points d'émergence et parfois des seuils, auxquels il faut accorder la plus grande attention compréhensive. »

La peinture de Saïd illustre parfaitement ce propos. Les allers-retours de Saïd structurent des frontières exposées en permanence au franchissement, y compris celle qui le sépare de Pelloux. Celui-ci se montre capable de repérer la distance à laquelle Saïd le place et de respecter ce qu'il faut d'écart pour ne

pas rompre ses modulations et ses « points d'émergence ». Il participe ainsi à un authentique travail de structuration dynamique des limites de soi. Il était par conséquent parfaitement justifié de parler de la qualité du contact de Pelloux avec les malades.

Je regrette de ne pas avoir retrouvé pour cette présentation les allusions que Maldiney a pu faire ici ou là aux peintures de ce patient. Mais je conserve de la soutenance de mon mémoire avec lui le souvenir qu'il mît en correspondance les vides de la peinture de Saïd avec le vide que celui-ci surplombait lorsqu'il venait se tenir de longs moments derrière les baies vitrées du premier étage du Centre Social. C'est sur la traversée de l'espace conduisant de l'une à l'autre et sur ce qui rendait possibles ces allers-retours d'un vide à un autre, que je terminerai cette présentation.

À cette époque, Maldiney ne citait pas encore la traduction française de *Jeu et réalité* de Winnicott ni la notion d'espace potentiel, mais il employait déjà abondamment l'expression « à travers » ou « au travers de » qui signifiait - par la parole et par le geste ! - un espace de cette nature.

On trouve dans *Art et existence* cette réflexion sur la racine *per* : « Elle indique aussi bien l'éloignement dans l'espace et le temps et le rapprochement, la direction où l'on va et celle d'où l'on vient, le proche et le lointain, l'enveloppement et la transgression... Sous ce fractionnement apparemment incohérent affleure un sens nucléaire non thématique : *à travers*. Loin, en avant, par-delà, etc. sont indivisiblement unis dans l'articulation d'une même tension spatio-temporelle qui caractérise l'être à l'avant de soi : la présence. L'homme traverse l'espace parce qu'il est capable de l'espace, au sens où un point est capable d'un cercle, où chaque ici est capable de l'horizon sous lequel il a lieu. L'espace à travers lequel nous nous mouvons est sous-tendu par un schéma sub- spatial qui est, lui, intraversable – étant l'intégrale potentielle de toutes les traversées. » (p. 221)

Cet espace de tension, d'opposition mais aussi de communication mutuelle et d'échange réciproque répond à la définition de l'espace potentiel de Winnicott : un espace qui est capable de faire tenir ensemble toutes les contradictions, de les mettre en communication les unes avec les autres sans qu'elles s'excluent. La distinction entre cet espace et celui sur lequel repose la pensée de Maldiney réside dans l'usage que l'on en fait. Sous le nom d'espace transitionnel, l'espace potentiel est souvent utilisé pour construire du sens. Mais n'y voir qu'un lieu de paradoxes, c'est le ramener dans l'ordre symbolique d'où son auteur a voulu le faire sortir. L'espace que traverse la présence reste en deçà du symbolique, parce qu'il réserve une place au vide. Contrairement aux apparences, le paradoxe de l'objet trouvé-crée n'éclaire nullement la création parce qu'il constitue une sorte de totalité signifiante fermée sur elle-même. Entre trouvé et créé, c'est-à-dire entre la réalité extérieure et le fantasme d'omnipotence il y a le vide de l'absence de l'objet. Réduire l'espace potentiel à une somme de paradoxes, quelle

que soit la façon dont on les classe, c'est lui retirer une part de cette ouverture nécessaire pour qu'il y advienne quelque chose.

Maldiney a décrit les métamorphoses de cet espace dans l'existence psychotique pour laquelle il n'y a plus d'ouverture possible mais un sens unique, donné une fois pour toutes. L'espace que Saïd construisait sur sa feuille et celui qu'il parcourait dans ses pauses ne faisait qu'un dans la traversée d'un même vide. « Le vide, écrit Maldiney, intervient à chaque mutation » (p. 205), qu'il s'agisse de la formation de la forme ou du mouvement hors de soi de la présence. Il est remarquable que cette unité ait été aussi perçue par des psychanalystes exerçant auprès d'adultes psychotiques et d'enfants autistes, comme G. Pankow ou G. Haag avec lesquelles Maldiney a souvent échangé. Mais je peux témoigner que c'est bien en philosophe qu'il nous a fait vivre l'expérience singulière de la rencontre entre l'esthétique et la psychiatrie.

Qu'était-ce, en effet, que s'interroger sur l'origine de la parole comme il le fit jusqu'au bout sinon tenter de surmonter par la pensée un réel fait d'incapacités et de sensations douloureuses ? Maldiney nous a montré comment jusqu'au terme de l'existence, d'une perte de sens pouvait surgir un sens nouveau qui soit chaque fois, pour chacun, le premier.

Sois ce que tu deviens (sans jamais t'arrêter)

Jean-Pierre Klein*

(Écrit dans le mouvement comme il le recommandait à Eugène Durif)

On verra combien la pensée d'Henri Maldiney m'est essentielle, dois-je dire existentielle, tant son œuvre tout entier est un mode d'être au monde qui transparaît à travers ses écrits et ses discours inimitables, qui nous entraînent en résonance avec eux, avec lui sans doute.

J'essaierai de développer en quoi la pratique et la théorisation de l'art-thérapie (selon ma version de l'approche) sont imprégnées de ses apports qui n'ont pas fini de révéler leur richesse.

On pourrait prendre comme définition : l'art-thérapie est faite de symbolisations accompagnées plus ou moins à l'insu de la personne. L'important est davantage l'acte de symbolisation que son décryptage.

Restaurer la *Gestaltung*

Le métier d'art-thérapeute est d'abord celui de restaurateur de *Gestaltung*...

L'Art-Thérapie est une façon de restaurer cette pulsion chez ceux qui n'y ont pas ou plus accès, cassés de l'intérieur et de l'extérieur, aliénés à leur pathologie, leur aliénation, leur soumission, leur peur de l'imprévu, leurs obsessions, leur désespérance qu'un changement puisse s'opérer. Elle est introduction de vie dans ce qui luttait contre la répétition mortelle et mortifère de douleurs, de violences, de folies, d'aliénations, de conduites d'échec... Elle permet à la personne d'approcher des problématiques profondes pour les figurer de façon travestie, en s'en rendant compte ou non. On peut supposer que lorsqu'elle les touche, de la force expressive s'en dégage dont elle fait, grâce à l'accompagnement du professionnel, de la création forte qui, à son tour, la touche et concerne tant elle-même que son accompagnateur, ce qui relance le mouvement créatif.

Cette *Gestaltung*, dont Henri Maldiney écrit que ce concept est mobile, a été, comme on sait, définie par Hans Prinzhorn³ et est bien difficile à définir, est à la fois une « nécessité impérieuse de créer » une « obscure poussée pulsionnelle » (p. 68), une force analogue à « un fluide omniprésent, à la manière de l'éros » (p. 68), « l'inspiration à l'état pur » et le mouvement même qui les concrétise, car « presque tout individu est capable, pour peu que les circonstances s'y prêtent, de vivre ses conflits sous une forme symbolique extrêmement expressive » (p. 363) Le pouvoir de *Gestaltung* est la capacité pour un auteur « de traduire dans une œuvre ce qui l'émeut » (p. 94).

L'acte de *Gestaltung* permet de « concrétiser du psychique » « Ainsi toute *Gestaltung* se déploie entre l'immédiateté vivante et l'organisation formelle, et c'est uniquement sur le degré de cette

³ Prinzhorn H., *Bildenerlei der Geisteskranken*, Berlin, Heidelberg, Springer, 1922, *Expressions de la folie*, Paris, Gallimard, 1984

tension que peut se fonder en fin de compte notre jugement » (p. 94) et non dans le « besoin compulsif d'expliquer » qu'il ne cesse de dénoncer (avis aux pys!).

Pour ce qui me concerne, le départ de ma découverte, en 1969, de l'art-thérapie puis de la médiation artistique en relation d'aide, a été la constatation de l'impossibilité fréquente pour les personnes d'aborder en direct leurs difficultés, leurs problématiques et leurs tourments (psychologiques, psychiatriques, physiques, sociaux, existentiels) et cela, pour quatre raisons :

On ne peut pas (raisons instrumentales)

On ne sait pas (raisons intellectuelles)

On ne veut pas (c'est trop douloureux et/ou trop coincé)

On ne doit pas (c'est interdit : secrets de famille par exemple)

On pourrait dire que l'indication princeps concerne les personnes qui ont cessé d'être le là, qui ne sont pas au monde, qui n'existent pas en tant que soi, qui n'arrivent pas à se faire être.

Hypothèse : L'accompagnement d'art-thérapie repose sur le mécanisme de la projection de ses difficultés dans une création. L'art-thérapie s'y prend de telle sorte que les projections s'effectuent dans une production, dans des expressions accompagnées jusqu'à créations, et dans l'évolution d'une création à l'autre. Ce sont les productions qu'on accompagne de telle sorte que le processus de création fasse transformation de la personne.

C'est ainsi que j'ai pu en 1973, comme chef de service de l'inter-secteur de psychiatrie infanto-juvénile de Loir-et-Cher, embaucher non seulement des soignants et un sociologue, mais aussi un certain nombre d'artistes qui m'ont semblé moins férus de « savoir théorique en psychiatrie et psychanalyse déterminant la conduite du thérapeute »⁴. J'ai créé en 1981 l'association *Art et Thérapie* et la revue éponyme à laquelle Henri Maldiney a collaboré à deux reprises⁵.

La personne en soins est tellement envahie de ses tourments, que, de manière délibérée ou mieux, de manière non consciente (et cela en général doit le rester totalement ou partiellement), elle les projette dans ses productions.

Les étapes sont les suivantes :

- la personne fait corps avec ses tourments, quelles qu'en soient les origines

- il lui est proposé un champ autre d'expression que celui des douleurs, des manifestations à résoudre, et des symptômes (concept de la bonne distance) : il est considéré comme une personne non réduite à être nommée par ses symptômes : « "Répondez présent ! " à l'appel de vos symptômes »⁶

⁴ Maldiney H., *L'homme et sa folie*, Grenoble, Jérôme Million, 1991, p. 298

⁵ Maldiney H., "Entretien avec Joël Boudier et Pierre Charazac", *Art et Thérapie*, 22/23 (L'homme entre la folie et l'art), 1987, p. 257-297, repris dans *L'ouvert*, 5, 2012, p. 47-67 ; "Le vide comme ressourcement de l'œuvre", *Art et Thérapie*, 50/51 (La peinture au-devant de soi), 1994, p. 38-45, repris dans *Art et Thérapie*, 102/103, (Création et auto-réalisation de soi, une philosophie pour l'art-thérapie), 2009.

⁶ Maldiney H., *Art et existence*, Paris, Klincksieck, 1986, p. 66

- On favorise l'expression non en /je/ mais à partir du contact avec les matières devenues matériaux, y compris la matière littéraire, expression menée jusqu'à créations dont l'évolution par exemple des formes, des formats, des couleurs (en cas d'arts plastiques) de l'ouverture à l'imagination, etc., vers une plus grande complexité, force et richesse des productions, des prises de risques, de l'inventivité, etc. L'évolution à l'intérieur d'une production et d'une production à l'autre aura à terme des retombées secondaires dans l'ordre du réel de la personne et/ou du groupe. Faire œuvre aura permis à la personne de « se faire être ».

Puisqu'on ne peut souvent pas demander à la personne d'être auteur d'une production qui mettrait en scène ses tourments qui justement l'encombrent à tel point qu'ils l'obsèdent, l'art-thérapeute lui propose un autre champ, celui de la création, qui apparemment n'a rien à voir avec ses difficultés (même si elle se doute que c'est un moyen de les traiter mais elle l'oublie très vite, tout occupée par sa création). L'astuce est alors de mettre de côté la prise de conscience, de ne pas brutaliser les symptômes (qui sont des défenses contre pire), de respecter justement les défenses et de contourner les résistances au changement, pour cela : s'adresser d'abord à son corps du sentir.

Le corps du sentir

En art-thérapie, comme d'ailleurs en art, les sens priment le Sens. Quelle est en effet la première instance de toute création ? Le corps sensible, le corps des sens, le corps de la sensibilité et des sensations. « Ce qui manque le plus à l'homme moderne, c'est la sensation »⁷. C'est à ce corps que l'art-thérapie s'adresse d'abord.

Mais qu'est-ce d'abord que le sentir ?

Recevoir une impression par le moyen des sens. Cela apparaît inopinément et se situe au niveau d'une pure phénoménalité. Sentir n'est pas connaître, c'est un éprouvé de la personne dans sa réception du monde, à la fois dans le monde et avec le monde, bien plus que devant un monde qu'elle objectiverait. Il est lié à l'instant, souvent fugace.

Le sentir est réflexif : Tal Coat disait : *Je sens mon corps en train de sentir mon corps sentant*⁸.

Lors du déroulé de l'atelier l'art-thérapeute accueille le sentir qui retient par exemple la personne gravement, dans une sorte de suspension attentive du corps et de la respiration. On comprend alors que quelque chose d'intime est touché, sans qu'on sache forcément quoi.

L'art-thérapeute qui perçoit, en empathie, cette infime sensation qui saisit la personne, va la pousser à s'en saisir. Rappelons-nous que le saisissement (Anzieu⁹) est le premier temps de la création. L'art-thérapie incite à prolonger ce mouvement dont la personne va

⁷ Maldiney H., *Regard, parole, espace*, Lausanne, L'âge d'homme, 1973

⁸ Tal Coat, *La liberté farouche de peindre*, Somogy, éditions d'art, 2017

⁹ Anzieu D., *Le corps de l'œuvre, essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris, Gallimard, 1981

devenir l'auteur en l'extériorisant dans de la peinture, de l'argile, des sons, mots, gestes, mots...

Le sentir est la subjectivité des sens, tant les 5 sens que la sensibilité. L'accompagnement permet d'amorcer un sens, cette fois dans son acception de sens-direction (Straus¹⁰) qui ouvre un devenir et augure une temporalité, celle d'une œuvre en train de se faire.

Le projet de l'art-thérapie est de créer une situation où la personne est mise en face de sa production comme interlocutrice. Celle-ci lui renvoie une impression qui va relancer la poursuite de la production imprégnée de ses problématiques sans que la personne le sache forcément.

Remarquons que parler de sens ne conduit pas forcément à débusquer les significations qui ne sont pas recherchées systématiquement mais peuvent s'imposer dans une sorte de surprise de conscience qui peut être de l'ordre d'une création poétique qui illumine tout le paysage comme un éclair d'orage sec nocturne permet d'éclairer ce qu'on n'avait fait qu'entrapercevoir. Ces révélations sont en effet de l'ordre du poétique qui indique en un geste déictique comme l'oracle de Delphes « Le dieu dont l'oracle est à Delphes ne révèle pas, ne cache pas, mais il indique »¹¹, mais ne dévoilent pas la vérité rationnelle de la supposée logique de l'inconscient. « Le moi poétique [...] est ce moi en change auquel il faudrait que j'ajoute pour son intégrité [...] le moi qui se tient en arrière, le moi meilleur, cette forme en retrait vigilant qui est le troisième terme, le troisième des contraires »¹².

La prise de conscience est toujours de surcroît, non indispensable, car ce qui compte est ce processus de création qui, si elle s'exerce sur un ressenti profond, touche justement des profondeurs qui s'y figurent allusivement. L'important est de symboliser, sans toujours savoir ce que les symbolisations symbolisent. Cette faculté de symboliser *est inhérente à la condition humaine*. « Le langage représente la forme la plus haute d'une faculté qui est inhérente à la condition humaine, la faculté de symboliser » Émile Benveniste¹³ Encore faut-il comprendre le terme langage non réduit au langage verbal...

L'art-thérapie instaure le corps comme première instance, corps sentant, éprouvant, présence charnelle sensible, point de départ d'une énergie créatrice qui peu à peu va aboutir à une création comme processus de transformation de la personne.

Le sentir prime la signification ; l'intuitif prime l'explicatif ; la symbolisation prime la conscientisation ; le comprendre prime la compréhension ; le corps est la première instance source de transformation artistique qui peut se suffire à l'effet thérapeutique par l'intermédiaire des expressions-impressions qu'elle suscite. L'art-thérapie est un travail sur soi par art interposé.

¹⁰ Straus E., [1935] *Du Sens des sens* (Contribution à l'étude des fondements de la psychologie), Grenoble, Jérôme Million, 2000

¹¹ Héraclite d'Ephèse, Fragment 93

¹² Maldiney H., in Oury J. *Création et schizophrénie*, p. 205

¹³ Benveniste E., *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966, p. 26

Il ne s'agit plus de « La guérison par l'esprit »¹⁴ comme l'a écrit Stefan Zweig parlant de Freud, mais de la guérison par le corps sensible, le corps énonçant, le corps de l'acte expressif, ...toutes approches éphémères. C'est à ce corps que l'art-thérapie s'adresse d'abord.

« L'art, non le percevoir, est la vérité du sentir. »¹⁵ Le percevoir suppose en effet une intentionnalité, même minime.

L'énonciation

Les psychothérapies qui reposent sur le 'langage' – comprenez le langage verbal – oublient que le langage est d'abord né de la parole pour qui l'instance corporelle est première.

La parole s'accompagne d'une émission vocale : le souffle, la prosodie, les intonations, le silence qui en est la base, il y a aussi la salive qui l'humecte, les mimiques. L'art-thérapie s'intéresse autant à l'énonciation qui est toujours inédite qu'à l'énoncé qui en résulte.

L'énonciation vive, c'est de la vie à l'état naissant, de l'apparaître de ce qui demandait à être formulé, du surgissement de ce qui sous cette forme n'a jamais été émis. On le sait avec les jeux sonores qu'on instaure avec le petit enfant *infans* avant d'être *locutor*.

Les psychothérapies sur le modèle classique de la conscientisation de "vérités" à découvrir butent sur l'irréductibilité de l'indicible, de l'inalysable, du "refoulé primitif" qu'elles cherchent traditionnellement à éclairer. L'art-thérapie consiste en l'accompagnement d'une symbolisation énigmatique qui figure allusivement et fait évoluer cette représentation métaphorique qui en soi est thérapeutique et emprunte d'autres supports que le langage verbal rationnel.

L'art-thérapie utilise en effet d'autres langages que les mots : plastique, sonore, corporel les mots aussi s'ils sont de poésie ou de fiction, ...

L'art-thérapie est libération de l'énonciation et avènement de l'imagination, c'est une « langue parlée et vivante » (Merleau-Ponty)¹⁶ qui est créatrice de sens inédit.

Dès lors, l'accompagnement en art-thérapie porte sur l'énonciation d'énoncés successifs.

Le palimpseste de la mémoire de l'autre

« L'immense et compliqué palimpseste de la mémoire » écrit Baudelaire dans *Les Paradis artificiels* (1860).

Il y a plusieurs sortes d'éphémères : la création éphémère, nous la pratiquons en arts vivants et dans le département du sonore au musical : gestualité volatile, postures non reprises, improvisations multiples, phrases qui s'envolent sans jamais réatterrir, émissions sonores diverses... Pour les arts visuels, il y a aussi le geste qui fait

¹⁴ Zweig S, *La guérison par l'esprit*, Paris, Stock, 1934

¹⁵ Maldiney H., *L'art, éclair de l'être*, Seyssel, Comp'act, 1993

¹⁶ Merleau-Ponty M., *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945

trace mais la trace est parfois conservée, le land art mais l'éphémère est un peu durable, l'installation qu'on détruit à la fin du module, les créations en sable, graviers, poudres de café sur le sol, le gribouillis, etc. mais ce dont je vais parler concerne la succession d'éphémères qui aboutissent éventuellement à des produits pérennes.

Dans l'art, le spectateur de théâtre, de chorégraphie ou de concert, le visiteur d'exposition ou le lecteur n'ont affaire qu'au résultat de tout un travail.

L'artiste, lui, se souvient de toutes les étapes qui l'y ont amené. Cela est-il le cas pour la personne en soin d'art-thérapie ?

Lorsqu'il s'agit d'arts dits vivants en troupe ou d'ateliers en groupe, celui-ci se souvient du processus, des tâtonnements, des recherches, des reprises et repentirs, des butées, des solutions adoptées, etc.

Quand on est accompagnateur en art-thérapie, les personnes savent que le professionnel est l'interlocuteur privilégié qui garde dans sa mémoire sa progression comme créateur, mais elles sont surtout occupées à leur création. Le but est le plus souvent la production et on ne retient pas forcément la progression qui y parvient. L'art-thérapeute garde ainsi, davantage que la personne elle-même, trace de toutes les étapes, de tous les états dit-on en arts plastiques comme s'ils étaient statiques, des répétitions dit-on en arts de la scène qui s'attachent plus à les retenir dans le peaufinage de la création d'un personnage par exemple qui doit aboutir à une composition plus fixée.

Freud en 1925 dans la métaphore du bloc-notes magique wunderblock (dit aussi ardoise magique) montre< que même si l'image visible est la seule manifeste, celle qui a apparemment disparu en dessous est toujours inscrite. On sait que l'image manifeste va elle-même être effacée par d'autres qui vont la recouvrir. Mais « la trace durable de l'écriture est conservée sur le tableau de cire lui-même et elle peut être lue sous un éclairage approprié »¹⁷.

Rappelons-nous qu'il n'y a de toute façon aucun souvenir qui ne soit recréé dans le présent de son évocation, les présents de ses évocations successives. Cette évocation actuelle prend place de ce qui s'est inscrit au fur et à mesure et la personne croit se souvenir alors qu'elle se « rappelle », ce qui veut dire qu'elle efface les états successifs qui constituent son souvenir actuel qu'elle croit à tort évocation fidèle à son passé.

Positions spatiales : l'amorce

L'art-thérapeute et la personne sont ainsi métaphoriquement côte à côte, le 1^{er} un peu en retrait, dépositaire des tourments de la 2^e qui, prise par la situation de création, les oublie momentanément, surtout si on ne lui a pas passé commande de les illustrer. L'art-thérapeute regarde la production par le biais de la personne qu'il voit en "amorce" comme au cinéma dans un champ/contrechamp où l'épaule de l'interlocuteur borde l'écran qui filme l'autre

¹⁷ Freud S., "Note sur le bloc-notes magique", in *Huit études sur la mémoire et ses troubles*, Paris, Gallimard

interlocuteur. En art-thérapie, ce qui est regardé n'est pas l'autre comme en psychothérapie en face-à-face mais la production avec l'épaule de la personne en amorce. Cela est valable même si le corps de la personne fait partie intégrante de la production comme dans les arts de la scène. Rappelons que le terme *amorce* signifie en premier lieu « Ce qui constitue la phase initiale d'une action ». Et c'est en effet ce qui s'est passé puisque la personne en soin a été l'origine de cet accompagnement. Elle est donc *amorce* initiale et *amorce* tout du long.

L'art-thérapeute se rappelle pourquoi la personne est venue consulter, il est capable par conséquent de discerner plus ou moins nettement les projections que la personne effectue dans sa production sans la plupart du temps qu'elle s'en aperçoive, ce qui n'est pas grave car ce qui compte est de projeter et de parcourir un chemin de symbolisations sans forcément savoir ce que les symboles symbolisent qu'il garde pour lui, selon notre version de l'art-thérapie. Les projections ne sont pas révélatrices de ce qui est mais mouvement métaphorique vers ce qui peut être.

Le patient est dans l'éphémère de l'élaboration d'une production qui, elle, va peut-être devenir pérenne mais l'art-thérapeute est moins dans la création comme substantif que dans la création comme acte ou plutôt comme succession d'actes. Il est dans le gérondif du playing. On peut même dire qu'il est dans l'inchoatif qui indique le déclenchement ou la progression graduelle d'une action.

C'est l'accompagnement de la forme à travers des formes successives éphémères que l'art-thérapeute favorisera pour qu'elles aillent plus loin, plus fort, plus complexe...

L'œuvre au masculin

La personne en art-thérapie est en rapport classique avec l'art qu'elle s'efforce éventuellement d'atteindre. Son regard se porte sur l'œuvre sur laquelle elle travaille.

Mais l'art-thérapeute est, lui, du côté de la postmodernité qui se préoccupe du dispositif, de la relation à la création, et de l'énonciation tout autant sinon davantage que de l'énoncé. Si la personne en soin est dans une réalisation classique d'une production artistique, la création de l'art-thérapeute, est une "métacréation", création de création.

On retrouve la différenciation entre les deux acceptions du terme "œuvre" selon le projet des acteurs en présence : Si la personne s'intéresse à l'œuvre au féminin, celle qu'elle produit, l'art-thérapeute prête attention à l'œuvre au masculin, l'évolution d'une œuvre à l'autre et sa dynamique.

Le projet de l'art-thérapeute porte sur un œuvre au masculin. En effet c'est l'évolution dans chaque élaboration d'une œuvre, et puis d'œuvre en œuvre qui l'intéresse, évolution qui préfigure celle de son auteur. Celui-ci en revanche est centré sur la production particulière, l'œuvre au féminin, sans trop repérer ce qui change dans son attitude face à la création et dans la création même.

Le dictionnaire Robert distingue œuvre au féminin et œuvre au masculin :

Œuvre n. f. 5 ensemble organisé de signes et de matériaux

propres à un art, mis en forme par l'esprit créateur : production littéraire ou artistique = ouvrage [...] C'est son œuvre capitale, maîtresse (chef-d'œuvre)

Œuvre n. m. 3 Ensemble des œuvres d'un artiste, particulièrement d'un peintre ou d'un graveur. L'œuvre gravé de Rembrandt. L'œuvre entier de Beethoven.

Les autres de soi

« Quand l'autre que moi, auquel je m'adresse, m'interpelle en retour par sa parole ou par son mutisme, il y a en eux quelque chose qui m'interpelle dans mes propres termes, parce qu'en eux, j'entends l'autre de moi »¹⁸.

Mais ce n'est pas seulement dans la rencontre en résonance que je perçois les autres de soi, c'est dans le champ même de l'art-thérapie où je me découvre moi-même autre dans des projections dans l'œuvre, dans l'invention d'un personnage, dans une posture inhabituelle d'une improvisation dansée. D'ailleurs la psychothérapie la plus ordinaire n'a pas pour dessein de découvrir qui on est mais qui nous sommes : les doubles de ce qu'on veut être, de ce qu'on redoute d'être, de ce qu'on renie d'être. Elle est constitution d'un mythe d'origine de sa prochaine économie libidinale qui vient remplacer la légende de soi qu'on avait jusqu'alors construit en croyant qu'il s'agissait de la vérité vraie de son histoire.

Peu à peu s'est dégagée pour moi une hypothèse sur l'organisation de la structure mentale. Ce fut d'abord la constatation que l'art-thérapie est autogénèse en marche de la personne grâce à une multiplication mouvante des énonciateurs en elle, mouvement dont il est souhaité qu'une fois (re)déclenché, il n'ait pas de fin.

