

L'ouvert

N° 15 / 2022

TEMPS EXISTENTIEL ET TEMPS SCIENTIFIQUE

HENRI MALDINEY

DEUX CONFÉRENCES SUR LE TEMPS ET L'ESPACE

HENRI MALDINEY

DIALOGUE ENTRE FRANÇOIS CHENG ET HENRI MALDINEY

RYTHME ET SUBJECTIVITÉ CHEZ MALDINEY ET DELEUZE

STEFAN KRISTENSEN

MAINTENANT C'EST À NOUS

JEAN-PIERRE ARDAILLON

COMPTE RENDU DE LECTURE

LUCIEN LEMAIRE

Revue
Henri
Maldiney

Editorial	7
Henri Maldiney <i>Temps existentiel et temps scientifique</i>	11
Henri Maldiney <i>Première conférence sur le temps et l'espace (1983)</i>	67
Henri Maldiney <i>Deuxième conférence (1984)</i>	81
<i>Dialogue entre François Cheng et Henri Maldiney</i>	95
Stefan Kristensen <i>Rythme et subjectivité chez Maldiney et Deleuze</i>	110
Jean-Pierre Ardaillon <i>Maintenant c'est à nous</i>	129
Lucien Lemaire <i>Compte rendu de lecture</i>	152

Table des matières

Avant-propos de Yannick Courtel

- 1 – Cours de Maldiney : Temps existentiel et temps scientifique
- 2 – 1^{ère} Conférence sur temps et espace à l’invitation de Pierre Haour (25/11/1983)
- 3 – 2^e Conférence (1984)
- 4 – Entretien entre François Cheng et Henri Maldiney
- 5 – Stephan Christensen
- 6 – Jean-Pierre Ardaillon
- 7 – Compte-rendu de lecture (Lucien Lemaire)

Henri Maldiney – Cours de philosophie générale
Notes prises par des étudiants de la Faculté des Lettres de Lyon

(3^e FASCICULE)

TEMPS EXISTENTIEL ET TEMPS SCIENTIFIQUE

[Les 4 premières pages de ce fascicule posent des problèmes d'établissement (support papier altéré, encrage qui s'estompe, etc.). Les interventions de l'éditeur (restitution de la pagination originale du fascicule, corrections diverses, etc.) sont entre crochets].

[1] La philosophie moderne, depuis Descartes, n'a jamais mis de différence entre temps scientifique et temps existentiel celui-ci ne commençant d'apparaître (et encore, en filigrane) que dans la première philosophie de l'histoire de Hegel.

Il y a parallélisme entre le temps et l'espace, symétrie de structure entre le milieu des successions et le milieu des juxtapositions (*nacheinander* = *nebeneinander*).

Ce que Kant dit du temps dans l'esthétique transcendantale est une répétition de l'exposition transcendantale du concept d'espace. Toutefois, le temps joue un rôle spécifique en rapport avec sa constitution particulière dans le schématisme (passage du concept à l'intuition). En outre, Kant reconnaît le seul espace comme milieu du permanent sans lequel les changements ou successions seraient dépourvus de tout substrat – et même de toute relation temporelle objective (cf. Lachière-Rey, *L'idéalisme kantien*, notamment la critique de l'idéalisme problématique).

Dans la *Critique de la raison pure*, Kant rend hommage à Zénon d'Elée pour avoir dit que Dieu (qui n'était pour lui pas autre chose que le monde) n'est ni en mouvement ni en repos. Affirmation qui s'exprime dans de célèbres arguments (dont le plus connu est l'Achille) tendant à prouver que le mouvement est inconcevable tant qu'on considère le temps et l'espace comme des milieux réels.

Mettons en piste Achille et la tortue en accordant à celle-ci une certaine avance. Jamais, quelque rapide que soit sa course, Achille ne pourra théoriquement rattraper la tortue. En effet, pendant qu'il parcourt l'intervalle qui mesure l'avance de la tortue, celle-ci fait du chemin et parcourt un fragment d'espace, qui constitue une avance

nouvelle. Pendant qu'Achille franchit ce nouvel intervalle, la tortue continue sa route et prend derechef une avance. A chaque trajet d'Achille correspond un trajet de la tortue dont l'avance décroît mais ne s'arrête jamais. Il restera toujours pour Achille un espace si petit soit-il à parcourir. Il ne pourra jamais rattraper la tortue.

Or, en fait, il la rattrape et la dépasse.

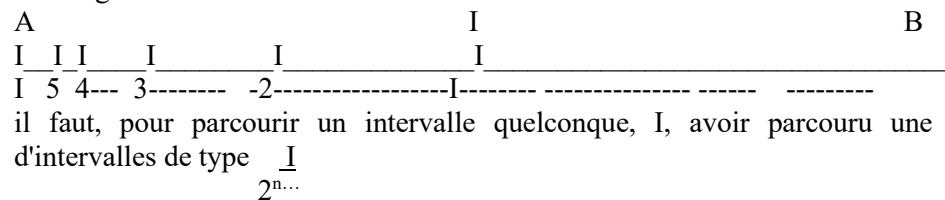
Qu'est-ce que cela signifie ? - Que la course théorique imaginée par Zénon ne correspond pas à la course réelle. Or Zénon n'a jamais voulu dire autre chose. Il ne veut pas établir l'impossibilité du mouvement dans le monde, mas réfuter l'idée qui est à la base de la théorie du mouvement. Si le mouvement était ce que la pensée commune imagine, il n'y aurait pas de mouvement.