Le cas unique que nous sommes chacun est une composition originale de forces, d'influences, de rôles différents parmi lesquels chacun peut trouver le thérapeute personnel incorporé qui s'appuie éventuellement sur le thérapeute réel extérieur, non pour être guéri par lui mais pour être accompagné dans son autoguérison, celle-ci étant comprise dans un sens dynamique comme guérison toujours en train de s'agir.

L'art-thérapie agit dans cette possibilité de décaler le mode sur lequel les personnes se sont préférentiellement projetées pour proposer d'autres modes discursifs qui vont provoquer une sorte de scintillement avec le premier, avec lequel des liens se créent (des "liens secrets"). « Le lien que l'on ne voit pas est plus fort que celui qu'on voit », Héraclite.

Le premier effet est en effet de se rencontrer soi-même multiple, de se révéler à soi-même multiple, de s'expérimenter multiple et différent. C'est ainsi que nous sommes tous semblables et certes pas pareils, si ce n'est dans le fait que nous sommes chacun une mosaïque. Se retrouver dans son agencement propre, lui-même évolutif, est refuser une appartenance totale qui abriterait les différences pour se fondre dans une identité commune. Chacun se découvre, se révèle multiple dans la richesse de ses complexités. Et

¹⁸ Maldiney H., *Penser l'homme et sa folie*, op. cit, p. 300

non comme cas d'une figure commune définie et déterminée par son hérédité chromosomique et psychologique, sa constitution physique, sa version à peine différenciée d'un mythe œdipien universel, sa classe sociale, son niveau d'études, sa race, sa nationalité, son ethnie, ses références (familiales ou personnelles) idéologiques ou religieuses, voire son déterminisme astrologique...

Je ne connaissais pas intimement Henri Maldiney comme de nombreux contributeur de cette revue. C'est pourquoi en toute naïveté, je me demande si nous ne sommes pas en quelque sorte "coreligionnaires" quand je lis ce qu'il écrit sur Dionysos pour s'en convaincre.

Dionysos est le dieu même de l'art-thérapie. Dionysos nous montre la voie de l'être multiple, empli de contradictions. Il peut avoir toutes les figures qu'il veut.

Il a failli mourir de la révélation massive de l'identité de son père, scène primitive violente, vérité brute, crue comme on le dit d'une lumière. Il a fallu ensuite que Zeus revienne sur sa revendication mâle de feu absolu pour assumer sa part féminine matricielle. Du coup, le petit Dionysos a tiré la leçon de ce qui a présidé à sa conception : dévoiler le feu qui doit rester secret, donner à voir sa transcendance étincelante sous forme de noyau incandescent a tué sa mère. Dès lors, il avance masqué, multiple, et mort et vie. Il ne cesse de se travestir, se transformer, se métamorphoser, se revêtir d'un véritable masque, à moins que son visage lui-même ne ressemble à un masque, au moins double.

Nous sommes nous-mêmes, pauvres humains, le plus souvent maudits, rétrécis à une destinée, parfois même à la destinée d'un autre qui nous piège de la reproduire. Dionysos nous montre la voie de l'être multiple, empli de contradictions alors que nous sommes condamnés à la répétition infinie de nos fatalités et prédestinations mauvaises, ne trouvant parfois à en sortir qu'en les transposant sur les autres qui les endossent, ce qui nous soulage un temps.

Puis-je prétendre que je rejoins Maldiney qui écrit : « Il n'est pas seulement l'un parmi les dieux, il est à lui seul l'antithèse de tous les autres ; et il est lui-même une antithèse, en raison des contradictions de sa nature et de sa manifestation [...] Il fait ressortir sous cette dispersion la présence de deux versants antithétiques. La nature de Dionysos est double : il est le dieu sauvage et il est le dieu sauveur¹⁹. »

Le déguisement qui cache l'identité et la révèle travestie, c'est le propre de l'art-thérapie. La révélation de sa nature double, que sais-je ?, multiple est la découverte à laquelle conduit sans risque –car il s'agit de l'imagination (qui nous rappelle Maldiney²⁰ est une puissance au contraire de l'imaginaire qui est un réceptacle)- à laquelle procède l'art-thérapie qui permet de jouer avec ses altérités, ses multiples, qu'on aimerait être, qu'on redoute d'être, qu'on a horreur d'être, qu'on idéalise d'être, qu'on n'atteindra jamais, etc.

L'art-thérapie permet l'appréhension en acte, singulière,

¹⁹ Maldiney H., *Attres de la langue et demeures de la pensée*, Paris, L'âge d'homme, 1975, p. 248

²⁰ Maldiney H., Conférence « Art, folie, thérapie, Essais de conceptualisation »

individuelle, d'une pluralité en soi. Elle guérit ainsi de la réduction à un seul symptôme, une pathologie envahissante, une douleur qui a pris toute la place, un rôle assigné une fois pour toutes, une identité unique, un en-soi qui méconnaîtrait le mouvement désordonné de la vie, une essence à laquelle l'existence serait soumise à jamais ?

Prendre contact avec les autres de soi est plus riche que de découvrir enfin quelle est son identité dite profonde.

Le temps et la dite "structure"

Le problème qui se pose, en art-thérapie, est : comment ces moments-là s'inscrivent-ils dans la transformation de la personne ? Tout dépend de l'idée que l'on peut avoir de la temporalité et de la structure mentale.

L'art-thérapie n'accouche pas « d'œuvres [...] mort-nées parce qu'elles n'existent qu'au passé, exposant à une autre vitrine ou, comme il est bien reçu de dire aujourd'hui, "sur une autre scène", les images et les signes d'un monde déjà enregistré »²¹.

La temporalité n'est pas linéaire, elle procède par succession, voire par coexistence de durées, ces perceptions expérientielles vécues subjectives qu'on ne peut appréhender qu'intuitivement.

La thérapie ne nomme pas ce qui est, elle désigne en un geste déictique ce qui peut être, ce qui va être parce qu'on l'aura exprimé en mots, ou plutôt en art quel qu'il soit.

De la même façon, la "structure" mentale n'est pas le tout de la personne : en chacun de nous, il y a une succession, voire la coexistence de différentes structures mentales (que je préfère appeler "organisations" psychiques tant le terme "structure" a été réifié) auxquelles on sacrifie selon les moments et les situations, tout en préservant l'une d'elles de façon préférentielle. Nous sommes en l'occurrence très loin de la théorie lacanienne. Le jeu ordinaire est à percevoir, de façon non contradictoire mais complémentaire, la compatibilité de la multiplicité et de la continuité de soi. En thérapie, on ne "guérit" pas, peut-être, d'une organisation pathologique – comme il est classiquement soutenu – mais une autre organisation qui coexistait de façon récessive devient majoritaire...

Par exemple, lorsqu'une personne psychotique se met, dans un atelier, à habiter son corps ou à proférer des paroles essentielles, cela ne signifie pas qu'elle ne va plus être psychotique dans son retour à la vie ordinaire. L'art de la thérapie est de faire coexister de plus en plus ces moments autres qui ne toucheront pas l'organisation psychotique mais, dans les meilleurs cas, la minoreront peu à peu temporellement de telle sorte qu'une organisation disons névrotique devienne référentielle, tout en ne gommant pas complètement, heureusement, l'organisation psychotique qui est si riche quand elle n'enferme pas la personne dans la souffrance.

Dire l'organisation névrotique ou psychotique, avec leurs variantes, est déjà un progrès par rapport au terme structure, mais cela est quand même réducteur et grossier. Il serait préférable de

²¹ Maldiney H., "Esquisse d'une phénoménologie de l'art", in *Colloque de l'Ecole des Beaux-arts de Toulouse*, mai 1993, Toulouse ? Presses Universitaires du Mirail/Ecole des Beaux-arts, Mairie de Toulouse, 1994, p. 249

décrire chaque organisation qui agit chaque personne préférentiellement et qui est singulière à chacun.

On pourrait retracer l'évolution de la façon suivante, quelle que soit la thérapie : d'abord étonnement dans un champ protégé : atelier, divan d'analyste ou séjour de rupture, devant la constatation que son organisation psychique habituelle n'est pas unique. Cela, déjà, la relativise momentanément et lève quelque peu la malédiction identitaire à laquelle la personne se croit soumise, comme le pensent aussi certaines personnes de son entourage et la plupart des soignants (sauf un certain nombre de ceux qui pratiquent la pédopsychiatrie).

La deuxième étape est à la coexistence selon les situations de ces deux organisations voire leur multiplicité, jusqu'à ce qu'éventuellement l'organisation en moindre souffrance devienne temporairement majoritaire.

Il est peut-être vrai de dire qu'on ne change pas d'organisation psychique mais il est possible parfois de la relativiser puis de la minorer dans l'éventail des possibilités de la personne et ce, à tout âge. Il ne s'agit pas, comme parfois on le prétend, de jouer une partie saine contre une partie malade, mais de s'apercevoir que la notion de totalité – comme d'ailleurs le totalitarisme – ne se constitue que dans la croyance en son inéluctabilité et en son caractère absolu.

Toute organisation n'est que relative. Si on se débrouille pour que des organisations plus satisfaisantes soient majoritaires temporellement, elles deviennent préférentielles.

Au fond de chacun, ne gît pas une "structure" mentale, ou un texte déposé une fois pour toutes que la thérapie se proposerait de porter au jour, mais s'agitent des interactions de forces en mouvement. Et cela, même si leur résultante tend à reproduire une inertie à maintenir et reconduire en permanence, ce qui est la tentation habituelle de l'être humain attaché à son immobilisme timoré.

L'art-thérapie consiste à renégocier ces mouvements pour que leur résultante soit dynamique. Cela n'est souvent d'abord possible que dans le territoire apparemment anodin de la métaphorisation implicite. Sinon, cela mobiliserait trop les résistances au changement, qui sont comme une cuirasse dont l'homme a recouvert son enfance.

Parfois, cette expérience art-thérapeutique ne déborde pas sur le reste de l'existence. Si l'on prend le cas extrême du malade d'Alzheimer, ses moments de lucidité et d'évocation adaptée de ses souvenirs suscités par le tableau qu'il est en train de faire, sont suivis par le retour à sa pathologie qui lui fera, au sortir de l'atelier, oublier ce qu'il y a fait. Il n'empêche : il a pu être autre un moment et ne pas être totalement envahi par sa démence, avec sa composante organique. Il rompt ainsi un temps la condamnation à « être pu ».

La revendication de la singularité plurielle

Il est urgent à défaut (pour l'instant) d'arriver à changer le monde, d'au moins restaurer cette fonction vitale du rapport à la création qui permet de se confronter sans risque avec les multiples de nous-mêmes. Relativisation de soi comme une entité unique et

définitive, comme on voudrait nous réduire, dans une conformité au modèle passif du consommateur et du consentant. On sait que le risque du moindre mouvement quelque peu personnel, est à la stigmatisation comme déviant, délinquant, monstre. Le 19^e siècle est toujours actuel dans ses rejets meurtriers, ses colonisations destructrices, ses nivellements vers le conforme. Mais on a compris maintenant que l'homme y participe pleinement, qu'il y consent, qu'il en redemande. Les antiennes répétées à l'envi « Pour votre sécurité » l'entretiennent dans une couardise permanente.

L'art-thérapie, parce qu'elle agit dans le "*mine de rien*", peut nous faire réadvenir comme Sujet d'abord d'une production symbolique pour mieux l'être de notre propre vie. Nous pouvons être à nous-mêmes nos propres thérapeutes, ni dépendants des manipulations des marchands et des politiciens, ni tentés de compenser les interdits d'être Sujets de nos actes par des passages à l'acte prévus par un système qui suscite des violences, ce qui renforce en retour ses appétences répressives.

On peut espérer que cette perception de ses propres altérités présentes et potentielles, tempérera les rejets violents du différent de l'autre réduit à n'être que cette différence, jusqu'au crime dont l'expulsion hors frontière, les exclusions ou les discriminations (fussent-elles positives) et les revendications communautaristes sont les euphémismes. L'urgence est de constituer une prévention aux agressions sociétales qui tentent d'abraser toute différence interhumaine en supprimant ce qui ne nous ressemble pas par le faciès ou la religion. Le communautarisme est le contraire de la singularité faite de la multiplicité en chacun qui reconnaît l'autre comme constitué d'une autre multiplicité.

Symboliser est se révéler unique, c'est aussi reconnaître l'autre dans son altérité, ni totalement différent ni identique, mais notre semblable. C'est ainsi que peut-être le siècle commençant arrivera à concilier les unicités de nos hybridations diverses.

L'Art-Thérapie permet la rencontre expérimentale avec sa multiplicité métissée.

Le travail d'Art-Thérapie avec des productions issues de soi mais qu'on s'étonne de réaliser, fait en effet toucher du doigt les "autres de soi" qui sont au fond de soi-même. On peut percevoir les différences en soi, la multiplicité, les folies, les marginalités, les doubles inconnus méconnus qui coexistent derrière "l'identité". Baudelaire dit du poète: « Le poète jouit de cet incomparable privilège qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui ». C'est ce que nous enseigne une thérapie en créations.

En Art-Thérapie, à fréquenter artistiquement tous ses doubles et tous ses monstres que l'on ne reconnaît pas toujours comme soi mais qui sont nés de soi comme auteur, on joue avec ses multiples comme nuit après nuit, on reçoit l'enseignement de nos rêves que nous ne prenons habituellement en compte que pour mieux les désosser, les dépiauter, les conscientiser, les rationaliser, alors qu'ils nous font expérimenter notre multiplicité.

« Celui qui ne s'abîme pas au rien n'est pas créateur. Un soi qui se sait d'avance, c'est un personnage, ce n'est pas une personne. Le vide est le lieu de ressourcement de l'œuvre. L'histoire est ouverte,

elle ne se donne pas une idée de l'œuvre à faire. L'existence procède du fond ; c'est là seulement que quelque chose peut être. »²²

On peut ainsi avoir l'intuition, non pas de ce qu'on prend pour son identité comme si elle était unique, mais de son ipséité, cette perception d'une unicité à travers tous ses doubles. « Je est un autre », disait l'adolescent génial²³. On est aussi la différence de soi, on est son propre semblable, la déclinaison de ses fluidités changeantes, tous les personnages de ses scènes intérieures, la co-présence de ses instances contradictoires, un rééquilibrage précaire que l'on doit inventer sans cesse, chacun dans une singularité qui existe derrière tous ces miroitements. Nous retrouvons Héraclite, le premier penseur occidental, son indissociabilité des contraires et l'écoulement perpétuel dans un mouvement qui jamais ne s'arrête.

Notre différence, nos différences se mêlent à nos répétitions à l'identique, nos folies et leurs traitements défensifs dont nous les recouvrons, nos aliénations et leurs mises en cause, nos conformités, nos inerties et notre génie créateur. Le tout est unique mais non définitif. Pour tout psychothérapeute et, particulièrement tout art-thérapeute, expérimenter les "autres de soi", rencontrer ses propres altérités intimes est la condition même des capacités de psychothérapie des "autres que soi". L'intégration de toutes ses dimensions s'effectue à travers ce qui se projette dans l'art, cette mise en forme de nos complexités.

Le voyage en symbolique est un immanentisme. L'art-thérapie nous permet de déguster nos multiples, eux-mêmes jamais totalement figés.

La thérapie est la quête d'un soi qui est toujours se faisant, une forme qui se signifie en se formant, un potentiel qui ne devient possible que dans la tension vers un possible.

La perte, les manques à être auxquels il faudrait se résigner cèdent la place au vide actif qui est ouverture à ces possibles.

Je me reconstruis ainsi cahin-caha dans ma multiplicité singulière, dans un ensemble mouvant qui est moi-même dans la tentative toujours renouvelée d'atteindre par moments la cohésion de ma diversité.

La confrontation y compris ludique à ses divers possibles est facteur de constitution d'un holisme qui s'était noyé dans l'unidimensionnalité. Cela ne forme pas un tout mais un ensemble constitué d'éléments eux-mêmes en évolution.

L'art-thérapie permet de vivre ce qui d'abord ne semble qu'un jeu, mais le jeu au sens physique du terme est ce qui conditionne le mouvement. Mieux : On peut même se permettre – puisque ce n'est qu'un jeu – des audaces, des envers de soi dans des personnages monstrueux dont il n'est pas question de dire qu'ils sont nous, sinon qu'ils sont de nous et qu'ils ne prouvent que nos capacités inventives ! Inventer une histoire de destruction, si elle bien construite et "se tient", c'est la construction formelle qui l'emporte sur le contenu de destruction.

²² Maldiney H. "Une forme qui se signifie en se formant", postface à Klein J.-P., *Penser l'art-thérapie*, Paris, Puf, 2012

²³ Rimbaud A., Lettre à Georges Izambard, 13 mai 1871 ; Lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871

La personne se signifie dans le mouvement de la symbolisation qu'elle effectue. « Le signe signifie alors que la forme se signifie »²⁴, Focillon

L'art-thérapie est un travail sur soi par art interposé comme message énigmatique.

Je sens, Je peux avant de penser, j'imagine avant d'apprendre. J'utilise d'autres langages à partir de bien des matières peinture, pâte à modeler, fabrication de marionnettes, jeux, inventions de scènes, toutes sortes d'expressions, sonores, gestuelles, littéraires, théâtrales, dansées...

L'art-thérapie permet que l'instance corporelle soit recouverte. Présence charnelle.

Nous ne sommes plus dans le dit mais dans le dire, dans le corps du dire, dans le fait mais dans le faire, la production changeante plutôt que le produit fixé, le vivant contre l'inerte, l'expérience sensible, la célébration du corps (et de l'esprit) et non leur chosification, l'image porteuse de symbolique sans que son auteur le perçoive toujours mais que l'art-thérapeute devine en général sans forcément le dévoiler à la personne car cela risquerait d'arrêter la dynamique du processus de création. L'art-thérapeute se contente d'inciter à un sens de transformation formelle qui va se répercuter sur la transformation de la personne vers la résolution de ses difficultés qu'elle aura jouées symboliquement.

L'art-thérapie explore les modes de l'être-au-monde, sans compartimentation entre le cognitif, le mouvement, le sentir, le corporel.

L'Art-Thérapie est d'abord retrouvailles avec la force de *Gestaltung* qu'elles suscitent, qu'elles re-suscitent, qu'elles ressuscitent.

C'est par le corps qu'on communique plus que par le langage verbal avec ses codes, ses règles strictes, ses normes et ses intolérances.

Boutade : On vient de découvrir le système nerveux entérique appelé plus communément le deuxième cerveau situé dans l'intestin. L'art-thérapie réinstalle ce deuxième cerveau comme premier, quitte à ce que celui qu'on continue d'appeler premier intervienne secondairement sur les productions de ce cerveau intestinal.

Au fond : le fonds, les rapports avec la forme

Une phrase de Maldiney me pose problème (non que j'aie assimilé complètement ses autres phrases), c'est celle-ci : « Le réel est toujours ce qu'on n'attendait pas et qui, sitôt paru, est depuis toujours déjà là »²⁵ Qu'est-ce que ce toujours déjà là ?

« Comment dire ? », s'exclame-t-on couramment, ce qui signifie que la pensée est préalable et que la difficulté réside en sa traduction en mots. C'est méconnaître que la forme crée du sens et du sens inédit. On prétend aussi que « Tout a été dit », ce qui est faux car la forme est toujours nouvelle. Le sens aussi par conséquent, même si cette nouveauté n'est qu'une nuance sur un fonds déjà là. Il n'y a pas

²⁴ Henri Focillon, *Vie des formes*, 1934 ; Paris, Puf, 1943

²⁵ Maldiney H., *Penser l'homme et sa folie*, op. cit., p. 316

de redite.

Quel est donc ce toujours déjà là en deçà de ces apparitions ? Le réel à chaque instant se modèle dans sa nouveauté qui s'appuie pourtant sur un fonds de réalité.

La pensée dans sa formulation, le réel dans son appréhension sont ainsi faits partiellement de nos énonciations neuves, même si elles recyclent des éléments empruntés au passé mais de toute façon redispuestos chaque fois de façon première.

Nous ne sommes jamais, même s'il nous arrive de le croire, application d'un énoncé préexistant, mais une énonciation au présent toujours inventive, ne serait-ce que de façon minime.

Von Kleist préconise l'exposition orale à autrui pour que se précise, voire que naisse une pensée : « Si tu veux savoir quelque chose et ne peux le trouver par la méditation, je te conseille (...) d'en parler avec la première personne de ta connaissance que tu rencontreras ²⁶.

Nous sommes sauf aliénation grave, mentale, instrumentale, sociale, dans la construction permanente. C'est sans doute notre seule permanence, qui elle-même a pour soubassement ce fonds qui constitue notre base.

Cette continuité est une construction en mouvement dans sa genèse jamais achevée à tous niveaux derrière nos facettes successives ou simultanées.

Remarquons d'ailleurs que nous la bâtissons plutôt que nous la construisons car le bâti est fait de bric et de broc alors que la construction est faite de briques pareilles sans broc aucun...

Le fonds supporte la forme qui suscite le sens dont un des sens est d'indiquer une direction.

1 Le sens n'est lui-même pas le tout de la forme

2 Le fonds n'est pas l'origine de la forme. Il en est le support.

3 Le fonds se bâtit par le sens des formes qui dans le même temps en sont issues.

Le fonds est différent du fond « Voilà ce que ça veut dire au fond », est en fait une fausse topologie : le fond qui serait au fond, je le découvre moins que je ne le fais naître, ce qui est le propre d'une herméneutique qui utiliserait le terme interprétation dans son sens artistique et non psychanalytique de révélation/dévoilement de quelque chose qui s'y trouverait déjà caché. L'interprétation, même en psychothérapie non artistique, est de l'ordre du poétique qui nomme et n'épuise pas le sens, qui inclut dans son dire ce qui lui échappe, y compris des sens non prévus. En art-thérapie, l'interprétation est inspirée, éventuellement dans le médium proposé surtout s'il s'agit d'un art vivant : gestualité, jeu d'improvisation de partenaire d'une scène, mélodie qui accompagne ou rythme qui fait contrepoint. Sens qui ne sont réduits aux significations de ce qu'on a voulu décrire comme le mécanisme de l'inconscient que certains ne supportent qu'à la condition de le vite conscientiser.

Assumer en aval de mon énonciation²⁷ est différent d'asserter en

²⁶ Von Kleist, « De l'élaboration progressive des idées par la parole », lettre à Rühle von Lilienstern, 1805

²⁷ Coquet J.-C., *Phusis et logos, une phénoménologie du langage*, Presses Universitaires de Vincennes, 2007

amont de mon énoncé. C'est une création consécutive et non une affirmation d'une vérité autoritaire.

Assumer de reconnaître ce qu'on a fait naître, c'est le signer après un regard rétrospectif qui rassemble.

Tout cela pourrait sonner le glas de ce qu'on entend par expression qui est impropre, le terme impression qui est postérieur à la chose est en revanche parfaitement indiqué. En outre, il met en évidence la part de subjectivité dans l'élaboration (qui ne s'y réduit pas).

La forme est toujours en formation, le fonds est une origine et une résultante, le « fond » c'est-à-dire le contenu de la forme est une direction un peu soutenue.

Du coup, tout écrit n'est que tentative de rendre compte des conditions de l'apparition de formes, de sens et de la constitution de références.

La pratique nouvelle des blogs, consignation de pensées en acte sur soi au monde, témoigne de cette élaboration permanente jamais définitive, *work in progress*, qui dessine peu à peu un fonds qu'elle révèle à la fois : il n'était pas là de façon immémoriale mais un potentiel jamais totalement abouti. Le genre blog traduit bien l'éphémère du discours qui cependant révèle, à force, des continuités de style et de pensée qui toutes deux évoluent peu à peu à leur tour, bien que plus lentement, comme ces transformations silencieuses dont parle François Julien²⁸. Mais il arrive que ce fonds mute soudain sous l'influence de facteurs bouleversants.

L'identité s'efface derrière notre ipséité au fonds de nos "identités" successives relatives à des situations différentes. Notre « structure mentale » est elle-même un choix révisable au milieu d'autres organisations psychiques mises en sourdine.

L'avenir n'existe pas une fois pour toutes mais des devenirs qui coexistent et continueront de coexister, ne serait-ce qu'à minima.

Tout bouge mais l'instabilité s'efface devant ce qui persiste, au moins encore un peu. Mais la persistance est elle-même un mouvement, de la même façon qu'être est un verbe actif utilisé comme euphémisme d'ex-ister qui abolit le leurre d'une fixation définitive.

On peut ainsi distinguer l'attitude du thérapeute traditionnel de celle de l'artiste : le thérapeute permet de porter un regard neuf sur ce qui était mais demeuré caché ; l'artiste est attentif au surgissement de quelque chose d'inédit qui, du fait d'une nouvelle forme, est porteur d'un sens nouveau. Henri Maldiney m'a dit un jour : « Un artiste qui sait ce qu'il va peindre, un psychothérapeute qui sait ce qu'il va dire au patient, ne sont ni artiste ni psychothérapeute : ils ne sont pas assez démunis ». En effet toute thérapie est inédite et son déroulement est imprévisible, au moins en partie.

Le travail du thérapeute est dans la découverte, celui de l'artiste est dans la création. L'art-thérapeute permet certes d'éclairer ce qui "y" était déjà, mais cela n'est pas suffisant. Ce qui se crée est neuf, c'est une mise en mouvement qu'il inaugure de façon inchoative.

Le thérapeute traditionnel : « Je vais t'ouvrir les yeux ». L'art-thérapeute : « À partir de ta demande première de suppression des

²⁸ Julien F., *Les Transformations silencieuses*, Paris, Grasset, 2009

symptômes gênants, je t'ouvre le chemin – qui se crée au fur et à mesure du cheminement – qui, ce faisant va transformer ce souhait d'efficacité en quête de transformation. »

L'efficacité pour le coup est en fait l'efficacité symbolique qui, au contraire des conditions qu'en met Lévi-Strauss, n'a pas besoin de la croyance partagée de la personne, du chaman, et de l'entourage. Le symbole, même ignoré comme symbole, agit.

Le symbole ouvre au pouvoir de cet univers parallèle qui, contrairement à Euclide, n'est pas sans coïncidence avec notre monde réel. L'art-thérapie est invocation implicite à cette puissance qui se révèle gouverner, dès le nourrisson, notre appréhension de notre environnement et, partant, notre évolution personnelle qui agit en retour sur nos perceptions. Celles-ci modèlent finalement le monde lui-même dans ce que nous croyions objectif qui est nourri en partie de nos projections. Nous disons bien « en partie » car le fonds n'en existe pas moins, derrière nos subjectivités agissantes.

L'attitude de l'art-thérapeute est de mettre de côté son « savoir » et de s'ouvrir en innocence (*primum non nocere*) à l'autre sans étiquette préalable « Son essence n'est pas là d'avance »²⁹. Le thérapeute, comme le dit Henri Maldiney³⁰ doit être lui-même « un champ de présence ouvert à l'autre » et ce terme de présence renvoie tout autant à ses qualités humaines et à son ancrage spatial qu'à sa faculté d'être à la fois dans le présent de la rencontre et dans sa tension vers ce que celle-ci peut contenir de transformation. Le travail dès lors ne se déploie plus dans le passé à redécouvrir mais dans le présent qui le contient et qui peut alors en traiter activement en le recréant de façon inédite.

L'apparaître dans le surgissement au cours des séances s'inscrit alors comme originel. On peut même dire que ce qui paraissait comme exploration du passé est une présentification qui transforme le souvenir en réminiscence porteuse d'une économie libidinale future. La thérapie se révèle alors comme la constitution actuelle d'un mythe originel de sa prochaine vie.

La présence au présent est ainsi en rapport avec ce qui est à-venir potentiel. On est passé du manque au vide, du vide à la création de soi, de soi en dynamisme réenclenché. Elle s'ouvre aux symbolisations accompagnées en quoi consiste la psycho-thérapie, ce géronitif permanent.

La présence est une activité qui permet la découverte de l'existence comme mouvement de l'être se reconnaissant par et dans ce mouvement.

L'autre n'est pas Objet de ma connaissance, il est Sujet de notre co-naissance dans une présence au présent toujours renouvelée.

L'être ne peut exister qu'à travers le mouvement, sans jamais atteindre un équilibre durable.

La formulation *Deviens ce que tu es* est d'abord de Pindare, reprise par Nietzsche qui répond ainsi à la question : « Que dit ta

²⁹ Maldiney H., *Existence, crise et création*, 44220 La Versanne, Encre Marine, 2000, p. 105

³⁰ Maldiney H., « La vie des formes », entretien avec P. Charazac et J. Boudier, op. cit.

conscience ? »

Henri Maldiney complète la phrase de Nietzsche par : *Deviens ce que tu es, mais tu ne l'es qu'à le devenir.*

On pourrait élire comme devise de l'art-thérapie : *Sois ce que tu deviens (sans jamais t'arrêter)*, ou *Deviens ce que tu fais.*

« L'art-thérapie exige que soient rendus à l'ex-istence l'art, le malade et le thérapeute »³¹.

Ex-ister pour ne jamais mourir

Le mort, écrit Henri Maldiney, « est inscrit dans les limites qui ne sont pas proprement siennes »³².

Ce n'est certes pas son cas : il reste non seulement vivant mais ex-istant en tous ceux dont il a irrigué la pensée et la pratique.

Dans l'école d'enseignement/formation à la médiation artistique en relation d'aide et à l'art-thérapie : l'INECAT (Institut National d'Expression, de Création, d'Art et Thérapie, que j'ai fondée en 1986 et dont je reste le directeur, l'enseignement de la pensée de Henri Maldiney est une ouverture pour tous les élèves et il figure en bonne place dans les références qui irriguent les mémoires de recherche qui permettent d'accéder à ces titres professionnels officiels.

Pour ma part, et entre autres, je continue d'être vivifié par ce que je comprends de son œuvre et vais ainsi non à la poursuite d'objectifs avec les moyens d'y parvenir mais de pro-jet en pro-jet, en avant de moi.

C'est ainsi que je continue d'ex-ister pleinement, c'est-à-dire : «se tenir en possibilité ouverte dans sa propre mise en œuvre ».

« Je n'existe qu'à m'advenir », écrit Henri Maldiney dans *L'art, l'éclair de l'être* Henri Maldiney n'en a pas fini d'advenir.

*Jean-Pierre Klein, Psychiatre honoraire des Hx, Dr HDR en Psychologie, auteur dramatique, directeur de publication de la revue *Art et Thérapie*, directeur de collections aux éditions *HDiffusion*, directeur de l'institut national d'expression, de création, d'art et thérapie INECAT, auteur entre autres de *L'art-thérapie* et de *Théâtre et dramathérapie*, deux Que sais-je ?, Puf, *Penser l'art-thérapie*, Puf et de (avec Darrault-Harris) *Pour une psychiatrie de l'ellipse : les aventures du sujet en création*, Puf, rééd. Pulim, postface de Paul Ricoeur, www.inecat.org, klein.jpkev@gmail.com

³¹ Maldiney H. « Sens de l'art-thérapie », *Empan*, 42, 2001

³² Maldiney H., *Penser l'homme et la folie*, op. cit. p. 269

Apostille

André Sauge

À Chris Younès (in *Henri Maldiney. Philosophie, art et existence*, p. 198) qui lui demandait « comment s'est constituée sa rencontre avec Heidegger » puis comment il a pris quelque peu ses distances avec lui, Maldiney répondait : « Je pense qu'elles sont liées. Je veux dire par là que ce n'est que parce que j'attache une importance fondamentale à la pensée de Heidegger que je me sens porté à m'en écarter. C'est en raison de l'estime que j'ai pour Heidegger que je m'en sépare ».

Oserai-je dire que moins nous nous distançons de la pensée de Maldiney, moins nous l'estimons ? Car cela signifierait que nous subirions sa pensée comme une fascination, et dans la fascination, il ne peut pas y avoir d'admiration, qui demande un écart comme condition de sa possibilité. J'admire un être humain qui m'offre l'image d'une grandeur à laquelle je ne puis atteindre, quand elle ne se donne pas comme un modèle que je pourrais imiter.

Tout usage de Maldiney ne serait donc pas nécessairement bon. À cela rien d'étonnant. Il en va ainsi de tout maître en musique, en peinture, etc., ...en pensée, s'ils sont de véritables maîtres, c'est-à-dire s'ils invitent celui qui apprend d'eux à s'appuyer sur le tenseur de leur existence de musicien, peintre, etc., pour créer et non pour reproduire.

L'incursion de Maldiney dans le domaine de l'art-thérapie s'est faite à l'invitation de psychiatres, notamment de J.-P. Klein, que nous remercions chaleureusement d'avoir bien voulu écrire pour nous parler de sa pratique de l'art-thérapie, dont il a été un initiateur, à l'invitation également de Mme Brigitte Challande, responsable d'une association alors active à l'hôpital de la Colombière à Montpellier, et qui nous a généreusement autorisés à publier dans le numéro présent le texte de la conférence que Maldiney a prononcée en 1993 dans le cadre d'un colloque organisé par l'association. De cette incursion dans le domaine, il est résulté plusieurs textes, qui nous donnent, eux, de manière idéale, l'occasion de marquer notre admiration pour son approche des psychoses, schizophrénie et dépression, et en même temps pour nous tenir à distance réflexive de ce qu'il dit (pour veiller à ne pas nous en laisser conter). De manière idéale, ai-je dit, car l'art-thérapie doit reposer sur une pensée *et sur une pratique*, dont il est peu probable qu'elle puisse être explicitée en toutes ses procédures, et c'est bien ce que J.-P. Klein nous laisse entendre.

D'abord, donc l'admirable, que je saisisrai de manière synthétique : Maldiney ne propose pas des concepts, il propose au thérapeute des schèmes dynamiques, parmi lesquels le rythme joue un rôle fondamental. À la différence de la cadence, il ne peut y avoir rythme que si ce dernier comporte au moins deux éléments hétérogènes dont la mise en rapport implique une *articulation*. Articuler, de son côté, implique le franchissement d'une faille. Un rythme est une forme en transformation ; il est probablement la forme idéale de la relation thérapeutique.

La notion est donc connexe de deux autres schèmes importants

de la pensée de Maldiney, ceux de « forme » et de « rien » / « vide ».

Selon Maldiney, œuvre d'art et existence ne peuvent se réaliser qu'en tant que formes en autogénèse, c'est-à-dire formes qui, à chaque moment de leur développement, sont capables de s'articuler à ce qui les nie ou à ce qui les contredit. Il ne suffit pas à un être humain de vivre, de se laisser porter par le courant vital, il lui faut exister, articuler entre elles nécessité (physique et biologique, qui constituent, à chaque moment, le passé et le passif de l'individu) et possibilités auxquelles il est en même temps *ex-posé*, qu'il lui *faut* intégrer dans un soi librement assumé, de sorte que le présent soit une respiration et non un goulet d'étranglement. Greffer de la liberté sur la nécessité, sur ce qui la nie, ne peut se faire que sur le mode articulatoire de la temporalité et implique donc, en effet, le franchissement continu d'une faille.

Or c'est précisément dans les explications de Maldiney avec la forme en autogénèse et avec le rien ou le vide qu'il est difficile de le suivre jusqu'au bout. J'illustrerai mon propos en reprenant le commentaire de deux exemples de la conférence de Montpellier qu'on a lue ci-dessus.

« L'art ornemental a un sens existentiel » disait Maldiney dans la conférence. Il poursuivait : « Je prendrai un des plus vieux motifs, la spirale, qui a donné lieu au labyrinthe. La spirale et le labyrinthe décorent de préférence, que ce soit en Chine, en Amérique, ou en Europe Centrale néolithique, des vases funéraires. Quel rapport ? Celui-ci : la spirale exprime le monde souterrain. Il y a une sorte de poêle des Cyclades qui est décorée d'un triple motif. Au centre : le soleil ; autour : une série de signes pisciformes qui indiquent le courant océanique circulaire, et entre les deux il y a une association de quatre spirales s'enlaçant les unes aux autres. Vous avez par conséquent deux motifs figuratifs, celui du soleil et celui de l'océan et un motif qui n'a rien de figuratif, un motif qui en quelque sorte fonctionne de façon purement motrice. Les quatre spirales associées des Cyclades sont l'équivalent d'un labyrinthe. À mesure que le regard s'enfonce en l'une d'elles vers le centre, le mouvement de descente vers les profondeurs s'accompagne d'un rétrécissement progressif de l'espace. Mais à partir du centre, le même mouvement se poursuivant, les spires à nouveau se déroulent et cet "élargissement" est en même temps une remontée au jour. Cependant la dernière spire ouverte conduit à l'entrée d'une autre spirale et le cycle recommence. La présence fait l'épreuve du cycle vie-mort-renaissance. Il s'agit d'une expérience existentielle qui n'est ni symbolique ni imagée. Elle implique une mise en œuvre du corps entier. Le corps moteur et animé, le corps propre, en première personne, est entraîné destinalement dans une espèce d'ensevelissement progressif, puis suivant la même voie, vers une libération, une ouverture à l'air libre. »

L'essentiel du propos est dans son aboutissement : « La présence fait l'épreuve du cycle vie-mort-renaissance. Il s'agit d'une expérience existentielle qui n'est ni symbolique ni imagée. Elle implique une mise en œuvre du corps entier. Le corps moteur et animé, le corps propre, en première personne, est entraîné destinalement dans une espèce d'ensevelissement progressif, puis suivant la même voie, vers une libération, une ouverture à l'air

libre. » Voici ce qui fait de la spirale cycladique gravée sur une sorte de « poêle » une forme : sa mise en œuvre du corps entier, en sorte que « la présence fait l'épreuve du cycle vie-mort-renaissance ». Et il semble bien que, pour Maldiney, le but de l'art-thérapie était la mise en œuvre de formes à travers lesquelles, en deçà de toute signification, la présence est tout entière re-mobilisée.

En vérité, cet art ornemental, sous la forme de la spirale, a-t-il jamais eu un « sens existentiel » ailleurs que dans l'expérience – à parler honnêtement, il faudrait dire dans la *perception déniée* en ressentir – que Maldiney en a eue ? D'abord ce que l'archéologie a coutume d'appeler des « poêles à frire » est un objet dont il reste des traces nombreuses et dont la fonction est disputée ; on a pu suggérer qu'il s'agissait d'un couvercle de marmite. La surface extérieure, incurvée à la façon d'un bouclier, ou précisément d'un couvercle de marmite, était ornée de divers motifs, dont en effet une ou plusieurs suites de spirales inscrites sur la surface du cercle de manière continue. La suite des spirales (parfois quatre, souvent plus) forme donc une figure fermée et non ouverte, continue, avec des points d'inflexion, mais non d'articulation. Il est de ces « poêles à frire » qui comportent en leur centre, à l'emplacement de l'ombon, une étoile ; il se peut que les pointes de l'étoile figurent les rayons d'un soleil. Interpréter l'étoile comme un soleil serait un choix résultant d'une lecture de la forme et non d'une simple « *Empfindung* » (relevant du sentir, une « sensation »).

C'est une figure singulière qui a retenu l'attention de Maldiney, dont il est permis de penser qu'étant donné son organisation, elle a pu exercer sur lui une sorte de fascination. On en trouvera une reproduction à l'adresse Internet suivante (<http://www.pileface.com/sollers/spip.php?article1315>). La

« poêle » est exposée dans le musée archéologique d'Athènes. Sa photographie est intégrée dans un article de Philippe Sollers, paru dans la revue « *Infini* » en 1992, et il n'est pas impossible que ce soit là que Maldiney l'a vue. Le dessin central est ici clairement la schématisation d'un soleil, entouré de quatre spirales reliées entre elles ; sur la bordure extérieure quatre schémas de poisson dans les intervalles entre les spirales. Étant donné la position des motifs, on peut tenir les quatre spirales comme une figuration de l'espace terrestre *et du cycle annuel* du mouvement de la terre ou d'un cycle perpétuel lié à la terre. Que la spirale, dans cette figure dessinée sur ce qui pouvait être un couvercle de marmite et dont le rapport avec le monde des morts n'a rien d'intrinsèque, « symbolise » le monde souterrain, c'est peu probable ; qu'elle signifie l'immersion dans la mort, l'émergence dans la vie, ce n'est pas le plus probable. Il faut observer de près comment les spirales sont formées de telle sorte qu'elles sont reliées entre elles, d'abord par deux lignes qui viennent de la spirale qui précède et qui forment le pourtour de la spirale qui la suit, ensuite par deux autres lignes qui sortent de cette dernière et vont former le pourtour de la spirale suivante, d'où sortent deux lignes, etc. Le module de base du dessin, ce sont deux lignes parallèles à l'appui desquelles sont dessinées, ailleurs, plusieurs spirales reliées entre elles, évoquant le mouvement inachevable des rouleaux de la mer. Ici, les deux lignes parallèles qui convergent vers le centre de la spirale et celles qui en repartent, en sorte que le corps

de chaque spirale est formé de huit lignes, forment un parcours continu : les spirales suggèrent un seul plan, celui de la continuité vitale. Dans la figure évoquée par Maldiney, on peut tout aussi bien considérer que les quatre spirales figurent la roue du soleil et donc son parcours annuel avec un « arrêt » provisoire à l'un des quatre orients. Je ne crois pas, ce n'est du moins pas l'expérience que je fais, que la figure évoquée « *implique* (je souligne) une mise en œuvre du corps entier », que « le corps moteur et animé, le corps propre, en première personne, est entraîné destinalement dans une espèce d'ensevelissement progressif, puis suivant la même voie, vers une libération, une ouverture à l'air libre. »

Maldiney a interprété la figure selon les lignes de force de sa propre existence, selon le style de sa présence « faisant l'épreuve », toujours recommencée, voire s'exacerbant jusqu'au paroxysme, « du cycle vie-mort-renaissance », *en tant qu'ensevelissement progressif, puis ouverture à l'air libre.*

Je pense, pour ma part, que la forme ne comporte pas en elle-même un sens préverbal, comme aime à l'affirmer Maldiney, mais qu'elle se revêt d'une *signification* en affinité avec le souci principal de l'existant. Que l'on soit du côté de ceux, dont je suis, qui pensent que nul être humain n'échappe à la nécessité de signifier et de se signifier – et un vivant est humain à partir du moment où il dispose de la capacité de parler à *l'appui d'une langue* – ou que l'on soit du côté de ceux qui, comme Henri Maldiney et J.-P. Klein, dont on a lu le texte ci-dessus, pensent que la ressource de l'exister est dans le dynamisme de formes préverbales, à travers lesquelles tout existant advient à lui-même dans l'ouvert, de part et d'autre, le risque, en présence de la déficience comportementale et de la folie, est analogue : il est de forcer l'autre dans son sens. De ce point de vue, le mieux est de s'en tenir au propos que Maldiney tenait un jour à J.-P. Klein (voir ci-dessus) : « Un artiste qui sait ce qu'il va peindre, un psychothérapeute qui sait ce qu'il va dire au patient, ne sont ni artiste ni psychothérapeute : ils ne sont pas assez démunis ».

Le second exemple de la conférence de Montpellier nous permettra d'aller un peu plus loin dans la réflexion. Il s'agit de ce patient du Vinatier qui participait à un atelier sous la conduite de Pelloux, un peintre. Pierre Charazac nous décrit plus précisément que Maldiney – qui travaillait avec le souvenir d'une expérience vieille d'une quinzaine d'années – la façon dont le patient procédait pour peindre. C'est Maldiney, nous dit Pierre Charazac, qui a mis en rapport le centre, laissé blanc, de corolles de fleurs analogues à des marguerites, et le vide de la baie vitrée devant laquelle le patient se tenait avant de revenir à son tableau et y apposer ses points finals (un point final dans la description de Maldiney). Ce dernier commentait : « Réfléchissez à ces moments où justement il (le patient) a laissé cette place vide et où il va à la fenêtre qui est un autre vide où son regard se perd. Il ne faut pas se hâter de donner une signification, mais il y a là en tout cas quelque chose qui se reproduit toujours, qui est obsédant. *C'est de là seulement qu'il pourrait naître mais à une condition, c'est de ne pas achever la*

*fleur, seulement ce qui est ouverture*¹ ; La parole de Winnicott se vérifie : c'est de la non-existence que l'existence peut commencer.

Mais il faut pour que cette non-existence trouve à se réfléchir dans l'autre, qu'il ne se hâte pas de lui donner un statut ; peu importe que ce soit dans une pièce de théâtre ou dans une peinture ou dans une sculpture ou dans une danse. La difficulté c'est d'agir ce à quoi l'art dans l'instant donne ouverture. Comment faire de cet instant un événement transformateur de l'histoire de la personne ?

Comment reprendre en sous-œuvre la base terrestre de l'existence, le courant vital qui s'élève et tombe pour l'amener au ton de l'histoire intérieure de quelqu'un ? Voilà la question. On ne la résoudra pas par un jeu de rôles, mais en ménageant un espace potentiel de jeu. Seul le peut celui qui ne prend pas position en face de l'autre et ne le fixe pas de visage à visage, ni ne l'engage dans une action commune orientée.

Car toute la question, comme disait tout à l'heure une malade, c'était pour elle de simplement être. »

Dans cette conclusion de la conférence, je relèverai, en ce qui me concerne, plusieurs éléments bien près de me heurter :

- donner au blanc du cercle central de la corolle le sens d'une « ouverture », c'est une interprétation qui en inverse peut-être le sens ;

- laisser entendre que le patient pourrait « naître » (renaître) à une condition, est présomptueux ; une telle présomption laisse supposer que pour Maldiney la « normalité » de l'existence est dans un certain rapport à l'ouvert ; il force l'expérience du patient dans son sens ;

- « la difficulté c'est d'agir ce à quoi l'art dans l'instant donne ouverture » ; rien n'autorise à considérer que le cercle blanc au milieu des corolles est quelque chose « à quoi l'art ... donne ouverture ». Ce peut être tout aussi bien l'expression d'un manque que le suspens de l'acte de peindre *signifie*, et donc une demande adressée à l'autre. Dès la première fois où j'ai entendu P. Charazac parler de ce patient allant de ce qu'il peignait sur une feuille à une baie vitrée, devant laquelle il se tenait silencieusement en fumant une cigarette, j'ai pensé : « Mais ! Est-ce qu'il n'attendait pas que quelqu'un vienne lui prendre la main ? »

Et donc je ne conviendrai certainement pas avec Maldiney que le thérapeute *n'aidera pas* un patient à « reprendre en sous-œuvre la base terrestre de l'existence », en « l'engageant dans une action commune orientée ». On ne donne pas la main à quelqu'un sans se proposer d'aller avec lui dans la même direction qui peut être, dans un lieu « asilaire », la sortie. Et on ne rend pas la parole à qui ne communique plus que par « signaux et fumées » sans lui donner, d'une manière ou d'une autre, la main.

Je le dis avec d'autant plus de détermination que je pense que la grandeur de Maldiney est dans le refus « d'une action commune orientée ». Il ressentait probablement intensément la souffrance et la solitude des psychotiques, il était capable d'esquisser des directions pour le travail thérapeutique, d'ouvrir des pistes, de débrouiller

¹ C'est moi qui souligne : il ne faut pas se hâter de donner une signification, disait Maldiney, se hâtant aussitôt d'en donner une, qui est *sa solution*.

l'obscur, mais il était, est-ce impertinent de le dire ? incapable de donner la main. Je prends le risque, à mon tour, de heurter.

À la fin d'un autre entretien, celui de 2003, avec Henri Maldiney, Chris Younès demandait : « Y a-t-il une part de religieux dans votre pensée de l'existence ? »

Voici la réponse : « Assurément, c'est lié même à la transpassibilité. Je ne suis pas mon propre lieu, mon existence n'est pas seulement « daseinanalytique ». Voyez la transpossibilité et l'absence totale d'*a priori*, ce surgissement absolu sans lequel on ne comprendrait pas ce que peut être l'Ouvert. Tout ce qui me porte hors de la simple étance et du destin, ce qui est la seule forme de liaison des étants entre eux, sous tous les mots que vous voudrez, de causalité, sous toutes les formes que ce soit, ceci est transpossibilité, je me surprends à exister. *Que chacun le prenne sur lui* (c'est moi qui souligne) et l'assume.

Chris Younès - Comment ont germé en vous ces concepts de transpossibilité et de transpassibilité qui sont une clé de voûte de votre philosophie ?

Henri Maldiney - Transpossibilité c'est ceci : c'est dirigé évidemment contre l'idée heideggérienne du choix des possibles. Les possibles qui nous dirigent, nous en sommes les auteurs responsables. C'est comme le vouloir dire. Ceci me paraît plus conforme. Le transpossible c'est ce qui est au-delà. Sans le transpossible, l'idée de projet se rapproche de celle d'objet. Il y a blocage de ce qui était projet et par là même ouverture d'un monde qui serait déterminé et bloqué. Je bloque également en objet ce que je me suis représenté d'emblée comme un ensemble d'objets à choisir. La transpassibilité, c'est encore autre chose. Dans l'art, elle est flagrante. Hegel dit que l'homme est surtout un artiste, c'est pourquoi l'art est voué à la mort.

Chris Younès - Aujourd'hui, quel est votre champ de travail ?

Henri Maldiney - Je suis très embarrassé par la question de l'être, j'essaie de comprendre l'abîme qu'il y a entre signifiante et signification. C'est toujours une signifiante insignifiante. [...]. » (*Henri Maldiney. Philosophie, art et existence*, p. 210-211).

On aura remarqué que Maldiney peut *parler* de la transpossibilité, comme si, dans le possible des projets, proche encore d'une objectivation, la transpossibilité restait « objectivable », donc encore un blocage, une obstruction de l'ouvert. Mais, « la transpassibilité, c'est encore autre chose... » Si nous comprenons bien, d'elle, la transpassibilité, il ne saurait rien dire (dans le contexte présent, du moins) : il ne peut procéder que par glissement, de l'art à la mort, en passant par Hegel, le receleur du secret. Or il commençait par répondre : « Assurément (il y a une part de religieux dans ma pensée), c'est lié même à la transpassibilité. »

Là, extatiquement, Maldiney se donnait rendez-vous avec la « signifiante insignifiante » : en ce lieu, il était seul. Chacun y est seul ; personne, en ce lieu, ne peut être guéri de la folie.

À mes yeux, c'est une erreur que d'en faire l'origine de la parole et donc l'origine du sens. Là-dessus, je m'explique ailleurs. Récemment dans un texte sur « Gustave Guillaume, la langue et le temps », mis en ligne par la revue « Philopsis ». Pardon de faire ma

propre publicité, mais cela tient à la difficulté de se faire (de me ?) faire entendre sur cette question de la primauté de la langue sur la parole. On a pris l'habitude, en linguistique, de considérer les occupants du lieu d'enracinement de la parole dans la langue, les phonèmes, pour des ectoplasmes.

Troisième partie : les notes de cours

Logos et Être, suite et fin de la publication de

Cours de Philosophie Générale de Monsieur Maldiney

LE LANGAGE

LOGOS ET ÊTRE

Introduction et 1^{re} partie

Notes prises au cours par des groupes d'étudiants, revues et corrigées par le professeur.*

Amicale des lettres (Lyon) 1963

* Cette année-là, quatre étudiants : Geneviève de Guillebon (Geneviève Vidal), Denis Breton, Marie-Claire Froissy, Marcel Hénaff (décédé le 11 juin 2018).

Page 85 à la fin du polycopié.

La partie précédente s'achevait sur la phrase : « Or, Héraclite dit exactement la même chose dans les fragments 40 et 41 rapportés par Diogène Laërte. »

(t) en début de note signifie « texte » (corrigé)

(nt) signifie « note du transcripteur » (André Sauge)

Parménide et Héraclite

Leur différence vient surtout de l'accentuation du rapport au temps chez Héraclite. On pourrait dire que la pensée de Parménide trouve en partie son expression dans la doctrine de l'identité selon Schelling et que la pensée d'Héraclite trouve en partie son expression dans la doctrine de l'identité selon Hegel. Mais pour le moment, il faut en rester à l'état auroral de la pensée et préciser la parenté d'Héraclite et de Parménide dont la pensée diffère profondément de celle de la tradition aristotélicienne.

Les fragments 40 et 41 sont rapportés par Diogène Laërte ; ils sont donc exilés dans des textes qui leur sont étrangers et le problème est de savoir si cette situation n'altère pas leur sens profond.

Fragment 41

εἶναι γὰρ ἓν τὸ σοφόν, ἐπίστασθαι γνώμην, ὅτῃ ἐκυβέρνησε πάντα διὰ πάντων

Voici la traduction classique :

"La chose sage est une seule chose : posséder le sens qui gouverne tout à travers tout".

Autre traduction :

"L'un, la chose sage, connaît le sens qui gouverne tout à travers tout".

Dans le premier cas, il s'agit de l'homme qui participe à l'un et qui ainsi possède la chose sage.

Pour comprendre, il faut examiner le fragment 40 qui précède le fragment 41 dans le texte de Diogène Laërte. Ce fragment 40 (τὸ

νόον ἔχειν) peut être rattaché au fragment 41 et nous avons : "posséder l'intelligence c'est connaître la chose sage, sagesse qui gouverne tout à travers tout". (ἐν non traduit¹)

En lisant les deux fragments, nous retrouvons la même chose que chez Parménide ; la présence du νοῦς. Mais nous devons refuser toute traduction qui rend ἐν par « la seule chose ». Car pour dire « la seule chose », Héraclite emploie μούνον (cf. Fragm. 32 « l'un, la seule chose sage, veut et ne veut pas être appelée du nom de Zeus »).

ἐν τὸ σοφὸν μούνον λέγεσθαι οὐκ ἐθέλει καὶ ἐθέλει Ζηνὸς ὄνομα
Traduisons ainsi l'ensemble : « Posséder l'intelligence, c'est connaître l'Un, la chose sage, sagesse qui conduit tout à travers tout ».

L'ἐν d'Héraclite correspond au ὄν² de Parménide que nous traduisons par l'« Un qui est » ; c'est l'étant dans son unité anti-mimétique, ni collectif, ni individuel, mais d'un seul tenant. L'Un est le sage et la sagesse qui conduit tout à travers tout, lieu de la circulation du tout en lui-même qui correspond chez Parménide à l'attache de l'étant avec l'étant.

Il nous faut réfléchir sur cet UN à partir du fragm. 32.

« L'Un, la seule chose sage, veut et ne veut pas être appelée du nom de Zeus³. »

Heidegger analyse ce fragm. dans l'article « Logos » in *Essais et Conférences*. Le mot ἐθέλει (« veut ») ne signifie pas « vouloir » au sens allemand de « wollen » qui implique l'idée d'obligation mais signifie consentir ; exactement le français « veut ».

Zeus ici signifie 3 choses :

le dieu

le nom du dieu

le nom à la fois vrai et faux de la chose.

Dans son étude sur *Héraclite ou l'homme entre les choses et les mots*, Mme Clémence Ramnoux s'interroge sur le destin des noms divins entre la génération qui précède Héraclite et celle qui suit Empédocle. "Les noms divins à significations transparentes visant à dire quelque chose que l'homme éprouve ont perdu leur valeur de signes divins. Ils ne désignent plus l'épiphanie de la puissance, mais seulement le phénomène démythifié. Par exemple, la nuit n'est plus que l'effet de l'interruption de la lumière solaire. Un homme adulte

¹ Malheureusement, la distorsion du texte ne s'arrête pas à l'omission d'un mot (« une seule chose »). Le texte du fragment 40 est le suivant : « πολυμαθίη νόον ἔχειν οὐ διδάσκει· Ἡσίοδον γὰρ ἄν ἐδίδαξε καὶ Πυθαγόρην αὐτίς τε Ξενοφάνεά τε καὶ Ἐκταῖον. » « La polymathie n'enseigne pas à se diriger selon l'intelligence. Autrement, elle aurait instruit, d'un côté Hésiode et Pythagore, de l'autre Xénophane et Hécatee. » Il n'est pas question, dans le fragment, de « posséder l'intelligence ». Héraclite ne veut sans doute pas dire qu'Hésiode, Pythagore, Xénophane et Hécatee étaient stupides, mais qu'il y a quelque chose qu'ils n'ont pas compris. Il nous manque un contexte pour savoir à quoi il fait allusion.

² Simple conjecture : le mot manque dans le texte.

³ (nt) ἐν τὸ σοφὸν μούνον λέγεσθαι οὐκ ἐθέλει καὶ ἐθέλει Ζηνὸς ὄνομα pourrait tout aussi bien se traduire : « Ce qui est sage (admettons) ne consent pas à être mis en rapport seulement avec l'un ; il admet aussi de l'être (mis en rapport) avec le nom de Zeus ».

n'a plus besoin d'avoir peur du vide et du noir ; donc d'un côté il n'y a plus que ce que le moderne appelle un effet physique. Et de l'autre côté des noms qui ne sont rien que des noms. Mais ces noms ont gardé le pouvoir d'exercer une incantation.

Quand on les met dans des beaux poèmes, et qu'on les introduit dans des arrangements de théologiens, ils prennent celui de signifier les sens nouveaux d'une théologie sophistiquée".

Ainsi, la Nuit chez Hésiode exprime encore l'épiphanie d'une certaine puissance. Son nom s'accompagne de formules incantatoires. Il l'appelle "la Noire" "La Ténébreuse", "La Redoutable", noms qui conviennent à une déesse.

Mais ensuite, le mot perd sa valeur épiphanique et ne signifie plus qu'un phénomène naturel. Cependant, le nom reste et peut s'appliquer à autre chose en gardant une valeur affective. De tels mots subissent donc, d'après Mme Ramnoux, une di/dé⁴ et démystification.

"Quant aux noms divins de tradition immémoriale et qui ne signifient rien de clair, eux aussi tendent à ne devenir que des noms. Mais [comme] aucun effet physique ne s'en détache ou en détache quelque chose que les noms disent mal.

Les noms la disent et la cachent ou, comme l'exprime Héraclite elle veut et ne veut pas être dite avec un nom. Voici ce qui se passe : l'homme invente des noms nouveaux pour la chose, les mots d'un registre sévère et sobre, capables de serrer de plus près la chose plus nue. Il en fait ainsi le sujet du verbe être employé solennellement aux temps passé, présent et futur. L'homme a inventé pour dire la chose les mots d'une hénologie, d'une sophologie, d'une ontologie. »

« Il dispose alors de trois registres :

1°) le registre des noms divins 2°) le registre des noms de choses démystifiées 3°) le registre sévère et sobre d'un vocabulaire neuf. »

Or, pour Mme Ramnoux, Héraclite se range probablement à l'âge précédant la séparation des registres où « les noms détachés des dieux se situent mal entre les choses et la chose. Les mots ont une vie autonome ; ils sont capables de former à eux tout seuls des sens inentendus ».

Résumons la thèse de Mme Ramnoux : à l'opposé des noms divins à signification transparente qui se réduisent progressivement à des noms de phénomènes quotidiens, il y a des noms divins de tradition immémoriale qui ne manifestent rien de clair et tendent à ne devenir que des noms, demeurant en suspens, parce qu'aucun phénomène physique ne leur correspond; ils en viennent à signifier la chose, l'*eon*, l'étant qui désigne ce qu'il y a de plus universel et de plus indéterminé, et de plus, de nouveaux mots sont inventés pour dire la chose, un mot d'Un, d'être, de sage.

Il en serait ainsi chez Héraclite quand il dit que "l'Un, la chose sage veut et ne veut pas être appelée du nom de Zeus".

Que penser de cette thèse ?

Remarquons d'abord que la Nuit comme nom à signification transparente est assez mal choisi. Jamais elle n'a été réduite à un simple effet physique comme en témoigne le

⁴ (t) di/ déséonisation ?

mot de Novalis : "La nuit éternelle est devenue énigme close, le signe le plus grave d'une lointaine puissance".

D'autre part, la philosophie grecque ne part pas des choses physiques pour définir l'étant, mais des états de chose, des situations dont l'homme fait partie. S'il y a une vie autonome des noms qui explique leur pouvoir de former des sens inentendus cela ne leur est pas possible par eux seuls. Il faut qu'ils mettent en résonance des situations existentielles avec un fond existentiel c'est-à-dire avec des structures ontologiques. Alors on pourra juger de la vérité ou de la fausseté de ces noms selon que la situation existentielle qu'ils expriment a ou n'a pas un fond existentiel.

Héraclite apparaît certainement - comme le dit Mme Ramnoux - à l'époque où les noms détachés des dieux se situent mal entre les choses et la chose. Mais il ne faudrait pas que cette situation équivoque nous fasse oublier l'essentiel que Mme Ramnoux aurait dû souligner ici : à savoir qu'Héraclite pensait. Et si l'Homme - en l'occurrence Héraclite l'Obscur - a inventé pour dire la Chose les mots d'*une⁵ hénologie, d'une sophologie* et d'une ontologie, il a pensé l'*hen**, le *sophon* et l'*on**,⁶ l'Un, la Chose sage, et l'Être dans un *logos* précisément.

Il a dit la Chose et les choses de telle sorte - et ceci est capital - qu'en les mettant en rapport dans une compréhension neuve, il est devenu le premier penseur essentiel « [...] »⁷. Aussi lorsqu'il dit que « l'Un, la Chose sage veut et ne veut pas être appelée du nom de Zeus », ni l'Un, ni l'Êtant, ni le Sage, c'est-à-dire le Vrai ne sont choses ni mots, ni mixtes. Il ne faut pas davantage recourir à la notion de « *Moir*a universelle » comme Mme Ramnoux car cela signifierait un retour à une période antérieure mythique. Bien plus convenable est la notion de fond, de *Grund*. Nous y retrouvons, non pas en outre mais simultanément, les vues hégéliennes dans "La religion naturelle" (*Phénoménologie de l'Esprit*, chap. 7).

L'essence lumineuse n'est pas chose mais fond. Mais comme Hegel qui a dit lui-même que « pas une ligne d'Héraclite n'était absente de sa Logique » ! fait appel à la nuit du concept pour formuler le lieu obscur de toutes les transformations de ce même concept, Héraclite l'Obscur a saisi l'aurore de la pensée à partir de la nuit du même Divin. La manière dont Héraclite a pensé à travers les noms, n'a pas consisté à puiser dans le fond d'une religion ancienne qui lui lègue des noms devenus vagues. Dans la religion, c'est déjà le fond qui est en question ; elle est "la pensée du fond" (Hegel). Héraclite l'exprime dans un *logos* en utilisant des mots nouveaux : Un, Sage, Être, en les articulant à une situation existentielle qui est précisément la sienne en tant que penseur.

Que « la foule suive Hésiode et le croie⁸ plus sage, lui qui ne connaissait ni la nuit ni le jour ». Héraclite quant à lui non pas, mais quant à ce qui est l'Un le Sage, sait que Jour et Nuit, c'est un : πάντα

⁵ « et une » dans le texte (nt).

⁶ (t) Le texte porte un point au lieu d'une virgule.

⁷ Malheureusement la citation n'a pas été transcrite.

⁸ (t) croit

διὰ πάντων. Tout est conduit à travers tout aussi bien dans la nuit qui unit toutes choses en son unité qu'au Jour où la lumière est la circulation invisible du visible.

Mais pour passer du pressentiment qui s'exprime en nuit et jour à la pensée qui s'exprime selon le sens, il faut problématiser ce⁹ qui est en question : le FOND et la MANIFESTATION. Une des voies est celle de l'antithèse des contraires qui déchire le manifeste et oblige à penser le Fond comme l'Un de la contradiction résolue, résolvante, comme l'un de ce que Kierkegaard appellera le Paradoxe qui livre le manifeste en faisant éclater les contraires : ce qui se manifeste se contredit soi-même par le fait que l'apparence qui se propose se propose comme réelle en même temps qu'elle témoigne qu'elle n'est qu'une apparence. Il faut donc qu'elle soit fondée. Mais le fond apparaît comme l'un de la contradiction résolue, résolvante. Il ne résout la contradiction que parce que d'abord il s'y résout. Aussi l'Un ne peut être pensé dans la simplicité d'un objet, il ne peut être pensé que dans son efficence, son rapport à la manifestation. On ne peut le mettre à part comme une chose, son unité est l'unité du paradoxe.

Or, Héraclite a conscience de cette antithèse comme contradiction nécessaire à la compréhension de l'Un qui la surmonte et l'assume.

Fragm. 51 : « Ils ne comprennent pas comment la chose qui va en sens contraire va justement dans le même sens ; harmonie en sens inverse comme celle de l'arc et de la lyre. » (οὐ ξυνιᾶσιν ὅπως διαφερόμενον ἑωυτῷ ὁμολογέει· παλίντροπος ἀρμονίη ὅκωσπερ τόξου καὶ λύρης.)

1° Opposition

ὁμολογέει : être d'accord ;

διαφερόμενον : être parti en deux sens contraires ; diverger

« Ils ne comprennent pas que ce qui diverge est une concordance avec soi-même »

Il y a une harmonie de contresens qui crée le mouvement comme les tensions contraires du bois et de la corde de l'arc.

De même dans la Psychanalyse Freud a montré que le sens manifeste est fait d'une série de contresens qui constituent un mouvement, ils ne se dépassent et ne signifient que dans un fond commun.

Demandons-nous donc maintenant ce qui est en cause comme sujet non nommé de cette phrase ? Qu'est-ce qui diverge et concorde avec soi ? C'est l'ἔν, l'Un ou l'ὄν, l'étant dans son être, l'Un qui est. Platon dit dans « Le Banquet » (187-a) : « Héraclite pense que l'Un lorsqu'il s'écarte dans les deux sens tombe d'accord avec lui-même comme l'harmonie de l'arc et de la lyre ». À cette divergence des tensions contradictoires, à ce moment de la divergence, correspond le pluriel collectif des étants, τὰ ἔόντα. Mais à cet accord correspond l'unité antinumérique de l'étant dans son ensemble, ὄν, l'Un qui est. Il s'agit dans le pluriel, ἔόντα, d'une division en termes autonomes car dans cette autonomie, séparés du fond, ils ne sont plus. Il s'agit de l'ensemble des étants, de πάντα, et ils sont πάντα διὰ πάντων parce que l'Étant Un, l'Un qui est, les maintient tous en tous.

⁹ « Ce » manque dans le texte (nt) ; présence d'un guillemet erratique.

Le problème concerne donc la relation de l'un et du tout, la relation de l'Un avec l'ensemble des étants.

Fragm. 10

« Choses attachées (ou liées) ensemble,

entier et non entier

convergent, divergent

consonance et dissonance des voix ;

(et) de tout : Un, et de Un : tout. »

(συνάψεις ὅλα καὶ οὐχ ὅλα, συμφερόμενον διαφερόμενον, συνᾶδον διᾶδον, καὶ ἐκ πάντων ἓν καὶ ἐξ ἑνὸς πάντα¹⁰.)

Nous avons là une autre précision sur la relation de l'Un et de l'ensemble de l'étant, et sur le sens de « tout à travers tout » (πάντα διὰ πάντων) ; il y a réciprocité des deux mouvements, l'un surgissant de tout et tout surgissant de l'UN.

Mais ce rapport ne signifie pas que l'Un naisse d'une synthèse : πάντα désigne déjà un collectif, l'étant dans son ensemble. L'Un est antinumérique, il indique un principe. L'Un est l'unique dimension de l'être.

Πάντα indique donc l'étant

ἓν indique l'être de l'étant.

Cette interprétation peut paraître forcée et on se pose la question : si on comprend facilement dans l'hypothèse que tout surgisse de l'Un, comment comprendre ἐκ πάντων ἓν, que l'être de l'étant surgisse du tout. La réponse à cette question est aussi brève que décisive. Elle est donnée par le fragm.50, le plus célèbre d'Héraclite et qui résume la pensée archaïque du λόγος.

« Si vous avez entendu non de moi-même, mais du *logos*, alors il est sage de tomber d'accord pour dire : tout est un. »

(οὐκ ἔμοῦ, ἀλλὰ τοῦ λόγου¹¹ ἀκούσαντας ὁμολογεῖν σοφὸν ἔστιν ἓν πάντα εἶναι)

La traduction classique propose :

« Il est sage que ceux qui ont écouté non de moi mais du *logos* tombent d'accord à la fin entre eux en disant : un toutes choses. »

Pourtant, chez Héraclite, se trouvent affrontés « ἓν et πάντα ». Leur identification si elle correspond à une synthèse d'univers est

¹⁰ Remarque sur la traduction : *sunapsis* étant un nom d'action, il vaudrait mieux traduire « attaches », des cordes de la lyre à la clef, par exemple. J'inclinerai personnellement à rattacher le groupe nominal *hola kai oukh hola* aux participes qui suivent et d'inscrire les participes, à l'intérieur de chacun des deux groupes, dans une relation de codétermination. D'où : « Attaches : convergence de ce qui reste entier et de ce qui ne le reste pas par la divergence, consonance par la dissonance, et de tout une seule chose, et de Un toutes choses. »

¹¹ (nt) En toute rigueur de lecture, Maldiney aurait dû signaler que λόγου est une leçon conjecturale proposée par Bergk, au lieu de δόγματος que porte la citation d'Hippolyte. Il est vrai que δόγματος est probablement un mot qu'Hippolyte a substitué à un autre mot, à ses yeux inexplicables. Il est peu probable que cet autre mot soit λόγου ; si cela avait été le cas, Hippolyte n'aurait certainement pas éprouvé le besoin de le remplacer. Je pense qu'il faut lire μύθου, qui signifierait en contexte « le sous-entendu » (de mon message). En outre, à la fin de la sentence, il n'est pas interdit de lire εἰδέναι (« savoir » / « se représenter ») plutôt qu'εἶναι « être » (voir plus loin ce qu'en dit Maldiney).

une affirmation plate, mais si elle est prise à un niveau où les étants sont des états de choses (c'est-à-dire toute situation) alors c'est une affirmation paradoxale. Le paradoxe est affirmé par Héraclite au sujet de la chose dans la métaphore de Zeus : « La chose veut et ne veut pas être appelée du nom de Zeus » de même « ἔν » veut et ne veut pas être « πάντα ».

Le manuscrit du fragment 50 d'Héraclite se trouve dans les *Refutationes*, qui cherche dans ce passage des contraires à identifier :

"Le Tout est divisible et indivisible, engendré et inengendré, père et fils, demiurge et principe, divin et juste".

Immédiatement, après, vient le fragm. 50 :

οὐκ ἐμοῦ, ἀλλὰ τοῦ λόγου ἀκούσαντας ὁμολογεῖν σοφόν ἐστὶν ἔν πάντα εἰδέναι.

Tous les commentateurs, sauf Gomperz, corrigent εἰδέναι en εἶναι. Il existe une troisième solution, celle de Heidegger, qui consiste à supprimer le verbe et garder seuls ἔν πάντα.

Il y a donc une grande difficulté d'interprétation et de traduction de ce fragment. La traduction immédiate et classique comporte les trois variantes :

« Il est sage que des gens qui ont entendu, non pas moi, mais le logos, tombent d'accord pour dire : l'Un sait¹² Tout » ou « l'Un est Tout » ou « Un-Toute Chose ».

On peut, selon Mme Ramnoux, donner deux interprétations de cette traduction :

« Il est prudent de tomber d'accord que toute matière, c'est du feu ». Ici, Mme Ramnoux généralise abusivement l'image du Feu qu'emploie ailleurs Héraclite à propos du Un et du Tout.

« Il est sage de se réunir en écoutant le logos pour confesser ensemble que Tout est Un ». Cette traduction est fantaisiste : elle suppose une église héraclitéenne, sur le modèle des acousmatiques pythagoriciens. D'autre part, elle propose un contresens en faisant un participe présent du participe aoriste ἀκούσαντας.

La traduction la plus admise est sans complication : « Si vous avez entendu non pas moi, mais le logos, alors il est sage de tomber d'accord pour dire : Tout est Un ».

Mais elle constitue une platitude, doublée d'un non-sens. En effet, ce n'est pas simplement pour avoir entendu le logos, c'est en tout état de cause qu'il est sage de proclamer que Tout est Un.

Comment donc substituer à cette traduction une autre, qui respecte la construction de la phrase grecque ?

La meilleure traduction, à ce point de vue, est celle de Snell : « Si ce que vous avez entendu n'est pas de moi, mais du Sens, il est sage de dire, en conformité avec le Sens : Tout est Un. »

Ici, c'est le logos qui assume l'unité du Tout : « Tout est Un » est le contenu même du logos. Il est alors la simple énonciation du logos.

A tout ceci s'oppose la conférence de Heidegger intitulée

¹² (nt) En réalité il faudrait traduire ἔν πάντα εἰδέναι par « l'Un se fait voir à travers toutes choses » ou, réciproquement, « toutes choses font voir l'Un ».

« Logos » (in *Essais et conférences*). Également traduite par Lacan dans *Psychanalyse*, N° 1. En fait, Heidegger ne traduit pas le fragment : son interprétation est véritablement une *Deutung*. Il décrypte le texte morceau par morceau, membre par membre, comme Freud le fait d'un rêve.

Mais le fragment d'Héraclite est d'un éveillé, et il faut rétablir son sens unitaire, Heidegger, par exemple, relie ὁμολογεῖν et σοφόν ἐστὶν en accentuant ἐστὶν qui perd alors son sens copulatif pour celui de « il y a », « c'est », « il est possible ».

D'où cette interprétation :

« Quand l'accord des hommes a lieu par l'écoute du logos, alors se produit τὸ σοφόν. »

Mais que veut dire σοφόν ?

Heidegger lui donne le sens du mot allemand *Geschick*, « habile ». Σοφός veut dire alors habile dans un art, dans une *tekhnē*.

Ensuite, il calque toutes les directions de sens du mot sur celles de l'allemand « *schicken* » qui finit par signifier « mandater ». D'où cette traduction :

« Quand vous êtes tombés en entente avec le logos, alors quelque chose se trouve par-là mandaté (que vous êtes chargés d'établir) à savoir : Un-Tout. »

A partir de l'analyse paratactique de Heidegger, il est impossible de construire syntactiquement la phrase d'Héraclite. Par exemple, Héraclite dit : σοφόν ἐστὶν. Quand ὁμολογεῖν arrive, alors se produit, alors il y a σοφόν (du mandaté). Ou encore ὁμολογεῖν σοφόν ἐστὶ ἐν πάντα.

« Du mandaté se produit, en tant que Un-Tout ».

La meilleure manière de justifier l'infinitif est de reprendre dans le texte de Diogène Laërte le δίκαιον antérieur : « Il est juste de dire en l'entente du logos (pour avoir entendu de lui) : il y a du mandaté : Un-Tout ».

Mais Heidegger n'y fait pas allusion.

Il est donc difficile de traduire l'articulation de la phrase grecque, aussi est-il nécessaire de naviguer au plus près de la phrase.

Examinons σοφόν et ὁμολογεῖν.

I/ - σοφόν constitue une des difficultés de la langue d'Héraclite. Il signifie souvent la Chose Sage, et aussi : ce qui est habile et sage. Chez Platon, σοφόν signifie « ce qui est ingénieux ». Euripide joue sur le mot en disant : « ce qui est trop habile n'est pas sagesse ».

Le fragment 41 d'Héraclite dit :

« Posséder l'intelligence, c'est connaître la sagesse qui gouverne tout à travers tout ». (εἶναι γὰρ ἐν τὸ σοφόν, ἐπίστασθαι γνώμην ὅτι ἐκυβέρνησε πάντα διὰ πάντων.¹³)

Le mot « gouverner » appartient au langage de la navigation.

Ainsi σοφόν désigne l'habileté dans une technique (comme celle du pilotage), habileté qui sait diriger tout à travers tout. La pensée est une technique de parcours de l'étant, qui peut s'appeler Sagesse. L'Un est Sage en ce qu'il est le suprême pilote.

Or ici σοφόν désigne-t-il

¹³ (nt) Il me paraîtrait plus pertinent de traduire : « Car il n'y a qu'une façon de toucher juste, c'est de connaître d'un savoir ferme de quelle façon, une fois pour toutes, une maxime de l'action gouverne toutes choses dans la traversée de toutes choses. »

- l'Un, le Sage ?
- ou bien l'habileté technique du logos ?

Pour Heidegger, le mot désigne l'habileté qui résulte de l'audition du logos : c'est cette audition qui rend l'homme sage. D'où cette nouvelle traduction :

« C'est à condition d'avoir écouté le logos que nous sommes assez sages pour proclamer que Tout est Un. »

II/ - Ὁμολογεῖν s'oppose à διαφέρεσθαι et signifie « converger ». Dans le fragment 51, < διαφέρεσθαι > veut, dire « <se transporter> de tous côtés¹⁴ ». Cf. Parménide : « On ne peut ni disperser ni rassembler l'Un qui est ».

Le divergent est concordant, dit le fragm. 51 et le fragm. 10 dit qu'ils sont tous les deux à prendre ensemble. Avec ce dernier fragment, nous sommes très près de ce fragm. 50 que nous étudions.

Platon a bien reconnu à l'Un d'Héraclite cet accord du discordant avec soi (*Le Banquet*, 187 A, discours d'Eryximaque).

Ὁμολογεῖν signifie : langage concordant
accord
assentiment.

Ce qui frappe ici, c'est la jonction du mot ὁμο- qui signifie « ensemble » et du verbe λέγειν, « dire ». Ὁμολογεῖν signifie donc « dire ensemble¹⁵ », mais dans deux directions possibles :

dire en commun, dans l'accord de tous,
parler en accord avec le logos, dans l'accord du logos, en entente avec lui.

Le mot grec a bien les deux sens : tous ceux qui ont parlé du logos sont unis dans une même affirmation. Et en même temps, leur dire est un dire commun, en accord avec le logos.

Or, que dit-il ? Il dit ensemble Un-Tout, parce qu'il énonce leur concordance. C'est un accord primordial présent en toute convergence-divergence prises ensemble.

Pourquoi accord primordial ? Parce qu'il n'est pas issu d'un rassemblement du dispersé, mais parce que, en cette dispersion même, il est fond, concordant avec soi-même. Ce fond, l'Un, le Grund, la Chose Sage, domine et fonde la convergence et la divergence de tout, l'accord et le discord de tout (πάντα).

Il faut bien voir que πάντα a deux sens : il est à la fois toutes choses en nombre et le Tout du fragment 10.

Mais ἓν (Un) n'est pas l'un des termes. Il n'est pas ὅλα, toutes

¹⁴ Les signes < > signifient que les mots manquent dans le texte.

¹⁵ (nt) Explication difficilement recevable ; -λογεῖν n'est pas λέγειν. Sur le degré /e/ de la racine λεγ-, -λογει- est une formation itérative-causative ; la notion de la racine comporte l'idée de « mettre ensemble » / « mettre en rapport » (« rassembler » des olives, par exemple et les « ramasser »). Le verbe *homologeîn* signifie donc « être fait se rassembler au même endroit » (sens spatial ou métaphorique), d'où « tomber d'accord ». Le *sophon* est ce qui contraint à un accord, « ce qui agence », le lien du tout, *ce qui l'articule*, ce qui donc crée un *logos*, « une mise en relation » et une « relation » / « un rapport » et donc encore « une harmonie ». Car issu probablement de **twokh-w-* > *soph-*, c'est-à-dire formé sur une notion qui signifie « agencer », *sophos*, quand il désigne un être humain, signifie « celui qui agence parfaitement des éléments entre eux », par excellence le poète ou *le sage*.

choses en totalité. Un n'est pas Tout.

C'est justement ce qu'affirme le fragm. 108 :

« De tous ceux dont j'ai entendu les leçons, aucun n'est arrivé à ce but : connaître que la Chose Sage est séparée de Tout ».

L'Un n'est donc pas la totalité de l'étant, et parce qu'il ne l'est pas, étant le Fond, l'audace est entière à proclamer, comme le Fragm.50, qu'il l'est : ἐν πάντα.

A ce propos, nous pouvons donc reprendre une autre formule d'Héraclite, en la modifiant parallèlement : « L'Un veut et ne veut pas être appelé du nom de Tout ». Il ne le veut pas si le Tout est le rassemblement des étants, et le veut si le Tout est τὸ ὄν, l'Etant dans son être, l'Un qui est, le Fond de l'Etant, ce que les Grecs appelaient l'Etre. Mais ceux qui n'ont pas entendu le logos ne le comprennent pas. C'est ce que dit le plus long fragment d'Héraclite, le fragment I.

τοῦ δὲ λόγου τοῦδ' ἐόντος αἰὲ ἀξύνετοι γίνονται ἄνθρωποι καὶ πρόσθεν ἢ ἀκοῦσαι καὶ ἀκούσαντες τὸ πρῶτον· γινομένων γὰρ πάντων κατὰ τὸν λόγον τόνδε ἀπείροισιν εἰκάσι, πειρώμενοι καὶ ἐπέων καὶ ἔργων τοιούτων, ὁκοίων ἐγὼ διηγέσμαι κατὰ φύσιν διαιρέων ἕκαστον καὶ φράζων ὅκως ἔχει. τοὺς δὲ ἄλλους ἀνθρώπους λανθάνει ὁκόσα ἐγερθέντες ποιοῦσιν, ὅκωσπερ ὁκόσα εὐδόντες ἐπιλανθάνονται.

Traduction :

« Bien que ce logos soit présent toujours, les hommes n'en deviennent pas moins stupides, aussi bien avant de l'entendre qu'après l'avoir entendu. En effet, bien que tout arrive selon ce logos, ils ressemblent à des gens sans expérience, alors même qu'ils ont l'expérience des paroles et des choses telles que moi je les expose en divisant chacune selon sa nature et en la signifiant telle qu'elle est. Mais les autres hommes, tout ce qu'ils font éveillés leur échappe de la même manière que ce qu'ils oublient en dormant. »

Ce texte a donné lieu à des interprétations divergentes, et inutiles, parce qu'il est très clair. Il doit être compris en liaison avec le fragm. 50, parce qu'il y est question d'écouter et d'avoir écouté le logos. Nul ne peut dire « Un-Tout » que parce que son dit est en accord avec le logos et pour l'avoir entendu.

Qu'est-ce que le logos ?

Pour le comprendre, il faut voir ce qu'est l'Un.

Il n'est pas le résultat d'un rassemblement du dispersé. La même concordance fondamentale est à l'œuvre dans la dispersion et le rassemblement, l'analyse et la synthèse. Nous pourrions presque employer, pour désigner ce qui est ici à l'œuvre, le mot de Fichte : thèse ou moment thétique.

Ni le rassemblement, ni la dispersion ne peuvent engendrer l'Un, puisqu'ils n'existent que par lui. Le logos n'est pas un rassemblement, ce n'est pas non plus une parole magique conduisant à une évidence claire. Le fragm. 1 dit :

« Le logos est continuellement parmi nous et vous ne le reconnaissez pas, alors que tout ce que vous connaissez arrive selon lui et que je ne cesse, moi, de vous l'enseigner. »

Jean, au début de l'Evangile, exprime la même chose en termes de ténèbres et de lumière. (Jean, I, 1-13).

Ce logos, nous ne le connaissons qu'à scruter le ἐν πάντα, puisque

si c'est lui que nous avons entendu, nous le reconnâtrons à ce signe que nous tomberons d'accord, et ce sera la marque de la concordance Un-Toutes Choses.

Chez Hegel, le *ἔν* a son correspondant dans le Concept, le *πάντα* dans la multiplicité des figures sous laquelle l'intelligence atteint le Concept. Nous ne saurons ce qu'est le Concept qu'à suivre l'auto-mouvement de l'expérience de la conscience. Il ne s'agit pas d'une simple relation accidentelle : Hegel se réfère explicitement à Héraclite. Nous comprenons dès lors ce que veut dire Heidegger dans sa méditation du logos :

« *Ἔν πάντα*, dit-il, ce n'est pas ce que le logos énonce comme parole et laisse entendre comme sens, ce n'est pas ce que le logos déclare, mais ce qui dit ce qu'est le logos, comment le logos déploie son être.

Mais de quoi s'agit-il ?

S'il s'agissait des choses physiques de l'univers, cette parole serait sans intérêt, car elle dirait : « Tout se tient dans l'univers », formule survolante.

En fait, c'est le sens de la réalité qui est en cause chez Héraclite, comme il l'est chez Parménide.

Héraclite nous dit qu'il y a une sagesse qui « conduit tout à travers tout », qui gouverne tout à travers tout. Parménide emploie une expression symétrique, celle de l'« attache de l'étant (dans son être) ».

Mais, alors qu'Héraclite s'exprime en termes de mouvement, Parménide s'exprime en termes statiques : « Tu ne rompras pas l'Un qui est de son attache à l'Un qui est ».

D'autre part, Héraclite nous dit : « Un-Tout », et Parménide : "... puisque l'Un est maintenant ensemble tout entier. »

Ce parallélisme de deux couplages semblables nous montre bien l'accord de la pensée aurorale.

Or, Parménide explicite ce que sont les *ἀπεόντα* et *παρεόντα*, les absents et les présents. De part et d'autre de l'absent et du présent, il y a deux choses articulées entre elles :

l'Un-ensemble-tout-entier, qui désigne l'omniprésence

le *Νοῦς*, l'intelligence, à laquelle l'Un est présent : « Ce qui est absent, fermement présent, vois-le avec l'intelligence ».

Chez Héraclite, la situation est la même : il y a deux termes symétriques et articulés l'un à l'autre :

le *ἔν πάντα* ;

le *λόγος*, subsistant toujours, présent toujours au sens de l'omniprésence de la chose.

Le *λόγος* est ce à quoi le *ἔν πάντα* est présent. Cf. frag-72 : « Les hommes le fréquentent sans cesse, et ils s'en écartent ».

Mais, correspondant à l'absent et au présent de Parménide, qu'y-a-t-il entre le *ἔν* et le *λόγος* chez Héraclite ?

Il y a les hommes et les choses, exprimés en termes de devenir, tout naissant selon le logos¹⁶. Le sens de *πάντα* comprend donc le passé, le présent et le futur, les absents et les présents, les hommes stupides avant comme après, auxquels les choses deviennent étrangères comme aux endormis.

¹⁶ (t) point d'interrogation au lieu d'un point dans le texte.

Dans cette conjonction du Un et du Logos, il y a ces choses et ces hommes, qui naissent selon le logos, « parce que de l'Un tout ».

Le vocabulaire de l'absence et de la présence se manifeste donc chez Héraclite comme chez Parménide.

D'un côté : l'omniprésence, le Un-Tout entier, qui est λόγος. De l'autre: le νοῦς, l'intelligence qui regarde l'absent comme présent dans l'Un qui est.

Le ὁμολογεῖν en cela saisit donc le [...¹⁷], qui déploie son être dans l'omniprésence, après un entendre en accord avec le logos.

En résumé :

PARMENIDE

HERACLITE

ὁμοῦ πᾶν

ἓν

πάντα

ἀπέοντα παρέοντα

γίγνονται ἄνθρωποι

γιγνομένων πάντων

νοῦς

λόγος

L'Un qui est – Ensemble tout entier

Un – Toutes choses

Absent – Présent

Les hommes deviennent

Tout devenant

Contraires (attachés ensemble –

Mais les ignorants

Présents ils sont absents

Et les choses proches leur

apparaissent étrangères.

Νοῦς

Λόγος

Ces penseurs ne partent donc à aucun moment des objets de l'univers mais des situations temporelles ordonnées selon l'absent et le présent.

Comprendre le λόγος, c'est comprendre le ἓν πάντα et le comprendre dans son paradoxe.

Pour cela, il faut mettre en évidence :

1/ l'échange Un-Tout

2/ L'opération du logos

3/ Le paradoxe de la concordance.

1/ - L'échange-Un-Tout est en question dans plusieurs fragments d'Héraclite. Le fragment 53 dit par exemple :

¹⁷ (t) un blanc dans le texte ! Faut-il restituer ἓν ? (l'Un) ?

« Les meilleurs choisissent Un contre Tout, la gloire contre des choses mortelles. Toute chose s'échange contre le Feu, comme les marchandises contre l'or. »

Or le feu, c'est pour Héraclite l'élément primordial, la substance de tout, des choses et des âmes. Le fragm. 36 dit :

« Pour les âmes, c'est mort de devenir eau ; pour l'eau, c'est mort de devenir terre ; mais de terre naît l'eau et de l'eau naît l'âme. »

Aussi, naissance et mort se trouvent unies :

« Le chemin qui monte et le chemin qui descend sont un et le même ».

Mais où est le Feu ?

Invisible, il est le Fond. Le fragm. 31-a dit :

« Métamorphoses du Feu ; d'abord mer, puis de mer, la moitié terre, la moitié Prester (ou trombe). »

et le fragm. 31-b :

« Terre s'écoule en mer et se mesure selon le même Logos, tel qu'il était avant qu'elle ne devienne. »

31-a - Le Feu invisible se manifeste dans ses métamorphoses visibles : eau, terre, air. Le Feu est une image du Un issu de Tout et de Tout issu de Un.

« Se mesure » dit le fragm.31-b. En Grec, μέτρεται appelle la définition du Cosmos : « Feu éternellement s'éclairant avec mesure, s'éteignant avec mesure (ἀπτόμενον μέτρα καὶ ἀπο-σβεννύμενον μέτρα).

Le logos qui est la mesure de cette mesure est le même qui était avant la naissance des éléments : Eau - Terre -Air.

Le Feu invisible (ἔν) s'échange contre l'étant visible, μέτρα, selon le Logos, qui est la mesure de ses métamorphoses.

"Se mesure" se trouve ainsi fondé dans un logos, à la fois intérieur et antérieur aux métamorphoses du Feu.

Le Feu est l'élément invisible des éléments visibles. Il est l'énergie cosmique. Mais que veut dire Logos dans le fragm.31-b (« Terre s'écoule en mer et se mesure selon le même logos... ») ?

- Deux hypothèses :

1) on peut songer au sens de rapport, ou de *proportion¹⁸ : rapport continuant la loi du fond cosmique invariable, donc rapport constant ou *proportion des formes successives entre elles.

2) on peut y voir une formule de Sagesse.

Selon la première interprétation, la doctrine d'Héraclite représente non seulement un état historique défini de la pensée scientifique, mais un état qui revient perpétuellement dans le cycle de l'intelligibilité scientifique, caractérisé par l'alternance historique de l'Unité et de la multiplicité (cf. Bachelard : « les intuitions atomistiques »).

Tantôt le savant multiplie les particules, tantôt il revient à l'unité. Le concept de l'Unité invisible qui se manifeste dans la multiplicité visible est à l'ordre du jour dans la pensée scientifique contemporaine. Après avoir multiplié les particules, on s'avise

¹⁸ (nt) « Proposition » dans le texte. Étant donné le contexte et le sens de « rapport », retenu, avec raison, par Maldiney, il est probable que « proposition » est une coquille et qu'il faut lire « proportion ». Je ne crois pas que « logos » ait jamais signifié « Sagesse » dans la langue archaïque et classique.

aujourd'hui de ne voir dans cette multiplicité que des états différents de la Nature - énergie.

Et pourtant, Héraclite se moque de la physique. Le Vrai savoir, pour lui, ne consiste pas à connaître l'univers, qui n'est qu'un étant dont on a mis entre parenthèses le mode d'être.

A quel plan se place-t-il ? Pour le savoir, comparons les trois expressions qui concernent le monde, le feu, le Logos :

κόσμον τόνδε [...] ἦν ἀεὶ καὶ ἔστιν καὶ ἔσται

πῦρ ἀείζων

τοῦ δὲ λόγου τοῦδ' ἐόντος ἀεὶ

Le Cosmos toujours était, est, et sera.

Feu toujours vivant...

Logos toujours présent¹⁹...

Ce sont trois formules d'éternité au sens de l'omniprésence. Elles concernent :

L'arrangement du monde (ordre)

L'énergie cosmique (fonds)

L'Un, la Chose Sage (esprit)

La mesure du Logos est la loi selon laquelle « Tout est conduit à travers tout ». Il ne s'agit pas seulement de métamorphoses, de changements de forme du fond cosmique, mais de gouvernement (ἐκυβέρνησε) par la γνώμη (pensée). Donc il ne s'agit pas d'une proposition (?) inhérente au cosmos ou au feu, mais d'un Sens. Quel Sens ? Vous le saurez en disant : ἐν πάντα - Le λόγος est le sage qui conduit Tout à travers <tout>.

2/ - L'opération du Logos -

Il est l'Un, le Sage. Dire qu'il est partout à l'œuvre est trop vague. Comment le comprendre avec précision dans son gouvernement même ? En comprenant la nature des « ἐόντα (étant). Or, il faut les comprendre comme παρόντα et ἀπόντα, comme ce qui est présent et ce qui est absent en toutes les métamorphoses : non seulement celles de l'Univers-image, mais de l'Étant-réel.

Toutefois, cette vue n'appartient-elle pas plutôt à Parménide disant : « Regarde ce qui est pourtant absent à l'esprit fermement présent » ? Non, elle est aussi celle d'Héraclite comme en témoignent les textes. Par exemple le fragm.34 :

« Les inintelligents ont beau avoir entendu, ils ressemblent à des sourds. C'est d'eux que la parole atteste : Présents ils sont absents (παρόντας ἀπειῖναι). »

Ἀξύνετοι (gens inintelligents, ceux qui ne comprennent pas) est le même mot qu'emploie Héraclite dans le fragm. 1.

¹⁹ (nt) J'ai restitué le mot à mot en grec de la troisième formule, transcrite de manière aberrante sur le plan grammatical dans le polycopié (*λογος εοντος αει). La détermination de ἐόντος par l'adverbe αεί est fort discutée ; le texte grec est le suivant : τοῦ δὲ λόγου τοῦδ' ἐόντος αεί ἀξύνετοι γίνονται ἄνθρωποι... Un adverbe détermine le mot qui le suit (adjectif ou verbe ou adverbe) et non le groupe qui le précède ; dans le contexte, il détermine donc ἀξύνετοι. Le sens le plus probable de la formule d'Héraclite me paraît donc être le suivant : « Alors que ce logos-ci est (existe réellement), en chaque circonstance (où il s'agirait pour eux de le comprendre) les hommes se rendent incapables de s'y unir (avant d'en entendre parler et lorsqu'ils en entendent parler pour la première fois). »

« Ils sont comme des gens sans intelligence. Tout ce qu'ils font éveillés leur échappe, comme ils oublient en dormant. »

Ξυνίημι = (prendre ensemble - rapprocher cf. le français comprendre). Ils sont nommés dans le fragm. 1 : οὐ ξυνιᾶσιν ils ne comprennent pas. Or, ce même fragm. 1 reprend à propos de toutes choses l'expression du fragm. 31-b :

« Toutes choses arrivent d'après ce logos. »

Ceux qui ne l'entendent pas "présents sont absents".

Ce qu'ils font leur échappe, inaperçu, et « toutes choses leur apparaissent étrangères (fragm.2) ».

Ils sont étrangers à leurs propres actes, aliénés. (Cf. Hölderlin : « monstre privé du sens »).

Donc, le Logos opère la proximité des choses et la présence de l'homme. C'est dans l'Un que les choses sont proches, qu'elles sont présentes (et non absentes dans l'Oubli) et c'est par le Logos que l'homme est présent à l'Un, et en lui, aux choses, à l'étant (situations, actes, etc...).

Pour comprendre exactement l'opération du Logos qui nous rend présent ce qui est, il faut considérer les types et degrés de l'absence dans les textes d'Héraclite consacrés à la veille et au sommeil. La grande opposition des Éveillés et des endormis recouvre celle du Connaissant et de l'Ignorant, du présent et de l'absent. Or il n'y a pas deux situations mais trois : Le Sommeil dont nous nous éveillons pour entrer dans l'état vigile, l'Etat vigile où nous touchons au dormant qui lui-même touche au mort, et l'état de vérité où nous sommes éveillés dans le logos. En effet, même quand ils ne dorment pas, la plupart des hommes ne comprennent pas comment le divergent concorde avec soi-même. Ce qui veut dire d'après l'interprétation explicite de Platon qu'ils ne comprennent pas l'UN. Ils ne prennent pas ensemble (οὐ ξυνιᾶσιν) « ce qui converge et ce qui diverge et surgit de Tout, l'Un, et surgit de l'Un, Tout ».

L'Oubli et le Sommeil

Il est remarquable que l'incompréhension de l'homme vigile soit semblable à l'oubli de l'endormi : il est oublieux du logos.

Fragm.89 :

« τοῖς ἐγρηγορόσιν ἓνα καὶ κοινὸν κόσμον εἶναι, τῶν δὲ κοιμωμένων ἕκαστον εἰς ἴδιον ἀποστρέφεσθαι. » Pour les éveillés; il y a un seul monde commun (ἓνα καὶ κοινὸν κόσμον). Les endormis se détournent (ἀποστρέφεσθαι) chacun vers un monde privé (ἕκαστον εἰς ἴδιον).

Héraclite insiste sur le caractère de monde des rêves. Frasm.26

« L'homme s'allume une lumière pour soi dans la nuit, quand ses yeux s'éteignent. Vivant, il touche au mort, endormi, éveillé il touche au dormant. »

(Lumière du Rêve - Pour soi = monde privé)

La comparaison avec l'oubli a 2 sens :

a) le rêveur endormi a lui aussi un monde, mais propre à lui seul

b) la relation est double : éveillé -) dormant -) mort.

Ainsi l'homme vigile est par rapport au rêveur comme est le rêveur par rapport au mort. Et l'on peut dire que touchant à l'endormi qui lui-même touche au mort, l'homme vigile par ce relai, touche au mort. Ces termes figurent dans un fragm. mystérieux (fragm.- 21) :

« C'est la mort tout ce que nous voyons éveillés et tout ce que nous voyons endormis c'est le sommeil. »

Si étrange est l'expression que Zeller et Nestlé corrigent : « C'est la vie que nous voyons endormis » et que Diels et Krantz ajoutent un troisième terme : « et ce que nous voyons morts, c'est la vie » (doctrine de l'immortalité).

Mais il ne faut pas modifier le texte avant d'en avoir épuisé les possibilités signifiantes.

Interprétation I

On peut assimiler les éveillés aux hommes sans intelligence et dire que ce qu'ils voient c'est la mort en opposition à la vie véritable : celle du logos.

Cette interprétation peut à la rigueur se justifier par la formule « Présents, nous sommes absents ». Nous verrions mais hors du Logos.

cf. : « Ce sont de méchants témoins que les yeux et les oreilles : ils ont l'âme barbare ».

Mais il est trop commode de faire jouer un double jeu à la notion d'éveillés, de la valoriser et de la dévaloriser tour à tour. Et cela d'autant qu'Héraclite dit « Nous » et non « Ils = les imbéciles ».

Interprétation II -

Le texte est : θάνατός ἐστιν ὁκόσα ἐγερθέντες ὀρέομεν, ὁκόσα δὲ εὐδοντες ὕπνος. (La formule grecque n'est pas dans le polycopié).

La liaison entre sommeil et mort est classique (sommeil frère de la mort). Ici, Héraclite met la Mort en tête. C'est elle qu'il définit, elle est sujet, non prédicat. « La mort, c'est tout ce qu'éveillés nous voyons et ce que nous voyons en dormant c'est le Sommeil²⁰. »

Il est bien vrai que ce que les ἀζύνετοι voient c'est la mort (interprétation I). Mais non en raison de leur vision trompeuse. Ils voient la mort parce qu'elle est tout ce qu'ils peuvent voir, elle est ce que voit tout homme.

La mort c'est la donnée primaire du monde. Tout est disparition parce que chaque étant à chaque instant²¹ cède la place.

76-a – « Le feu vit la mort de la terre, l'air vit la mort du feu, l'eau vit la mort de l'air, la terre vit la mort de l'eau. »

Derrière la formule d'Héraclite, il y a le temps, et il s'agit d'une temporalité vécue au sens strict. C'est tout le sens du fragm. 62 célèbre : « Immortels, mortels, mortels, immortels, vivant les uns la mort des autres, les autres mourant la vie des uns ». Il en est ainsi du temps : le présent vivant la mort de l'absent, l'absent mourant la vie du présent. Ainsi, ce que nous vivons éveillés, c'est le jeu de

²⁰ Il faudrait plutôt traduire : « Tout ce que nous voyons, lorsque nous avons été réveillés (ἐγερθέντες est un participe aoriste passif), c'est *dhwantos*, tout ce que nous voyons *en dormant* (participe duratif), c'est *hupnos* ». La nuit, lorsque nous avons été réveillés, nous voyons « le royaume des ténèbres » (le nom de la mort, en grec, est formé sur une racine signifiant « ténèbres », cf. germ. « dunkel »), lorsque nous dormons, nous voyons ce que produit le « sommeil », c'est-à-dire « du rêve » (en français, comme en grec *hupar* / *hupnos*, les mots « songe » et « sommeil » sont issus de la même racine).

²¹ (t) intétant

l'absence et de la présence, ce que nous voyons c'est la mort, qui est le jeu du temps.

Mais qu'est-ce que ce retrait dans l'absence inséparable du surgissement de la présence, elle-même aussitôt se retirant ? Le jaillissement du présent, un avec le retraitement de l'absent, ce phénomène de la rétention et de la protension, c'est le cours même du Tout à travers tout.

C'est cette conception véritablement ex-statique qui définit ce gouvernement de tout à travers tout. Selon la mort, intérieurement à elle, c'est-à-dire selon la temporalisation elle-même, l'un se déploie par le double jeu contraire et concordant du temps qui est jaillissement et retrait. Immortel non seulement par la perpétuité apparaissante - disparaissante du présentement présent, mais par le fait que ce surgissement comporte ce retrait comme moment de son déploiement.

(cf. Husserl : 4^e Méditation; cartésienne, al. 31 et 38 - Le Temps comme forme universelle de la genèse égologique)

Ainsi, le Sage voit de tout Un et d'Un Tout. Il ne s'en tient pas à l'écoulement des métamorphoses, il accède à la triple extase de la présence.

Mais cette interprétation ne repose-t-elle pas sur une reconstruction artificielle et ingénieuse de la pensée d'Héraclite. On va montrer que non, en la comparant à la formule d'Anaximandre, premier texte philosophique connu.

ἀρχὴν εἴρηκε τῶν ὄντων τὸ ἄπειρον ἐξ ὧν δὲ ἡ γένεσις ἐστὶ τοῖς οὐσι, καὶ τὴν φθορὰν εἰς ταῦτα γίνεσθαι κατὰ τὸ χρεών· διδόναι γὰρ αὐτὰ δίκην καὶ τίσιν ἀλλήλοις τῆς ἀδικίας κατὰ τὴν τοῦ χρόνου τάξιν.

« D'où les choses ont leur naissance, là aussi leur survient la destruction, selon la nécessité. Car, elles doivent payer rançon et châtimement de leur injustice les unes aux autres selon l'ordre du Temps²². »

C'est ainsi que la traduit le jeune Nietzsche dans le manuscrit terminé en 1873, d'un traité intitulé : *La philosophie de l'époque tragique des Grecs*. Diels, dans ses fragments des Présocratiques (1903) a traduit ainsi la parole d'Anaximandre : « De là où les choses s'engendrent, vers là aussi elles doivent périr selon la nécessité ; car elles administrent les unes aux autres châtimement et expiation pour leur scélératesse, selon le temps fixé. »

D'après cette traduction, l'idée est moins affligée et affligeante que la sagesse du chœur tragique.

Hegel dit du chœur que « quand il éprouve la rigueur tragique du concept, il n'est pas lui-même la puissance négative... mais il s'en

²² Le début de la traduction est problématique ; Maldiney ne cite pas le début du texte de Simplicius, dont dépend pourtant ἐξ ὧν δὲ ἡ γένεσις ἐστὶ. Anaximandre, dit Simplicius, « dit et redit (parfait εἴρηκε) que l'illimité est le principe (le commencement, la source, l'origine) des 'étants' qui donnent naissance aux étants et que la destruction leur advient (à ces étants) conformément à ce qui convient (qu'ils leur reviennent). Car ils se paient les uns aux autres leurs droits et leurs rançons pour leur injustice (conformément à l'ordre du temps). » L'idée exprimée par Anaximandre, ce pourrait être que les étants meurent de mort naturelle ou de mort violente selon qu'ils ont commis des crimes ou non (διδόναι δίκην καὶ τίσιν).

tient à la pensée privée de soi, de cette puissance, à la conscience d'un destin étranger. Il ne produit que le vain désir de l'apaisement et les faibles discours de la consolation ». La puissance, privée de soi, est représentée et non exercée. Cette puissance, c'est le destin qu'Hegel a défini comme « la pure négativité dans la forme de l'Universalité ». Le chœur tragique ne fait que commenter et que désirer que le destin s'apaise (cela vaut pour Euripide mais non pour Eschyle et Sophocle).

On ne trouve pas dans la traduction de Diels le vain désir d'apaisement. La puissance du destin n'est pas celle d'un juste retour des choses, d'une égalité entre la morale et la nécessité, puisqu'on nous dit que ce retour a lieu selon le « temps fixé ». Ce n'est pas de justice qu'il est question, mais de Némésis, déesse de la destruction et de la vengeance, qui rétablit la juste répartition dans la justesse du destin. Toute injustice aura son châtement : les choses sont punies par où elles ont péché*. Mais la phrase reste obscure : que veut dire : « là où les choses s'engendrent » ? Que signifie qu'elles auront leur perte au lieu même de leur naissance ? Comment concilier l'ordre de la nécessité et l'esprit de vengeance des choses entre elles ? Reportons-nous encore une fois à la tragédie. Ce qui en elle est action libre, crime et vengeance et par là même imprévisible*, se trouve d'avance intégré dans le destin (cf. : le prologue de l' « Agamemnon » d'Eschyle, où* le spectateur dans la fascination du destin, capte la libre action du héros, capté lui-même-par le destin²³). Mais le sens reste lointain.

Notre interprétation se fonde sur une remarque historique. John Burnet a exprimé des réserves quant au commencement de la citation de la parole d'Anaximandre. Diels fait commencer la citation effective aux mots ἐξ ὧν δὲ ἡ γένεσις... L'usage grec d'entremêler les citations avec le texte s'y opposerait. Burnet propose de faire commencer la citation à κατὰ τὸ χρεών²⁴. En outre, il récuse les

²³ (nt). Il n'est pas impossible que l'importance que l'on accorde au « destin » dans la tragédie soit une élévation à la puissance trois d'un effet théâtral. Le poète tragique est le metteur en scène du destin. Il place le spectateur, *qui sait déjà ce qui a eu lieu*, dans l'attente *simulée* de la catastrophe. Comme on sait qu'elle ne peut pas ne pas avoir lieu, conformément à la *fable*, elle revêt un caractère de fatalité purement artificielle. Et les interprètes modernes, qui savent ce que sait non seulement le spectateur naïf, mais aussi l'auteur tragique à l'habileté retorse (*sophos*), tente à son tour de renchérir sur l'illusion croyant ainsi donner à une force obscure qu'il appelle « destin » une ombre effrayante de réalité, dont il aimerait bien qu'elle lui fasse oublier les médiocrités de la vie « moderne ». Car toute modernité est médiocre. À la décharge d'Henri Maldiney, il faut dire qu'il a à peine été effleuré par ce genre de falbala littéraire, dont Nietzsche, en revanche, a eu besoin, pour nourrir la décompression pulsionnelle que l'éducation luthérienne avait créée en lui.

²⁴ (nt) La critique de Burnet est pertinente, la correction qu'il propose est inadéquate. Je rappelle le début de la citation de Simplicius : ἀρχὴν εἶρηκε τῶν ὄντων τὸ ἄπειρον ἐξ ὧν δὲ ἡ γένεσις ἐστὶ τοῖς οὖσι, καὶ τὴν φθορὰν εἰς ταῦτα γίνεσθαι κατὰ τὸ χρεών. Les interprètes cités et Maldiney traduisent comme si φθορὰν était au même niveau grammatical que γένεσις ; or φθορὰν est un accusatif, au même niveau que ἀρχὴν, d'où il faut traduire : « Il dit et redit que l'illimité est

derniers termes du texte, κατὰ τὴν τοῦ χρόνου τάξιν, à cause de leur tonalité aristotélicienne. Que cette dernière parole soit aristotélicienne, cela est certain et c'est ce dont nous tirons argument pour l'interprétation d'Anaximandre. Que la sentence commence à κατὰ τὸ χρεών ou à ἐξ ὧν δὲ ἡ γένεσις..., il faut comprendre la raison pour laquelle un aristotélicien a précisé le κατὰ τὸ χρεών (selon la nécessité) en ajoutant κατὰ τὴν τοῦ χρόνου τάξιν, c'est-à-dire (selon l'ordre du temps).

Τάξις : ordre, arrangement, disposition.

La transcription aristotélicienne a explicité le texte en indiquant que son sens impliquait l'ordre du temps. Ainsi, la nécessité qui surgit, soit le lien naissance-destruction, soit le jeu de la justice (selon que l'on conserve ou que l'on supprime le début mis en doute par Burnet) ressortit à l'ordre du temps : la nécessité est liée à la structure du temps. Venons-en à la traduction :

« D'où les choses ont leur naissance... au même endroit a lieu leur destruction »...

ἐξ ὧν... εἰς ταῦτα...

A partir de ... en direction de...

Cependant, ἐξ ὧν (pronom) n'est pas ἐξ οὗ (adverbe)

= de ce dont ... d'où...

L'origine n'est pas d'abord locale et temporelle.

ἐξ ὧν... désigne les ἀρχαί : l'état originel, dont εἰς ταῦτα indique qu'il est aussi l'état final en direction duquel la destruction se produit pour les étants qui en procèdent. Issus du non-être les étants ont leur fin dans le non-être selon la nécessité : nécessité du lieu non-être/être.

Dire ἐξ ὧν = à partir de ce dont (les étants ont naissance), c'est conférer au non-être une réalité. Or l'ἀρχή est justement l'affirmation mythique, comme l'indique C. Kerényi dans « l'enfant divin ». Les mythes de la naissance l'expriment comme émergence (cf. Dionysos navigant dans la profondeur des mers puis émergeant à la surface) : l'être n'est pas encore éliminé du non-être, que, cependant, il est déjà... Cependant, Anaximandre n'est pas un mythologue et il explique cette situation par le second membre de phrase introduit par γάρ (car). La nécessité pour les étants d'avoir leur destruction en aboutissant au même état d'où ils étaient issus (le non-être) tient au jeu de l'injustice et de la justice, de ἀδικία et de δίκη. L'injustice doit payer rançon, ce qui est justice (διδόναι δίκην), non par raison morale, mais par raison destinale : de l'injustice sort la justice qui en est l'expiation. L'injustice correspond à γένεσις, l'expiation à φθορά et l'état final est le même que l'originel.

En quoi la γένεσις est-elle ἀδικία (injustice)?

Les étants prennent naissance dans l'injustice et payent rançon et vengeance dans la mort. Si nous en restons à l'idée simple d'une équivalence nécessaire entre les 2 passages, Non-être - être, Etre - non-être, nous avons peine à comprendre. Pourquoi la sortie du non-être est-elle injustice, en quoi les étants dans leur venue à l'être, dans leur avoir-lieu, se font-ils tort* les uns aux autres ? Une image peut éclairer provisoirement l'énigme : celle de la Nekuia (de la descente

commencement des étants, qui donnent naissance aux étants, et que leur destruction... ».

chez les morts) dans l'*Odyssée*. Les morts se poussent en foule au bord de la fosse pour boire le sang et sortir, pour un instant, de l'Hadès et revivre en plénitude. Chacun tend à exclure les autres et Ulysse les arrête de son épée.

Mais, une fois de plus, pas de Mythe chez Anaximandre (Héraclite dans le texte), une pensée, dont l'aristotélicien nous donne la clé : κατὰ τὴν τοῦ χρόνου τάξιν.

La venue à l'être est arrivée à la présence dans le présentement présent et selon l'ordre constitutif des temps. Chaque état de choses en étant présentement présent exclut les autres de la présence actuelle. Mais les choses absentes viennent à leur tour à la présence, tandis que le présentement présent disparaît de l'actualité. Voilà l'ordre du temps : injustice et rançon. Expiation de la présence dans le retrait. Tout ce qui surgit aussitôt se retire, aussitôt remplacé, mais présent. Ce retirement fait toute la différence entre le sens héraclitéen et le sens aristotélicien du temps. Aristote n'a pas compris le sens de ce retirement qui est présent dans la présentement présent (cf. Parménide). Subsiste cette question capitale : en quoi ce retirement est-il encore présence, bien qu'inactuelle ? Répondre à cette question, c'est répondre à la pensée d'Héraclite.

D'abord pour répondre il faut affranchir Héraclite d'une interprétation tendancieuse donnée par Platon au cours de sa polémique contre l'éristique et Protagoras. Elle consiste justement dans l'oubli de cette présence, oubli qui a sa source dans le partage platonicien entre le devenir et l'être, comme entre sensible et intelligible, sensation et idée. Les textes où cette interprétation se fait jour se répartissent en deux groupes :

- Le premier est représenté par le *Cratyle* (401d-402a) et la *Métaphysique* d'Aristote. Présentant la pensée d'Héraclite, Platon dit : « Tous les étants vont et rien ne demeure » (401d). « Tout passe en laissant la place et rien ne demeure » (402a). « Les sensibles s'écoulent sans cesse, aucune science n'est possible » (Aristote).

- Deuxième série : « Tu n'entreras pas deux fois dans le même fleuve » (*Cratyle* 402a) et Aristote *Métaphysique* VS 1010 a, « il n'est pas possible de descendre, deux fois dans le même fleuve ». Cf. fragm. 91 d'Héraclite : « On ne peut pas descendre deux fois dans le même fleuve ». Fragm. 49 : « Nous descendons et nous ne descendons pas dans le même fleuve. Nous sommes et ne sommes pas ». Frg.12 (discussion secondaire) : « Pour ceux qui se baignent dans le même fleuve, coulent toujours sur eux d'autres et d'autres eaux ». Les commentateurs anciens (Platon-Aristote) et moyens (Sénèque) voient dans le fleuve Héraclitéen une image à valeur universelle et l'expriment dans la 1^{ère} série de citations comme l'écoulement de tout. Mais le plus important est qu'ils comprennent cet écoulement comme perte pure. Aristote dit qu'en raison de cet écoulement sans fin des sensibles, aucune science n'est possible. Cette conception selon laquelle rien ne demeure dans cet écoulement temporel est liée à la conception platonicienne et aristotélicienne du temps. Pour Aristote (Platon dans le texte), le temps est le nombre du mouvement ; il est lié à l'opération de compter les « maintenant » qui sont justement incomptables. Cette conception du temps, dérivée de la conception vulgaire du temps, a au reste sa nécessité propre fondée dans l'authenticité du temps dont elle est un mode déficient.

Mais Aristote et Platon, en l'attribuant à Héraclite, font un contre-sens sur sa pensée. Il est grave que cette interprétation soit devenue classique dans l'histoire de la philosophie et qu'elle se réclame d'un texte d'Héraclite. Cette idée, que rien n'a d'être que dans le devenir et qui fait de la pensée héraclitéenne une loi de l'annihilation et de la recreation instantanée, fait appel au fragm.52 : « Le temps est un enfant qui joue au trictrac » (ou aux dames), ce qui veut dire que dans le temps, chaque coup succède à l'autre sans lien, image d'un hasard sans loi, même pas la loi des grands nombres. Jamblique y fait allusion et dit : « Héraclite compare les pensées des hommes à des jeux d'enfant ». L'enfant ne perçoit pas d'ordre dans la partie de dames. Ainsi en va-t-il de l'homme quand il perçoit le temps comme écoulement. Mais si le sage en était là, que viendrait faire chez Héraclite la notion centrale de λόγος qui distingue l'homme sage de l'homme ordinaire, l'éveillé de l'endormi. Que fait le λόγος dans cet écoulement ? L'interprétation des présocratiques par les socratiques fait partie d'une interprétation polémique dirigée contre une catégorie de sophistes dont fait partie Protagoras. Ceux-ci n'ont retenu d'Héraclite qu'un aspect provisoire et séparé. Ils ne parlent du λόγος qu'au sens de thèse ou discours qui rassemble des arguments pour convaincre, rassemblement qui soumet la vérité à la valeur, celle-ci étant le résultat d'une valorisation subjective. Il n'y a pas de direction plus opposée à la pensée d'Héraclite qui distingue ceux qui vivent selon le λόγος de ceux qui vivent selon une sagesse à eux. Si bien que la référence platonicienne de Protagoras à Héraclite est une trahison. L'aspect provisoire que les sophistes retiennent est bien celui de l'insignifiance du donné dans son non-être apparaissant - disparaissant. Ils ont été sans doute les premiers « psychologues » de l'histoire. Platon pousse la thèse des sophistes à l'extrême ; la thèse des sophistes - mais non pas d'Héraclite - est alors effectivement rien ne demeure. Pour Héraclite, rien ne demeure de l'immédiat. Mais précisément toute sa pensée vise à dénoncer l'insuffisance ontologique de l'immédiat. C'est le λόγος qui dévoile ce qui est. Mais le λόγος n'est ni discours ni nom.

Voyons le fragm.12 : « Pour ceux qui descendent dans ces fleuves, les mêmes, d'autres et d'autres eaux toujours arrivent ». Si on supprime le ἐμβάινουσιν, le sens est identique : « A ces fleuves qui sont les mêmes reviennent toujours en coulant d'autres et d'autres eaux ». Héraclite dans la première traduction s'en prend à l'identité de la chose-fleuve. Le fleuve que les baigneurs voient comme le même est toujours différent. Il n'a pas identité au niveau de ses éléments, des eaux qui le composent. La seconde traduction peut avoir le même sens, mettre en doute l'identité de la chose même. Mais elle peut avoir ce second sens : ces fleuves qui sont considérés comme les mêmes, comme l'atteste leur nom unique, en fait n'ont aucune identité, étant toujours différemment composés. A s'en tenir à l'immédiat, à l'apparaissant-disparaissant, il n'y a aucune identité des choses, aucun être de la chose où se prendre. Et l'identité du non, comme celle de la perception commune, est démentie par le cours des choses qui toujours sont autres.

A cette évidence sensible immédiate, celle de l'altérité pure, il y a deux réponses pour conserver cette identité : l'idée et le langage. L'idée, l'εἶδος, c'est-à-dire l'essence, c'est la solution platonicienne,

le langage, c'est la solution contemporaine des linguistes structuralistes. La cohérence du langage constitue un monde humain stable et un de par sa cohérence même. D'une façon plus générale, l'être a été compris d'un côté comme subsistance en opposition au « rien ne demeure » ou comme consistance. Dans les deux cas, le temps est supprimé. L'être est signification soit éternelle soit historique, synchronique. Or aucune de ces deux réponses n'est celle d'Héraclite. Il surmonte l'apparition-disparition de l'immédiat sans en abolir l'apparaître et le disparaître. Et il le surmonte deux fois :

- 1) par la perception du conflit (antithèse) ;
- 2) par la perception à travers le conflit (qui est discord et accord) de l'un-Tout.

Ce qui n'est nullement synthèse.

I/ Le conflit

Fragment 80 –

εἰδέναι δὲ χρὴ τὸν πόλεμον ἐόντα ξυνόν, καὶ δίκην ἔριν, καὶ γινόμενα πάντα κατ' ἔριν καὶ χρεών.

« Il faut savoir que la guerre est la chose commune et que justice c'est conflit et que tout advient par conflit et nécessité²⁵ ».

La parenté avec la sentence d'Anaximandre est frappante. Dans la sentence l'expiation et la vengeance ne sont pas seulement la condition de la justice, elles en sont l'âme. Pour Héraclite, le conflit est la justice même.

« La guerre est le père de tout, le roi de tout, Elle a révélé les uns dieux, les autres hommes, elle a fait les uns esclaves, les autres libres » (fragm. 53).

De cette vue sur l'état du monde, il est permis de chercher l'origine dans le sens de l'être comme sens du temps. Extraordinaire cette vue sur les états humains, qui aura sa résurgence dans l'histoire de la philosophie. Car Héraclite nous parle de situations humaines, et il faut attendre le XIXe siècle pour qu'il soit de nouveau question de situation humaine dans la philosophie, à savoir chez Hegel, pour qu'à nouveau la conception de l'étant soit centrée sur l'existant. Tout est conflit discord, à commencer par nous-mêmes. Discord fondamental du temps : du présent et le l'absent. « Nous sommes et ne sommes pas » (49a). Héraclite est le seul penseur jusqu'au XIXe siècle qui présente un intérêt pour la psychologie des profondeurs. Il parle du conflit au sens où Freud en parlera. Ce qui est la vue fondamentale de Freud dans la voie progressive et régressive le la cure analytique, c'est que « le chemin qui monte et le chemin qui descend est un même chemin ». Freud saisit le temps dans des états critiques, et la

²⁵ (nt) χρεών adopté par les philologues est suspect. Une chose est certaine : au temps d'Héraclite, χρεών ne peut pas signifier « la nécessité » ; χρὴ ne signifie pas « il faut ». On traduit le fragment en lisant ξυνόν comme un adjectif signifant « commun ». Or il est plus probable que c'est la forme neutre du participe ξύν-ov, « unissant », « associant », « ce qui unit » (avec également une connotation sexuelle) (« Faire la guerre, c'est faire l'amour » ou, plus probablement, « faire l'amour, c'est faire la guerre »). D'où le fragment peut se traduire : « Il y a lieu d'identifier la guerre comme ce qui unit, un procès pour établir le droit comme une querelle, et (de se représenter) que tout advient par querelle et... » Je retiens ensuite χρεώμενα, également attesté, et je traduis κατὰ χρεώμενα, « selon ce dont on tire une jouissance ».

pensée l'Héraclite est faite de la reconnaissance des états critiques. Ce caractère antithétique transgresse la continuité fluente de l'immédiat, et nous avons surmonté l'immédiat en reconnaissant les contraires, de telle façon que Nietzsche n'invente rien par rapport à Héraclite. L'unité, ce n'est pas dans l'immédiat qu'il la trouve, car le conflit lui-même est transgressé.

- II/ L'unité

A l'harmonie visible, il faut préférer l'harmonie invisible. L'harmonie visible, c'est une manière naïve de « faire un » en laissant s'écouler tout à travers tout, dans l'immédiate fusion mutuelle des apparences (cf. pensée cyrénaïque). Héraclite dit non pas que tout s'écoule à travers tout, mais que l'Un, la chose Sage, celui qui la possède, possède l'esprit, la sagesse qui gouverne tout à travers tout. Il s'agit donc d'un gouvernement et non pas d'un simple écoulement. L'Un n'est pas au plan de la continuité qualitative, mais il transcende le conflit reconnu. Il s'agit de prendre ensemble accord et discord. L'Un-Toutes choses prend ensemble, comprend l'entier et le non-entier (Non entier = présent actuel. Entier = omniprésent), l'accord et le discord. Accord-discord, c'est l'inclusion et exclusion réciproques du présent et de l'absent. L'absent c'est l'être dans son retrait de la présence. Le non-être est retrait de l'être dans son absentement perpétuel, qui fait de la présence le « berger de l'être » et la sentinelle du non-être. « Nous sommes et nous ne sommes pas ». L'un veut et ne veut pas être appelé du nom de Zeus, ou de n'importe quel nom, à commencer par le sien, car il est non-être dans son retrait ; cette identité de la présence et de l'absence est la définition même du [...²⁶].

Le fleuve dit en images ce qui est situation universelle de l'étant et de l'étant-homme. C'est ce qu'Héraclite a perçu en ajoutant : « nous sommes et nous ne sommes pas ». Cf. les Stoïciens. Sénèque écrit : « le nom reste le même, l'eau passe ; cela se voit plus aisément dans le fleuve que dans l'homme, mais nous aussi ».

Ce « nous aussi », les hommes, serait un ajout stoïcien. Mais c'est une naïveté pédantesque car Héraclite ne cesse de mettre l'homme en jeu dans ses formules. Il faut en finir avec l'illusion que les εὐντα désignent des objets d'univers. Ils sont des situations, états d'être autant que de choses. « Je me suis cherché moi-même » dit le fragment 51.

Cela implique explication avec soi-même, débat et combat, Auseinandersetzung. Donc, la pensée aurorale a bien son départ dans la condition humaine et non dans l'univers physique. Ensuite, dans l'histoire de la philosophie, il y a déviation et rien n'est retenu des fulgurations de la pensée d'Héraclite.

III/ - La concordance -

Il nous reste maintenant le troisième point : la concordance, mot qui désigne l'accord primordial ἐν πάντα (un-tout) qui est la définition du λόγος. Il ne s'agit pas d'une tautologie au sens banal, mais d'une adéquation (cf. Spinoza) par opposition à la vérité extrinsèque. L'adéquation est la dimension intérieure du vrai. Or, la

²⁶ (t) Le mot n'a pas été transcrit.

concordance est à saisir sous deux aspects qui décident du sens de la pensée :

A) Premier aspect : pendant des siècles depuis Aristote, la vérité a été définie selon la formule adéquation de la chose et de l'intelligence (cf. Moyen-Age) et Kant n'a pas transformé cette définition par sa révolution copernicienne : la chose se réglant sur l'entendement. Kant n'a pas mis en doute l'adéquation chose-intelligence, mais sa révolution consiste en ce qu'il envisage la chose non plus comme prise d'un monde tout fait et donné d'avance, mais qu'il l'envisage dans la perspective d'une constitution.

Au schéma analytique de l'adéquation Kant substitue le schéma synthétique de l'adéquation. Dans ce dernier, la vérité consiste dans l'adéquation des moyens mis en œuvre par le sujet constructeur et du programme objectif à réaliser, de l'étant à constituer. Mais de toute manière, il s'agit toujours du rapport du jugement à la chose jugée, c'est-à-dire d'un contenu idéal à un étant réel.

Là-dessus, il y a une série de textes de Husserl qui sont fondamentaux : « le juger n'est pas dirigé vers le jugement, mais vers l'objectivité thématique » (*Logique formelle et transcendentale*, al. 42 p. I51/2, trad. S. Bachelard).

« Partons du fait que les objets sont pour nous et sont ce qu'ils sont exclusivement en tant qu'ils sont les objets présents à notre conscience, les objets dont nous faisons l'expérience, c'est-à-dire les objets que nous percevons et dont nous nous ressouvenons, ou en tant qu'ils sont représentés d'une manière vide et sont cependant intentionnés tandis qu'on croit en leur être sous le mode de la certitude, sous le mode de la conjecture etc... et de même dans des modes quelconques de conscience de l'affectivité et du vouloir.

... En jugeant nous sommes dirigés, non vers le jugement, mais vers les objets sur lesquels nous portons un jugement (objets- < ? >), vers les prédicats c'est-à-dire vers les moments de détermination objective, vers les relations et directives des jugements causals, vers les états-de choses-prémises et vers des états-de-choses qui leur font pendant. »

On remarquera entre autres le membre de phrase « tandis qu'on croit en leur être sur le mode... ». Tous les modes de la croyance (modes doxiques) dérivent de l'être certain, de la doxa originaire qui fonde la démission (sic !) d'être d'une chose ou d'un état de choses, et dont même le doute, selon Husserl, est une modification. La vie intentionnelle, quel* que soit le mode de conscience de.... selon lequel elle s'exerce est toujours visée d'un étant dont le mode d'être est déterminé par sa place dans la constitution du monde, c'est-à-dire dans l'effectuation des évidences.

2^e texte – alinéa 61 p. 222

« On doit rendre compréhensible comment, dans l'immanence des multiplicités du vivre et dans les modes d'apparaître qui se présentent de façon variée dans ces multiplicités, se constituent leur "se-diriger-vers" et ce vers-quoi ces multiplicités se dirigent ; on doit rendre compréhensible en quoi alors consiste, dans la sphère intuition de l'expérience synthétique elle-même, l'objet transcendant. L'objet étant le pôle d'identité immanent aux vrais particuliers et pourtant transcendant dans cette identité qui surpasse ces vrais particuliers. Il y a donation de la chose elle-même, d'un

pôle d'identité donné 'lui-même'. »

Qu'appelle-t-il les multiplicités du vécu ? Elles sont constituées par la pluralité des vécus intentionnels dans chacun desquels la « matière » du vécu (donnée dans l'immanence de sa propre épreuve) est animée d'une référence intentionnelle à un quelque chose = X (un pôle objectif) dont par là-même elle constitue un mode d'apparaître (par exemple dans la perception un profil de la chose) ces vécus forme-contenu font partie du flux de la conscience individuelle et sont en même temps des modes d'apparaître de...

Ce « de » est la marque de l'intentionnalité ; « de » signifie un « se rapporter à » structurant chaque donnée sensuelle en direction d'un pôle, qui est le même pour toutes les données (forme, couleur, dureté, sonorité) et qui, par-là, les transcende de par son identité, bien qu'il soit immanent en chacune d'elles. Le brun par exemple est qualité de choc, c'est-à-dire le brun de cette table. L'objet est immanent, à titre de pôle intentionnel, à chacune de ses qualités mais transcendant, puisqu'à l'horizon de toutes. Par conséquent, le juger et toutes les structures de la conscience consistent en un se diriger vers, en une visée intentionnelle, en un « Meinen » ; l'objet transcendant est le pôle de tous les vécus intentionnels qui le visent. Ceux-ci constituent une définition de la conscience et de toute structure de conscience.

Troisième liste (piste ?) sur la conscience - al. M p.214/215.

Définition de l'évidence : « l'évidence est la forme par excellence de 'l'intentionnalité' (à l'intérieur de cette vue intuitive intentionnelle, il y a position de l'objet visé) de la 'conscience de quelque chose' forme dans laquelle l'objet dont on a conscience est présent à la conscience sous le mode du saisi 'lui-même' en²⁷ 'lui-même', de l'être-auprès-de-cet-objet 'lui-même' d'une manière immanente. La vérité consiste dans l'être auprès de l'objet et dans le dévoilement de l'objet qui se montre dans l'être-auprès-du-sujet qui le vise. Il n'y a pas d'autre confirmation de la vérité que le fait de la mise à découvert, du dévoilement de l'objet même telle qu'il se donne dans la vie intentionnelle. » Cette confirmation est la définition même de la vérité. Il y a une corrélation remarquable entre ce dernier texte de Husserl, et cet autre, capital, de Heidegger dans *Sein und Zeit*, al. 44a p. 262.

Heidegger analyse l'ἀλήθεια d'une énonciation. « L'énoncer c'est être auprès de la chose même qui est. A quoi se rapporte celui qui énonce quand il juge ? L'auteur de l'énoncé quand il juge se rapporte à l'étant. Quand nous disons quelque chose, nous ne visons pas des représentations, mais des choses elles-mêmes. » cf. *Sein und Zeit*, p. 218. « C'est l'étant lui-même qui a été visé dans l'énoncé. L'énonciation découvre l'étant auquel elle se rapporte. Tout au long du procès de manifestation se continue l'acte de dévoilement que constitue l'énonciation. C'est en lui, l'étant, que se joue le procès de la confirmation ; la confirmation signifie que l'étant se découvre dans son identité. » Ici, la structure mise en cause est la même chez Husserl que chez Heidegger. Aussi bien que d'un énoncé, il en va ainsi de tout « comprendre » et de tout « connaître ». La confirmation est adéquation dans une mise à découvert ou un

²⁷ (t) du un

dévoilement. Or, cette conception est celle de la pensée aurorale et elle ne sera plus par la suite celle de la philosophie grecque, médiévale et moderne. C'est bien ainsi en effet qu'Héraclite comprend le ἔν πᾶντα. « Bien que je leur expose chaque chose selon sa nature et que je l'exprime comme elle est » (φράζων ὅπως ἔχει).

La vérité de ce dit ne peut être confirmée que par la monstration, le dévoilement de la chose, et les autres hommes sont tout-à-fait étrangers à ce dévoilement. Fragm. 1 : « Ils laissent dans l'oubli ce qu'ils font éveillés comme ce qui leur reste inaperçu quand ils sont endormis ». Les hommes n'assistent pas à la monstration de la chose parce qu'ils ne l'entendent pas comme elle est bien que je la leur dise comme elle est.

Le λόγος rassemble la chose comme elle est, ce qu'il expose d'elle est ce qu'elle propose d'elle dans le dévoilement qu'il opère.

B) Second aspect non moins important que le premier.

Le logos héraclitéen n'est pas un simple assembleur au (sic !) Un du *Sophiste* de Platon. Un simple rassemblement ne <peut> produire la présence. Il faut qu'elle soit déjà là. Le logos d'Héraclite nous met au monde et à l'être du monde-éveillé. Un et présence sont originaires, mais doivent être dévoilés. Le Logos qui les dévoile est révélant-révéle.

Ce dévoilement comporte deux directions :

la première concerne le dévoilement de l'étant selon son être.

la seconde concerne le dévoilement de l'être de l'étant et elle permet de montrer l'ajustement de la question dans la fissure de l'être et de l'étant. Cette fissure est celle que Heidegger désigne comme le pli et le dépli de l'être et de l'étant. Elle constitue le paradoxe de l'ontologie.

Dans la pensée d'Héraclite, ce paradoxe (dépli) s'exprime dans le double sens de la convergence, c'est-à-dire dans l'accord du Tout et dans l'accord de l'Un. Quand il dit : « prendre ou nouer ensemble ce qui converge et ce qui diverge » et « Un issu de tout et Tout issu de Un », il met en cause deux niveaux de l'accord et de l'Unité : convergence des divergences, et concordance intérieure de l'Un lui-même (que nous avons appelé concordance primordiale). Le rapport du Un et du Tout, le Un de l'Unité et de la présence à l'Un dans le Logos constitue un paradoxe, explicitement formulé par Héraclite : d'une part, il dit : ἔν πάντα, (Un-Tout), d'autre part, il dit : « Un est séparé de Tout ». L'Un, le Sage, duquel tout procède et qui procède de tout, est s é p a r é de tout. Cette contradiction qui est l'énigme d'Héraclite l'Obscur est comme l'énigme de l'être. Car le tout est l'ὅν, l'étant dans son ensemble. Et à la fois il enveloppe l'être (Platon l'appelle dans le *Parménide* l'Un qui est) et il l'engloutit, nous le dérobant, de telle sorte qu'il faut le ressaisir à l'état séparé. Mais alors l'être ne fonctionne plus. C'est dans cette distance, c'est à empêcher à la fois cette distance et la confusion des termes, que se déploie le Logos. Quand on dit ὅν (?) ce mot que l'Etranger d'Elée ne comprend plus, on dit deux choses :

l'étant, le quelque chose qui est ou le Tout qui est (l'Un qui est).

l'être de l'étant.

Comment le Logos les accorde-t-il ? Héraclite ne fait que le

suggérer. Mais cette fonction du Logos héraclitéen est aussi celle du Νοῦς de Parménide. Et telle est l'unité de la pensée aurorale que Parménide nous aide à comprendre Héraclite en nous donnant à penser le même paradoxe de l'être.

Par conséquent, il s'agit d'accorder à la fois cette identité et cette séparation. Comment comprendre la liaison entre l'accord fondé du tout avec lui-même et l'accord fondateur de l'un avec lui-même. L'accord du tout avec l'un se fonde sur la concordance intérieure de l'UN. Cette contradiction entre séparation et identité est l'énigme de la question de l'être. Quand on parle de l'étant, il est question :

de l'étant de quelque chose qui est
de l'être de l'étant.

Cette dualité peut apparaître lorsqu'on parle de l'être de l'étant et de l'étant selon son être. C'est dans ce paradoxe que se déploie le λόγος, qui nous conduit à l'étude du νοῦς de Parménide. La question de la concordance est posée par Héraclite.

Parménide – Héraclite : Noeïn - Legein

L'histoire archaïque du logos se termine avec Parménide. Résumons les résultats de nos analyses de la pensée d'Héraclite avec le souci de la confronter à celle de Parménide. La pensée d'Héraclite nous introduit à la conception de la vérité comme Alētheia = désoccultation, « mise à découvert ». L'Etant se dévoile, tel qu'en lui-même, en son identité, à la présence qui est auprès de lui sur un mode quelconque, mais toujours en chacun de ces modes selon le Logos.

« Entrez ! Ici aussi les dieux sont présents²⁸. »

L'Etant en se montrant confirme la présence à l'étant, par exemple, son énonciation, en la remplissant²⁹ ; c'est-à-dire que son dévoilement confirme que la Présence effectivement le découvre. La Présence vient au terme de ce à quoi elle est présence dans cette monstration même. Cela signifie que la Présence (sous forme d'énonciation - de compréhension, de reconnaissance - d'une situation), ainsi confirmée comme être-découvrant, se rapporte dès l'origine à l'étant lui-même ; dès l'origine la Présence a rapport à l'Etant selon son être.

Toutefois, nous n'avons pas encore amené à la clarté du concept l'être de l'Etant. Nous savons seulement que la Présence ne va pas sans avoir à faire à l'étant, et que celui-ci se montre dans sa mise à découvert en tant qu'il est le même (ou lui-même ?). Mais ces

²⁸ L'anecdote est racontée par Aristote, *Partie des animaux*, 645 b : 'Εν πᾶσι γὰρ τοῖς φυσικοῖς ἔνεστί τι θαυμαστόν· καὶ καθάπερ Ἡράκλειτος λέγεται πρὸς τοὺς ξένους εἰπεῖν τοὺς βουλομένους ἐντυχεῖν αὐτῷ, οἳ ἐπειδὴ προσιόντες εἶδον αὐτὸν θερόμενον πρὸς τῷ ἱπνῷ ἕστησαν (ἐκέλευε γὰρ αὐτοὺς εἰσιέναι θαρροῦντας· εἶναι γὰρ καὶ ἐνταῦθα θεοῦς), οὕτω καὶ πρὸς τὴν ζήτησιν περὶ ἐκάστου τῶν ζώων προσιέναι δεῖ... « Là aussi il y a des dieux », c'est-à-dire à l'endroit où se trouve l'ἱπνόν, le foyer où l'on cuit les aliments, près duquel Héraclite se réchauffait. Ne pas oublier qu'à cet endroit on jetait les déchets. L'anecdote illustre la formule « en tout phénomène physique, il y a quelque chose d'étonnant / de merveilleux ».

²⁹ repuplissant !

situations restent obscures tant que nous n'avons pas précisé ce qui fait qu'un étant est un étant, c'est-à-dire tant que nous n'avons pas mis à jour (tant que nous ne l'avons pas mis à jour ?).

Par-là, nous avons rejoint l'équivoque du mot grec *êón* (étant et être) qui constitue selon Heidegger « Le pli de l'Etre et de l'Étant ». On peut se le représenter comme une feuille de papier pliée en deux et dont les deux parties (être et étant) sont appliquées l'une sur l'autre et se confondent ; et elles ont été confondues d'ailleurs depuis Platon jusqu'à Hegel puisque l'ontologie a été confondue avec la métaphysique spéciale.

Cette faille qui s'exprime dans le « de » de « l'Etre de l'Étant », ce pli, chez Héraclite est celui de l'Un et du Tout. Le rapport équivoque est exprimé lorsqu'il dit : « UN, TOUT » et « UN séparé de Tout ».

Or, Parménide nous apporte quelques vues sur cette double question

1) la vérité comme *Alētheia*

2 le rapport Etre-Étant

L'interprétation de Parménide est plus difficile que celle d'Héraclite. En effet, les termes mêmes qu'il emploie sont susceptibles de plusieurs interprétations que la connaissance de la langue n'éclaire pas, alors qu'Héraclite en plus de la langue a un style propre qui force l'interprétation. Il faut donc nous en tenir à ce qui est indiscutable (lire à ce sujet « Moira » dans *Essais et Conférences* de Heidegger et *Que veut dire penser ?*)

Nous avons d'abord à marquer le rapport Parménide Héraclite, non pas un rapport historique, mais le rapport des expressions de Parménide avec celles d'Héraclite. Ainsi, de même que chez Héraclite le Logos, l'éveilleur qui rend intelligent, et que ceux qui possèdent le <logos> (?) connaissent « L'UN », la chose sage qui gouverne tout à travers tout, de même chez Parménide, le *voûs* « ne coupe pas l'étant de son attache à l'étant » ou l'« être de son attache à l'être ». Le parallélisme est strict à cela près que, chez Héraclite, l'image est dynamique et elle est statique chez Parménide. Chez tous les deux, il s'agit de quelque chose d'un seul tenant. Une différence ne vient que de leur conception du temps.

L'*ôv*. Que nous dit d'essentiel sur le *ôv*, le poème de Parménide ?

L' *ôv* = ce qui est tel qu'il est = l'étant d'un seul tenant en vertu de son sens d'être.* L'essentiel est que, dans le poème, Parménide choisit d'affirmer l'être et de laisser l'autre voie, celle du non-être, impensée, in-énoncée, insuivie : « on ne peut dire, ni penser qu'il ne soit pas - quelle nécessité, d'ailleurs, le fait surgir plus tard de préférence au plus tôt ? » (Fragm. 8, 9-10).

Aussi ne peut-il être qu'absolument ou pas du tout. « La décision là-dessus est en ceci : (Il) est, ou (il) n'est pas. (C)'est ou (ce) n'est pas. On a décidé de laisser une des voies impensées, car elle n'est pas la vraie, et de garder l'autre comme existante et réelle : "C'est". Comment dans la suite du temps pourrait venir à exister l'être, car s'il devient, il n'est pas ? » (fragm. 8, *passim*).

Nous voyons ici affirmer l'être de telle façon que cela va engager toute la philosophie occidentale et l'engage dans un tel sens que Platon, pour rendre possible le jugement, devra faire appel au Non-être. Cette pensée est donc bien une pensée inaugurale comme celle d'Héraclite. Et leur unité est plus radicale, qu'il n'est d'usage de le

penser.

Nous savons déjà que le νοῦς, l'intelligence, l'Esprit, ne coupe pas l'être de son attache à l'être. Il suit la première route : "C'est" Or le νοῦς (mot essentiel de Parménide) est explicitement associé au Logos dans le fragment 8 du Poème (vers 50-51) sous la forme :

« Maintenant, je cesse pour toi ce dit et cette pensée fidèles au sujet de la vérité ; à partir de maintenant, apprends des opinions mortelles écoutant une ordonnance trompeuse faite de mes propres paroles » (v.50-51).

Nous relevons deux ressemblances capitales avec Héraclite :

Il met ensemble λόγος et νόημα. Le Logos a donc directement rapport à la pensée, à l'Esprit (νοῦς).

(Logos = le dit)

(Νόημα - la pensée). Ils communiquent tous les deux dans le sens. Il s'agit donc de Logos et *noēma*, en rapport direct avec la vérité (ἀλήθεια).

L'emploi de ἀκούων :

Héraclite dit : » Ecoutez le Logos et non pas moi. »

Parménide dit : « Ecoutez maintenant un arrangement trompeur de paroles à moi », « ce sont des opinions mortelles (c'est-à-dire un mélange d'être et de non-être), mais ce n'est pas le Logos que vous écoutez ». Ainsi, chez Parménide et Héraclite, nous avons à faire aux mêmes termes et aux mêmes mouvements de pensée. Mais que disent le *Logos* et le *Noēma* au sujet de la vérité ?

La réponse nous est d'abord brièvement donnée dans le fragm. 3.

[Fragm.3

« C'est la même chose que penser et être »

τὸ γὰρ αὐτὸ νοεῖν ἐστίν τε καὶ εἶναι.]

et dans le fragm.8 (vers 34-35-36) :

ταὐτὸν δ' ἐστὶ νοεῖν τε καὶ οὖνεκεν ἔστι νόημα.

οὐ γὰρ ἄνευ τοῦ ἐόντος, ἐν ᾧ πεφασισμένον ἐστίν, (35)

εὐρήσεις τὸ νοεῖν

Traduction difficile³⁰ et disputée. Chaque sens proposé engage l'interprétation dans une voie essentielle.

- Partant du fragm.8, nous constatons que littéralement, « C'est la même chose que penser et être ». Mais nous ne savons pas ce qu'est penser et ce que c'est que être. Nous savons seulement que c'est la même chose, que c'est le même. Heidegger concentrant toute la phrase sur τὸ αὐτό (le même) déclare que c'est l'identité qui définit la pensée et l'être : mais cette interprétation à moi présentée (sic !), accordant d'emblée à τὸ αὐτό (le même) la signification absolue de

³⁰ (nt) Je propose personnellement de lire τὸ γὰρ αὐτὸ νοεῖν ἔστιν τε καὶ εἶναι et ταὐτό δ' ἔστι νοεῖν τε καὶ οὖνεκεν ἔστι νόημα. Je considère que ταὐτό (=τὸ αὐτό...) est adverbial et doit être construit avec τε καί, d'où : « là même il y a *noein* et à nouveau là même il y a être », soit : la réalisation de l'action de *noein* s'achève à un étant. Οὖνεκεν ἔστι νόημα = τὸ ὄν = « ce que vise la pensée » en tant que noèse, c'est un étant. Autrement dit, encore, à mon avis : sans *constance objective*, pas d'inférence possible. Au terme des méandres d'une longue explication, Maldiney aboutira aussi à l'affirmation qu'il y a de l'être, mais ce qu'il entend par-là ce n'est certainement pas « une constance objective », mais ce qu'il appelle « la présence ».

l'identité, est forcée.

Que veut dire « c'est la même chose que penser et être » ? C'est apparemment une pensée très répandue dont le plus bel exemple serait la proposition de Descartes, « la pensée étant une seule et même chose avec l'être », qui a sa racine dans le cogito (cf. les principes LI ch. IC). Mais ce n'est qu'en apparence. Le fragm.3 de Parménide n'équivaut ni au cogito lui-même, ni à la majeure (« tout ce qui pense existe ») d'un prétendu raisonnement cartésien, « cogito, ergo sum ». L'assimilation <à la> première <proposition> est un non-sens. Quant à la seconde, elle est vaine. Car, si Descartes dans les Principes 110 reconnaît que pour dire « je pense donc je suis », il faut « savoir auparavant, ce que c'est que pensée, certitude, existence et que pour penser il faut être et autres choses semblables », il se hâte d'ajouter que « ce sont là des notions si simples que d'elles-mêmes elles ne nous font avoir la connaissance d'aucune chose qui existe » et « qu'il n'a pas jugé pour ce motif » « qu'elles doivent ici entrer en compte ». « Quiconque juge de ces choses selon le concept a assez de lumière pour connaître suffisamment toutes les fois qu'il y porte attention, ce que c'est que le doute, la pensée, l'existence et pour apprendre suffisamment la destruction... Je ne crois pas qu'il n'y eut jamais personne d'assez stupide pour avoir besoin d'apprendre ce que c'est que l'existence, avant de pouvoir conclure et affirmer qu'il existe. » (*Recherche de la vérité*).

On peut dire que cet optimisme est aujourd'hui terminé. Ce que c'est qui existe est en débat de part en part. Quand-il parle de choses connues par soi-même, qu'on conçoit sans les définir, Descartes se meut dans une pré-compréhension ontologique de l'étant, que jamais il ne tente de clarifier.

La métaphysique spéciale (des espèces de l'étant) a supplanté la métaphysique générale (de l'être en tant qu'être). Et la dimension d'être de l'étant n'est jamais amené à la clarté du concept.

Au contraire, Parménide, en posant l'identité de l'être et du penser ne nous renvoie pas à des conceptions si simples qu'elles aillent de soi, pas plus que nous y renvoient aujourd'hui les sciences humaines ou la philosophie (ex. le grand débat au sujet du réel, du symbolique, de l'imaginaire, de l'inconscient comme système pulsionnel ou comme langage ou comme on-sein) la pensée de Parménide en sa pré-occupation fondamentale est plus contemporaine que le cogito.

Mme Ramnoux dit du fragment : « Formule brève qui appartient au style grave » non pas donc au langage des opinions mortelles, mais au *Logos* et *Noēma* au sujet de la vérité.

Comment entendre son sens ?

Première hypothèse : La pensée, un acte qui fait partie des *éόντα*. Mais si Parménide emploie un style grave ce n'est pas pour dire une platitude. Or, c'en est une de dire que la pensée est un « *έόν* » qui a sa place dans l'ensemble de l'étant.

« On se demande, écrit Heidegger, avec surprise pourquoi Parménide justement quant à cette activité humaine qui s'appelle penser, tient à constituer en* bonne et due forme, qu'elle rentre dans le domaine de l'étant ». Pourquoi pas tout aussi bien le tir à l'arc ou la fabrication des poteries ? Si ce n'est justement parce qu'il ne la prend pas dans son événement. Un événement, un acte apparaît et

disparaît. Telle est justement la pensée vue par* les « opinions mortelles ». Mais elle est νόημα ἀληθείης. Parménide en fait ne considère pas la pensée comme évènement, mais (comme)* dans son rapport au noēma. Bien plus, les autres actes ne participent à l'être que dans la mesure où ils sont des pensées : la fabrication d'une poterie, la construction d'un temple, ne participent* à l'être qu'en tant qu'elles* sont* une Pensée, c'est-à-dire dans la mesure où elles* recèlent* un sens.

C'est pourquoi, on ne peut dire qu'ils arrivent à l'être plus tôt ou plus tard. Ils sont fondés dans l'être : l'être est déjà une garantie contre l'éventuelle naissance ou disparition. Mais il faut pour le comprendre abandonner les opinions mortelles (se reporter au poème vers 38-39).* Ceci nous conduit à Husserl :

« L'ensemble des évènements a toujours sa cohérence dans la vie intentionnelle qui tient sa nécessité de ses structures. »

« L'origine de la géométrie » et de toute science, qui inaugure proprement une histoire de l'esprit et de la culture, est à proprement pour Husserl le νόημα.

Interprétations signifiantes*

La réfutation de l'interprétation produite conduit à se demander - avant toute hypothèse - ce que Parménide appelle penser et à interroger le fragm.8. Heidegger l'analyse dans « Moira » (*Essais et Conférences*) et en confronte le sens avec celui de deux lectures historiques : l'une hégélienne, l'autre platonicienne et surtout plotinienne. Mais avant de confronter, il faut affronter le texte, c'est-à-dire traduire :

Le vers 34 offre deux traductions possibles dont le point crucial est le sens de οὐνεκεν.

I a) = à cause de quoi

b) = ἔνεκα = pour l'amour de, en vue de, par rapport à...

II ὅτι = « que » après les verbes signifiant « dire », « savoir », « penser ».

-) Traduction Ia : « c'est la même chose de penser et ce à cause de quoi il y a pensée ».

Ib : « c'est la même chose de penser et ce en vue de quoi il y a pensée » (Hegel : Umwessen - Heidegger : Um willen).

-) Traduction 2 : « c'est la même chose de penser et la pensée que "c'est" » (Krantz-Fränkell) Cette traduction 2 est conforme à la tradition philosophique platonicienne (cf. Théétète, Sophocle). Platon ne cesse d'affirmer : « dire, c'est dire quelque chose et quelque chose qui est ».

A quoi nous mènent ces deux interprétations ?

1° Interprétation :

« C'est la même chose que penser et être ». L'interprétation consiste dans un développement du « esse est percipi » de Berkeley. C'est ainsi que l'a compris Hegel : « la pensée, et ce pour quoi la pensée est, sait une seule et même chose ; car sans l'étant dans laquelle elle s'énonce, tu ne trouveras pas le penser, car il n'y a et il n'y aura rien en dehors de l'étant et c'est là, la pensée capitale. Le penser se produit et ce qui est produit est une pensée. Ainsi penser

est identique à son être ; car il n'y a rien en dehors de l'être » (cité par Heidegger p. 263-284)

Mais l'identité du « esse est percipi » s'inverse de Berkeley à Hegel. Dans la philosophie hégélienne, c'est à partir de l'attribut fondateur que le sujet déploie son être. « Dans une proposition comme 'Dieu est l'éternel', ou 'l'ordre moral du monde', ou 'l'amour', le vrai est vu surtout comme négation, il n'est pas présenté encore comme le mouvement de sa réflexion sur soi-même ». Pris pour soi, Dieu n'est qu'un < > privé de nous (?). C'est seulement le prédicat qui en donne le < > et la signification. C'est seulement dans cette figure < > un savoir oppositionnel, réel.

Dans la philosophie hégélienne, l'être est du côté du *percipere*. La pensée est à la fois percevante et perçue dans son auto-position (c'est une affirmation-postkantienne essentiellement. cf. Hegel et Fichte)

Ce que Sartre écrit au sujet de « l'Esse est percipi » est très curieux : l'Etre ne peut pas être perçu. « Etre perçu est une manière d'être que l'on subit d'un autre. Mais pour subir, il faut être, c'est-à-dire posséder et éliminer la passivité. » Ceci est une méconnaissance de la pensée de Berkeley, pour qui « être perçu » n'est pas une « manière d'être » mais l'Etre même. Parménide disait justement « c'est dans son être et non dans sa manière d'être que toute chose est pensée ».

Pour Hegel, le monde n'* est que dans la mesure où il est perçu. Le monde n'est que dans l'identité du savoir et de l'objet qui met fin à leur dialectique, où l'objet n'est que pour autant qu'il est su. Les deux coïncident dans le concept. Hegel ne dit pas que la pensée de Parménide équivaut à un concept, mais qu'elle est l'aurore de cette philosophie dont le concept est l'aboutissant.

« L'élévation dans le royaume de l'idéal est ici visible. » Ce qui montre que la spéculation philosophique qui a commencé avec Parménide – « sans doute le commencement est-il encore trouble et indéterminé - et on ne peut expliquer davantage ce qui s'y trouve - mais cette explication est le développement de la philosophie elle-même, lequel n'est pas encore présent ici ». (Hegel *Leçons sur l'histoire de la philosophie*, p.274) Cette phrase est capitale pour la compréhension de l'histoire de la philosophie selon Hegel. Il nous dit que le texte de Parménide est un texte indéterminé qu'on ne peut expliquer au niveau de Parménide. L'explication est à chercher dans le développement de la pensée occidentale. Le sujet de cette pensée n'* est rempli que par les prédicats de l'histoire qui en accomplissent la signification. On retrouve ici un équivalent du « esse est percipi » de Berkeley.

La pensée occidentale, l'histoire considérée dans son être comme suite de doctrines qui se succèdent est équivalente à son sens. Elle constitue une explication. L'histoire de la philosophie n'est que l'entendement explicatif de ce qui est dit dans Parménide. L'histoire de la philosophie se développe selon l'unité d'une épiphanie de l'être, aboutissant au concept hégélien. Pour Hegel, il manque à Parménide, la forme spéculative qui pointait chez Héraclite : « Ici, cette fois, la terre est en vue ».

Interprétation au sens hégélien

« La pensée et l'être sont une même chose ». Ils sont entre eux comme le savoir et l'objet dont le rapport aboutira à l'identité. Mais, même au terme de la dialectique, la polarité sujet-objet, subsiste comme structure du concept. Quand Hegel définit la substance comme sujet, le sujet n'est pas affranchi de la dimension de l'objectivité.

Nous avons affaire à un type de connaissance intentionnelle (avec le rapport savoir objet), où l'être est déterminé dans la forme de l'objectivité. Et là même où le savoir de soi est savoir du monde, « le savoir de l'esprit sachant ce qu'il est est la concentration de l'esprit en soi-même... où il est enfoncé dans la nuit de la conscience de soi, et ne peut retrouver son être-là disparu, qu'en recommençant depuis le début le mouvement du concept ». (Ph E II) ?

Ce destin tient à ce que la pensée de Hegel est une pensée réductrice du rapport de la présence à l'étant, selon son être. L'objectivité en effet n'est qu'une détermination possible de l'être de la pensée et une des plus pauvres. En tout cas, ce n'est pas ce que signifie la pensée de Parménide.

2° Interprétation platonicienne et plotinienne

« C'est la même chose que penser et penser que c'est ». Qu'y a-t-il de commun entre la pensée et la « pensée que c'est »? Toutes les deux selon Plotin sont des νοήματα, des « intelligibles ». Donc la pensée de Parménide est interprétée comme consacrant une rupture avec le sensible (ce qui rejoint Hegel lorsqu'il parle d'une « élévation du royaume de l'idéal »).

L'être est intelligible. Elever la pensée, du sensible où se complaisent « les opinions mortelles », mélange d'être et de non-être, à la région intelligible où seul l'Etre est, telle serait l'affirmation centrale de Platon.

- Donc, en résumé, nous avons vu 3 hypothèses :

hypothèse pseudo-cartésienne : hypothèse plate, mettant sur le plan des autres activités humaines, la Pensée -la pensée comme évènement.

L'Hypothèse hégélienne : élargissement du « esse est percipi » de Berkeley, car le concept, l'être, est l'identité de l'être perçu et de l'être percevant dans son* automouvement. Son âme est la "Logique" qui est le passage de l'être au concept par le relais de l'essence.

L'Hypothèse platonicienne ou plotinienne :

Ces interprétations sont toutes discutées par Heidegger. La manière dont il les discute, est elle-même un objet de discussion.

SIGNIFICATION DE PARMENIDE

Aucune des traductions proposées pour les vers 34, 35,36 de Parménide ne satisfait à toutes les exigences littérales du texte et d'une parole vraiment signifiante. Nous ne voulons ni glisser sur les mots, ni décrypter la phrase, fragment par fragment, comme si nous avions affaire à un rêve. Nous avons affaire à une pensée vigilante par son dit. Parménide a été considéré comme penseur essentiel par les philosophes qui le suivent, il est le grand inspirateur de la philosophie d'Elée, et Platon le met explicitement bien au-dessus de Zénon, lui reconnaissant un savoir dont la dialectique des éléates

n'est que la surface. C'est lui, et non pas Socrate qui est le premier personnage des dialogues métaphysiques tels que le *Sophiste* et le *Parménide* ; et le passage du *Théétète* au *Sophiste* est un passage de Socrate au disciple de Parménide, [est le] passage d'une théorie de la connaissance à une doctrine de l'être.

Donc, loin d'être présocratique, la pensée de Parménide trouve, même pour Platon, en celle de Socrate sa préface.

Comment donc nous y prendrons-nous pour traduire ces trois vers. Nous devons respecter les articulations de la pensée de Parménide telles qu'elles nous sont données dans la structure globale de ces vers. Analysons donc le texte qui constitue le fragm.8 dans ses structures, nous verrons qu'elles sont significatives :

ταὐτὸν δ' ἐστὶ νοεῖν τε καὶ οὐνεκεν ἔστι νόημα.
οὐ γὰρ ἄνευ τοῦ ἐόντος, ἐν ᾧ πεφρατισμένον ἐστίν, (35)
εὐρήσεις τὸ νοεῖν· οὐδὲν γὰρ $\leq \eta \geq$ ἔστιν ἢ ἔσται
ἄλλο πάρεξ τοῦ ἐόντος,

Nous disposons de certitudes : la phrase écrite s'inscrit entre deux *noeîn* (νοεῖν), il s'agit d'une définition du *noeîn*, du penser. *Noeîn* est en tête, voici ce qu'est le *noeîn* ; *noeîn* est à la fin, hors de là, hors de ce que je vous ai dit dans l'intervalle, pas de *noeîn*. En second lieu, le second vers se donne comme explication du premier, il est introduit par *gar*, en français, « en effet ». Par ailleurs, ce second vers commence par τοῦ ἐόντος. L'entrée en scène comme explication de *eontos* serait incompréhensible si dans le premier vers il n'en était pas question : il en est effectivement question dans le *estin*³¹. Ainsi, nous avons un schéma : *noeîn*, *estin*, *eontos*, *noeîn*. La liaison de *noeîn* avec lui-même s'opère par la liaison de *estin* et de *eontos*. Quelle est maintenant la question ? Elle est donnée par le schéma lui-même : quel rôle essentiel joue l'*eon*, l'être, par rapport au *noeîn*, la pensée ? Le fragm. 3 nous dit que le pensé est identique à l'être. Il s'agit dans le fragm. 8 de la démonstration de cette idée.

Après la question, voyons les réponses : on n'en retient que deux. La réponse plotinienne, liée à la traduction de *noēma houneken*, par la pensée que c'est, d'où, penser est la même chose que la pensée que c'est. En soi le sens est clair ; il n'y a pas de pensée qui soit pensée de rien ; on comprend parfaitement dès lors qu'on ne puisse trouver la pensée sans l'être, mais par contre comment comprendre que l'être soit présent dans le second vers pour la justification du premier comme ce dans quoi quelque chose est dit, car d'un vers à l'autre, la situation de l'être n'est pas la même ; dans le premier, il est posé par la pensée, la pensée que c'est, dans le second, ce qui est dit est inscrit dans l'être *en hōi pephatismenon esti*. Le raisonnement pourrait être le suivant : en allant du second vers au premier c'est à dire en allant, selon l'ordre démonstratif de la prémisse à la conclusion, tout énoncé de la pensée est inscrit dans l'être, donc la pensée est toujours une pensée que c'est. La première affirmation est justifiée par les vers qui suivent ceux-là : où voulez-vous que s'inscrive ailleurs l'énoncé, puisqu'il n'y a que l'être ?

³¹ L'affirmation est contestable. Dans le vers qui précède, il est question de « l'étant » dans la périphrase οὐνεκεν ἔστι νόημα, « ce que *noeîn* vise dans son noème, dans sa réalisation », c'est-à-dire justement « quelque chose qui est ». Pour le sens de *houneken*, ce sont Hegel et Heidegger qui ont en l'occurrence raison.

La deuxième est la réponse de Heidegger. Il traduit *houneken* par Um willen « pour l'amour de », « pour ce motif que voici », « en vue de », bref, il rend *houneken* comme expression d'une cause en quelque sorte finale ; et il traduit : « c'est la même chose que penser et ce en vue de quoi la pensée se produit ».

Mais que devient le lien des deux vers ? Il faut, pour que le second explique le premier, que le raisonnement soit celui-ci : l'être est ce dans quoi quelque chose est dit, autrement dit, tout énoncé de la pensée est inscrit dans l'être, donc la pensée est la même chose que ce en vue de quoi elle se produit. C'est inintelligible, parce que justement l'être n'est pas nommé sous la forme du *estin* dans la traduction du premier vers ; la liaison *estin eontos* disparaît.

Conclusion : la traduction de type plotinien est seule rigoureuse ; on notera à ce propos que *houneken* peut très bien signifier *hoti*, dans un cas comme celui-ci. La traduction « la pensée que c'est » est donc légitime.

Est-ce à dire que nous adoptons l'interprétation plotinienne, à savoir : l'être fait partie des *noeta*, des intelligibles ? La question est équivoque quant à l'identité de la pensée et de l'être car il s'agit de savoir qui des deux est un fondement. Pour Plotin, c'est la pensée, puisque l'être fait partie des *noeta*.

La solution : quand nous inscrivons ce schéma, *noeĩn- estin-eontos-noeĩn*, nous n'avons que la formule brute du texte et comme telle, elle n'est pas démonstrative. Il faut que nous inscrivions la formule développée où figurent toutes les articulations et correspondances.

Sous la juridiction de *noeĩn*

<i>Noeĩn</i>	<i>houneken</i>	<i>estin</i>
	<i>noēma</i>	

<i>Eontos</i>	<i>en hōi</i>
	<i>pephatismenon esti</i>

Noeĩn
sous la juridiction de l'*eon*

C'est le second vers, sous la juridiction de l'*eon*, qui est explicatif, fondateur du premier. Il reste une équivalence qui est à établir, c'est la correspondance *noēma* – *pephatismenon*. Quel est le sens de *noēma* ? Dans la langue d'Homère, *noēma* veut dire l'intention, c'est-à-dire ce que quelqu'un a dans la tête. Ce sens se maintient comme le prouve le texte du *Parménide* de Platon, en 132-b-c, qui constitue une hypothèse sur la forme, sur l'*εἶδος*. Il est dit : l'*εἶδος* est un *noēma*, ce qui signifie que *noēma* ne veut pas dire la pensée comme acte psychologique, mais qu'il désigne le contenu de la pensée, non pas toutefois contenu comme composante matérielle, mais comme sens, bien plus, comme sens qui est un sens de. Ce qui se vérifie par la suite du passage puisqu'il nous est dit qu'il s'agit d'un *νόημα τινος ὄντος* (*noēma tinos eontos*) « pensée d'un quelque chose qui est ». Dans l'expression ci-dessus, il s'agit d'un sens qui n'enveloppe pas un néant, mais qui enveloppe la dimension d'être. Nous pouvons donc conformément à toute son histoire, d'Homère à

Platon, traduire *noēma* comme « sens pensé », « le pensé en tant que pensé ». La seule expression adéquate est précisément l'homonyme absolu qu'en a tiré Husserl lorsqu'il parle du « noème ». Le *Parménide* du dialogue se conformerait donc au Parménide auteur du poème que voici et *noēma* signifie ici :* la pensée de ce qui est, pensé que quelque chose est, disons que c'est³².

Maintenant, sens de *pephatismenon* (πεφατισμένον). C'est le participe parfait du verbe *phatizō* (φατίζω) qui signifie « dire », « déclarer », qui en second lieu signifie « promettre en mariage ». Cela signifie que ce qui est dit est dit, c'est le sens fort de la parole qui se trouve liée par son sens³³. *Pephatismenon* : ce qui a été dit et

³² On peut reprocher à Maldiney de ne pas avoir donné un exemple d'emploi homérique. En voici un, *Odyssée* 14, 273. Un mendiant (Ulysse déguisé) raconte à son interlocuteur, le porcher Eumée, une aventure fictive à travers laquelle il se fait reconnaître comme Ulysse, son maître. Il a, dit-il, monté une expédition de pillage en allant de Crète en Egypte. Sur place, il n'a pas pu contenir ses compagnons qui se sont attardés à piller ; les habitants de l'intérieur des terres ont eu le temps de réagir, de s'armer, de venir à la rescousse et d'écraser les pilleurs. Il a été le seul à trouver le salut : αὐτὰρ ἐμοὶ Ζεὺς αὐτὸς ἐνὶ φρεσὶν ὥδε νόημα / ποίησ' : « Zeus façonna en mes esprits un *noēma* de la façon suivante : » voyant sa fin venir, il s'est défait de son casque et de son bouclier, a jeté loin de lui sa lance, s'est approché du char de celui qu'il a reconnu comme un *basileus* et s'est précipité pour lui baiser les genoux (geste de supplication). Le roi l'a pris sous sa protection et a empêché ses hommes de le malmenier, au nom de Zeus protecteur des hôtes. Qu'est-ce, ici, le noème, fictif, certes, mais construit sur le modèle d'un comportement possible ? C'est l'ensemble des gestes accomplis par le chef de guerre en mauvaise posture (se dépouiller de son casque, de son bouclier, etc., et enfin baiser les genoux du roi) *gestes qui lui assurent son salut*. *Noeîn* implique l'anticipation *pensée (imaginée)* d'un *programme d'actions dont on escompte un succès, l'exécution du programme et la découverte*, au terme du programme, que le *noeîn* était bien un *noeîn* s'il permet d'obtenir le résultat – toujours un succès – escompté. Au terme d'un *noème*, il y a en effet quelque chose qui est *réalisé* ; ce quelque chose qui est, ce n'est pas « l'être », c'est l'obtention d'un « objet » visé : sa propre vie, sa santé, sa victoire, etc. Qu'il y ait quelque chose rend quelque chose comme un *noeîn* possible, mais en aucun cas il ne peut y avoir *noeîn de l'être*, car l'être ne peut pas être *ni objectivé, ni réalisé*.

³³ Ce n'est pas le sens fort de la parole « liée par son sens », mais « liée par son acte », par le fait qu'elle a été proférée. Le sens de promettre est performatif. *Phatizō* ne signifie pas exactement « promettre », mais « inscrire quelque chose dans les limites d'un nom », « dénommer » ou « définir ». Voir la suite : « Il ne s'agit pas de l'état de choses qu'on énonce, mais de l'énoncé lui-même, en tant que sens... » Il ne s'agit pas non plus de l'énoncé, mais de l'énonciation. Ce n'est pas le *sens* de dire qui se redoublerait en quelque sorte pour s'élever à une puissance seconde, le sens de dire ne comporte pas *dans son essence* une potentialité qui lui permettrait de signifier l'idée de « promettre », c'est le simple fait de « dire », c'est l'acte de la parole, qui engage. Lorsqu'Heidegger et Maldiney parlent de la « parole », ils nous tendent un piège. Nous nous attendons à ce qu'ils parlent de l'acte, de la profération ; ils entendent autre chose : ils replient le *sens sur l'acte* et ils tentent désespérément d'entendre une parole « essentielle » qui se proférerait elle-même. Tel est, je crois, le *biais* de la philosophie dans sa réflexion sur le langage : donner l'illusion d'un discours qui se proférerait de soi.

reste dit. Il ne s'agit pas de l'état de chose qu'on énonce, mais de l'énoncé lui-même, en tant que sens, ce qui nous ramène aux distinctions faites par Husserl à propos des sens du mot Logos.

Quel est maintenant le rapport *noēma* – *pephatismenon* ? *Pephatismenon* est un autre équivalent de *legomenon* qui a le même sens, par là il est identique au *noēma* lui-même. En effet, le rapport λέγειν - νοεῖν (*legein* – *noein*) est attesté formellement dans le même fragm. 8, entre le *logos* comme dit et le *noēma* comme pensé, ce qui est dit ou ce qui est pensé. Donc, pour Parménide, dit et sens sont un, ce qui est dit par la parole est un sens et un sens est avant tout ce qui est dit ; il y a là une importance primordiale du *legein* qui est commune à toute la pensée grecque.

Maintenant, nous pouvons analyser le second vers ; l'essentiel est de bien comprendre l'expression *pephatismenon estin*. Il y a ici un emploi du participe parfait suivi de *estin*. Or cet emploi est-il identique au simple emploi du parfait indicatif ? Nous pouvons affirmer que non³⁴, puisque *estin* nous renvoie explicitement dans le second vers au *estin* du premier vers et que de plus le *estin* du second vers est explicitement le développement de *eontos*. Donc, nous pouvons traduire *pephatismenon estin* « il y a quelque chose de dit » « il y a chose dite ».

En français, nous disons : « la maison est bâtie », cela veut dire, à la fois, qu'elle a été bâtie de main d'homme et qu'elle se dresse dans son être de bâtisse, et s'y dresse dès qu'elle est reconnue comme maison. Point n'est besoin qu'elle soit finie pour qu'on dise : la maison est bâtie. *Pephatismenon estin* : quelque chose est à l'état de dit et comme dit se tient dans son être énoncé, tout comme la maison dans son être bâtie. Or, un être énoncé, même si je mets l'accent sur énoncé, a dimension d'être, parce que précisément cet énoncé est un être énoncé. C'est ce que dit le second vers : l'être dans lequel se tient quelque chose dans son être énoncé, ou (puisque nous avons établi l'équivalence de *logos* et de *noēma*, de *pephatismenon* et de *noēma*) nous pouvons traduire : l'être dans lequel quelque chose de pensé se tient dans son être pensé. Le pensé, le dit, l'énoncé, le signifié, tout cela, c'est le sens. Et nous devons comprendre : l'être dans lequel le sens a l'être du sens. Il est impossible de trouver l'être du pensé sans trouver du même coup l'être dans lequel a lieu l'être du sens, voilà quelle est la signification du second vers. Autrement dit, le sens appartient à l'être³⁵, il n'est pas un irréel, il a la réalité du *logos*.

Parménide explique : « Tu ne trouveras pas le *noein* sans l'étant dans lequel il est entièrement dénommé / défini ». Reprenons notre exemple de l'*Odyssée*, plus haut : le *noème* que décrit Ulysse, son aboutissement, son achèvement, son *pephatismenon*, ce qui le délimite précisément et ce qui donc le « dé-finit », c'est la protection accordée par le roi. Elle seule atteste le programme des actions comme *noème*.

³⁴ L'affirmation est abusive. *Pephatismenon esti* est la forme conjuguée du parfait moyen ou passif. *Esti* joue ici le rôle d'auxiliaire que joue « est » dans la formation du passif, par exemple, « il est traduit en justice ».

³⁵ La formule « le sens appartient à l'être » ne procède de ce qui précède que par glissement ; autrement dit, tout ce qui précède *devait aboutir à cette proposition*, en vérité indémontrable. Si le sens doit appartenir à

Parménide est un Husserl réaliste.

Complétons maintenant notre analyse. Jusqu'ici, nous n'avons pas explicite le sujet de ἐν ᾧ πεφρατισμένον ἐστί.

Nous l'avons traité comme un τι, un quelque chose en général. Exprimons-le désormais. C'est le νοεῖν, le penser. Du reste, c'est à lui que nous a conduit notre interprétation nécessaire du πεφρατισμένον comme νόημα. Puis donc que le poème déclare que le penser ne se rencontre que comme νόημα sous la forme d'un dit nous savons d'une part que le sens est la dimension de la pensée, d'autre part, et identiquement, que le sens est fondé à l'état de "dit" et que le νοεῖν est essentiellement un λέγειν. Nous traduirons : « Tu ne tiendras pas la pensée séparée de l'être dans lequel elle se tient, comme sens, dans son être dit ».

Maintenant nous pouvons lire et comprendre le texte.

Tout d'abord, la lecture plotinienne. C'est le même que de penser et la pensée que c'est, car tu ne trouveras jamais de pensé séparé de l'être dans lequel quelque chose se tient dans son être pensé, (ou dans son être dit). Que vaut ce raisonnement ? Il n'est pas concluant. De ce que l'essence de la pensée est le sens, et de ce que le sens est une réalité, il ne suit pas que ce sens dise nécessairement quelque chose du « est », que ce sens soit affirmation nécessaire de l'être ; une pensée réelle peut affirmer le non-être.

Quelle traduction donner, puisque nous avons écarté celle de Heidegger dans sa littéralité ? Nous donnons à οὐνεκεν (*houneken*) son sens conjonctif, c'est le sens classique « à cause de quoi » et non « en vue de quoi ». D'où : « C'est la même chose que la pensée et ce à cause de quoi le sens pensé est, car jamais tu ne trouveras la pensée séparée de l'être, dans lequel quelque chose comme un sens pensé est ». Le raisonnement, le voici : où trouve-t-on la pensée dans l'être ? Dans le sens qui est pensé, *noème*. Or ce sens, posé dans un dit, *pephatismenon*, a la réalité, *estin*, de cette position, et comme réel, il implique l'être *eon*, dans lequel il a son inscription, *en hōi pephatismenon estin*, la pensée, *noein*, étant ce à cause de quoi pensée il y a, la pensée est le même que l'être, et l'être est au fondement. L'être en effet a le premier mot, il est l'être de la pensée comme sens et non <comme> (?) l'étant d'une action psychologique ; il se produit au sens de se montrer dans le noème identique au *logos*. Parménide va-t-il plus loin dans la détermination de l'ontologie ? Oui. Cf. le fragment déjà étudié : regarde, toutes choses, cependant absentes, au νοῦς, à la pensée fermement présentes. Être présent au νοῦς, c'est être présent dans le *noēma*, sous la forme du *noēma* ; l'absent, le non-donné est là dans son sens, il est là parce que son sens est fondé dans l'être, il ne fut ni ne sera, mais il est. C'est la signification de la première route, la route choisie.

Maintenant se pose le problème de l'interprétation Heideggérienne. Il se pose parce qu'Heidegger n'a pas, au cours de ses textes consacrés à ce fragment, maintenu sa traduction de « Um willen ». Nous définirons volontiers l'attitude historique de Heidegger comme résurrection du passé, au sens vrai de résurrection, celle du passé ressuscitant dans le présent et s'y

quelque chose, je penserais personnellement que c'est plutôt à « rien » qu'à l'être.

mouvant hors de sa sédimentation documentaire. Où finit Parménide, où commence Heidegger ? Nous avons vu que *pephatismenon*, « dit », représente le *noēma*, le pensé et que cette équivalence est posée dans l'alliance répétée et irréfutable dans le fragm.8, de λέγειν et de νοεῖν dans le fragm.6. Or, il nous faut maintenant constater que l'interprétation de Heidegger, en dépit de sa traduction inexacte de *houneken*, est certainement la plus exacte.

Qu'est-ce qu'il y a comme conjecture, et comment calculer la probabilité de la conjecture ? C'est ce que nous allons voir maintenant. La conjecture est probable à son départ, moins probable à son arrivée. Elle commence au *pephatismenon*. Voici le texte de Heidegger absolument décisif : le *noeîn* dont nous voudrions considérer l'appartenance à l'étant est fondé dans le *legein*, et déploie son être à partir de lui. Là dans le *legein* a lieu le laisser être devant*... (du devant dans le texte), le laisser être qu'on expose tel qu'il s'exposait dans l'acte de présentation, dans le recueillement de l'être.

C'est là que la probabilité de la conjecture peut être mesurée d'une manière seulement elle-même conjecturale. Mais voyons le sens : là dans le *legein* a lieu le « laisser étendu de l'être qui laisse la chose présente étendue dans sa présence ». C'est seulement en tant qu'elle est ainsi étendue devant... que la chose présente peut comme telle intéresser le *noeîn*, « ce qui prend dans son attention ». Aussi le *noēma* en tant que *noumenon* du *noeîn*, est-il toujours déjà un *legomenon* du *legein*. Le pensé exige cette exposition préalable dans le *legein* qui laisse étendu devant.... Or, apprécions le sens, la légitimité de cette traduction³⁶. Il est sûr que chez Parménide comme chez Héraclite, la compréhension repose sur le *logos*, comme l'atteste Platon dans le *Sophiste*. Indiscutablement le *legein* est un rassemblement qui conduit quelque chose à son terme. D'autre part, Héraclite dit bien que les imbéciles ne comprennent pas faute du *logos*, bien que, lui, leur expose les choses comme elles sont. Toutefois, le sens de *legein* comme « exposer* en laissant étendu devant³⁷... » est-il attesté chez Parménide ? Pour répondre, il faut d'abord voir ce que cela signifie. Le *legein* de Heidegger résulte d'un transfert dans l'ordre de la présence d'un moment husserlien capital concernant la conscience. *Legein* opéré dans un dit explicite une intuition formulée ou informulée, signifie recueillir, 'exposer ce qui est recueilli en le laissant être comme il était', ou 'exposer les choses en les laissant étendues dans la lumière de la présence'. (*Sic ! Il est difficile de rendre la phrase correcte du point de vue de la syntaxe*).

Le terme de chose est celui que Husserl emploie pour définir la phénoménologie : revenir aux choses elles-mêmes, comme phénomènes, comme ce qui se donne dans son propre apparaître. Cet apparaître, cette donation, cette présence, a lieu dans un voir. Ce voir est essentiel, il diffère de toute autre forme d'intuition en ce qu'il est constitué dans la forme de l'intentionnalité. Voir c'est avoir devant

³⁶ Je ne pense pas qu'il soit utile de revenir sur le fait que la traduction de Heidegger repose sur une confusion entre deux racines, **leg-*, d'où est issu allemand *liegen* et **leg-*, d'où est issu *lesen*, latin, *legere*.

³⁷ Insistons tout de même : ce sens n'est attesté nulle part en grec, pas même chez Héraclite.

soi, dans une vue pure, réduite au sens de la réduction phénoménologique, et ce qui se donne dans ce voir pur se donne dans son essence. Par exemple, il est de l'essence du perçu en tant que tel de se donner par profils et partant d'être spatial. Pour cela, il me suffit d'examiner ce que j'appelle le perçu, de faire la distinction entre le perçu, qui se donne par profils et l'imagé qui se donne intégralement, ou le perçu interne qui lui aussi se donne intégralement. Partant je trouve la spatialité puisqu'elle est une corrélation totale d'une donation par profils. Le voir intentionnel laisse donc être ce qui est étendu devant, laisse être les articulations noématiques d'une vue, qui sont des articulations selon la nécessité des essences. La lumière de la présence des choses est ici celle des essences et des relations eidétiques impliquées dans le dit.

Au *Sehen* husserlien répond le *legein* heideggérien qui lui aussi expose en laissant être étendu devant... les articulations du phénomène. Mais il s'agit ici avant tout d'une forme de présence qui substitue à l'intentionnalité l'être à..., c'est-à-dire une forme de transcendance plus fondamentale que la seule intentionnalité qui n'en est qu'un cas particulier. Voilà pourquoi Heidegger exprime aussi ce *legein* comme ce en quoi les choses se produisent au jour, il établit une identité entre le *logos* d'Héraclite et la *phasis* du *pephatismenon* de Parménide.

En second lieu, nous comprenons l'antériorité du *legein* sur le *noein* : elle est parallèle à celle du voir par rapport à l'évidence chez Husserl. Husserl écrit dans la *Logique formelle et transcendantale*, p.214-215 « évidence signifie l'effectuation intentionnelle de la donation des choses elles-mêmes », pour parler plus précisément, l'évidence est la forme générale par excellence de l'intentionnalité, de la conscience de quelque chose ; l'objet dont on a conscience est présent à la conscience sur le mode du « saisi lui-même », du « vu lui-même », de « l'être auprès de cet objet lui-même ». Les mots voir et évidence sont si proches qu'à peine peut-on les distinguer, il y a pourtant de l'un à l'autre passage à la chose elle-même, passage qui repose sur une effectuation intentionnelle : que se passe-t-il donc dans ce passage ?

Deux exemples : une hallucination, une idée délirante, sont l'une et l'autre des évidences au sens d'un vu. La distinction du vrai et du faux ne porte jamais sur une évidence isolée, elle a lieu de par l'effectuation des évidences, elle se fonde sur la possibilité de souder dans un voir intentionnel monothétique la multiplicité polythétique des différentes vues.

C'est alors que la chose se donne en elle-même comme le pôle d'identité de tous les modes de paraître, pôle qui, immanent en chacun, est pourtant transcendant à tous dans cette identité même.

Deuxième exemple tiré de Cézanne. « Rappelez-vous Courbet et son histoire de fagot, il posait son ton sans savoir que c'était des fagots. Il demanda ce qu'il représentait là, on alla voir ; c'était des fagots. Ainsi du monde, du vaste monde, il faut, pour le peindre dans son essence, avoir ces yeux de peintre qui, dans la seule couleur, voient l'objet, s'en emparent, le lient en soi aux autres objets. On n'est jamais trop soumis à la nature, mais on est plus ou moins maître de ses moyens d'expression, il faut les adapter à son opinion, ne pas le plier à soi, mais se courber à lui. Prendre ce que l'on a devant soi et

persévérer à exprimer le plus logiquement possible, d'une logique naturelle s'entend, je n'ai jamais fait autre chose. » Voilà le passage du *legein* au *noeîn*. Le *noeîn* ne perçoit pas n'importe quoi, mais seulement cet unique nommé dans le fragm.6 ; le présent dans sa présence, ce qui nous conduit au deuxième terme *eontos*.

Nous avons traduit "l'être", pourquoi pas l'étant?

En réalité, l'entrelacs des deux termes constitue une sorte de nœud gordien, et si Heidegger n'en parle pas, il parle du pli, de la fissure, de la séparation en deux, de la pliure. L'être et l'étant rabattus l'un sur l'autre sont dans un même plan et tous les deux cachés. Et toute la question est, quand nous disons *eon*, de reconnaître le pli en le dépliant, en distinguant l'être et l'étant. Mais dans le dépli total, il n'y a plus qu'un plan : d'un côté voilement total des deux plans invisibles ; d'un autre dévoilement total en un seul plan visible. C'est l'ambiguïté du dévoilement, de l'*alētheia*, qui n'est que dans l'entre-deux, dans le passage du non savoir au savoir, du voilé au dévoilé.

Ce pli nous conduit tout droit au fragm.6 : vers 1

χρή τὸ λέγειν τε νοεῖν τ' ἐὼν ἔμμεναι

Deux traductions :

1) « il est nécessaire de dire et de penser que l'étant est » (Krantz)

2) « il est nécessaire que le dire et le penser de l'étant soit³⁸ »

(Fränkel)

La première fait rendre son plein à *eon emmenai*.

La seconde paraît plus conforme à l'emploi de l'article devant les deux infinitifs (le fait de dire et de penser l'étant).

Mais ce dernier argument n'est pas décisif en poésie, surtout dans un style solennel de sentence. En tête : la nécessité, à la fin une tautologie énigmatique. Au milieu un couple verbal fortement lié. D'autre part, la dualité insécable du *legein te noeîn te* fait équilibre à l'unité duelle de *eon emmenai*.

La première lecture est en accord avec le style constant de Parménide.

Ici le « est » se dégage de l'étant comme dimension qui le pose. Ce qui est à dire et à penser, c'est ce détachement, ce dépliement qui révèle l'ambiguïté, la duplicité, le pli de l'être et de l'étant. P. 214 de *Que veut dire penser*, Heidegger dit que le terme d'*eon* désigne ce qui est présent, ce qui est présent veut dire être présent pour nous, et présence de lui-même, le présent qui séjourne en lui-même, ce qui justement nous est donné dans le « vu » de Husserl, ou le *legein* de Heidegger. A ce « il faut dire et penser que l'étant est » correspond un autre impératif, celui du fragment déjà cité : « regarde chose, cependant absente, à la pensée fermement présente ». L'absent, *apeon*, est cependant *pareon* parce que tous deux sont de l'*eon*, de l'étant et que la pensée ne délie pas l'étant ou l'être de lui-même. Elle ne le délie pas cet étant dans la mesure où justement il est constitué comme étant par cette dimension même. Le pli n'est pas entre l'absent et le présent, il est entre ce qui est présent à nous et la présence reposant en elle-même, ce qui est étant et ce qui est être de l'étant, ce qui rend possible à la pensée quelque chose comme une

³⁸ À quoi il est possible d'en ajouter une autre : « *Legein et noeîn* requièrent qu'il y ait de l'étant ». Sans constance objective, il serait impossible de rendre compte de quelque chose (*legein*) ou de construire des inférences (*noeîn*).

présence c'est que l'*eon* est d'ores et déjà présent, à cause de quoi quelque chose comme une présence est possible. Donc, dans le fragm. 3, les deux termes de pensée et d'être sont pris absolument. Le sujet de *noēn*, de penser, c'est le *noūs*, le sujet de *eīnai*, d'être, c'est *eon* ; ce qui veut dire : que le *noūs* pense ou que l'*eon* soit, c'est la même chose. La pensée est une forme de la présence ; l'être de l'étant est la présence même. C'est sur un « il y a » qu'il faut terminer si l'on veut comprendre la pensée de Parménide, cet « il y a » est le mot fondamental de l'ontologie. Si je dis il y a le monde ou il y a la pensée, ou d'un autre côté, il y a le sens, que veut dire "y" ? Il veut dire que l'être est le seul qui soit à la fois le sujet de la proposition et le "y" lui-même, c'est ce que dit Parménide lorsque il dit : un contenu se contenant lui-même. Mais que veut dire *eon emmenai* ? Cela veut dire il y a de l'étant. Seulement le "y" n'est pas dévoilé quand j'ai dit "étant". C'est là qu'est le mystère : que je puisse dire "il y a" et que cet « il y a » ne renvoie pas à l'étant et que pourtant il en fasse partie comme dimension fondamentale, c'est tout le problème, le seul problème de toute philosophie.