Que suppose donc la pensée commune ?

- Que l'espace et le temps milieux du mouvement, sont des réalités, des choses. Et qu'on peut les traiter comme telles en leur appliquant les règles courantes de la division matérielle.

[2] Quelle est l'hypothèse de base d'une telle division qui se trouve ici en défaut?

Avant de répondre, considérons l'argument dans toute sa force à l'extrême de son paradoxe. Non seulement Achille ne peut pas rattraper la tortue – si petite que soit l'avance de cette dernière – mais il ne peut même pas bouger de sa place. Car pour quitter la base de départ, il doit parcourir un peu d'espace. Or si petit que soit le 1^{er} déplacement, Achille, pour parcourir l'intervalle qu'il représente, doit d'abord en parcourir la moitié et même (par récurrence) pour parcourir cette moitié, il doit d'abord parcourir la moitié de cette moitié et ainsi de suite - opération analogue à la division d'un segment :



Or que suppose cette conception du mouvement d'Achille? Elle suppose que l'espace à parcourir se compose de parties elles-mêmes composées de parties et [...], si loin qu'on pousse la division, on est en présence d'éléments d'espace qui sont eux-mêmes des espaces. L'espace est analogue à une chose et est divisible à l'infini.

Rien ne sert par ailleurs de supposer qu'on atteint un élément ultime - et que l'espace est composé d'indivisibles insécables. Les éléments ultimes ne sont insécables que s'ils sont inétendus. Et des éléments inétendus ne peuvent entrer en connexion que s'ils se touchent (continuité de l'espace par contiguïté de ses éléments).

Ce contact suppose que les lieux coïncident partiellement, ce qui est impossible puisque étant insécables ils n'ont pas de parties et qu'étant inétendus, ils n'ont pas même de lieu.

Mais arrêtons ces divertissements trop classiques.

Remarquons surtout que la conception critiquée par Zénon suppose que le temps est divisible à l'infini comme l'espace, et qu'Achille n'aura jamais le temps de parcourir une infinité de moments.

Ceux qui ont tenté de réfuter l'Argument de Zénon sont de deux sortes :

Les uns défendent la théorie du mouvement en la rectifiant: ce sont les mathématiciens. Les autres défendent la réalité du mouvement en la rectifiant: leur initiateur est Bergson. Nous refusons les uns et les autres.

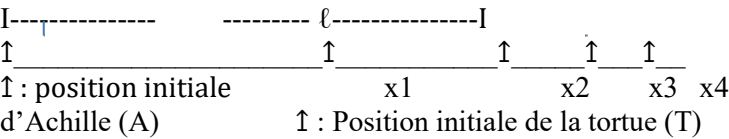
Aux mathématiciens, nous répondons que leur théorie scientifique du mouvement rend compte de la représentation du mouvement et non de l'expérience du mouvement - qu'ils effectuent une traduction légitime en transposant le mouvement de l'espace-temps de l'action dans l'espace-temps de la représentation - mais qu'ils font une confusion impardonnable entre ces régions de l'expérience.

A Bergson, nous répondons que son analyse du mouvement est incomplète, parce qu'il ignore la structure temporelle de l'espace de l'ac[3]tion.

M. Lebesgue raconte comment prit fin l'espoir d'un dialogue fécond entre mathématiciens et philosophes sur les structures et les fondements des mathématiques. Quelqu'un – un philosophe évidemment – commença à parler de Zénon. A l'entrée en scène de Zénon, suivi de sa tortue et de son Achille, les mathématiciens comprirent qu'il leur fallait se retirer et chercher en eux-mêmes la philosophie de leur science. Mais il se trouve que cette anecdote figure dans la Préface de la *Théorie des Ensembles Analytiques* de Lusin, qui, bien que mathématicien comme Lebesgue, accorde dans son ouvrage un intérêt non dissimulé aux arguments de Zénon, ce qui prouve que notre investigation actuelle n'est pas négligeable.

L'explication mathématique, de la course d'Achille consiste à établir qu'un ensemble E comprenant une suite infinie d'intervalles décroissants a une somme finie.

Soit V la vitesse d'Achille, v celle de la tortue (V supérieur à v), ℓ la longueur de l'intervalle constituant l'avance initiale de la tortue :



On obtient le tableau suivant :

Espace à parcourir par Achille, c.-à-d. avance tortue	Temps du parcours par Achille	Espace parcouru par Tortue pendant qu'Achille parcourt la distance qui la séparait d'elle
---	-------------------------------	---

e^1	ℓ	ℓ/V vitesse d'A.)	$\ell/V \times v$ (vitesse de T)
e^2	$\ell/V_x v$	$\ell_x v/V^2 = \ell/v_x v/V$	$\ell v^2/ V^2$

e^3	$\ell v^2 / V^2$	$\ell v^2 / V^3 = \ell / v \times v^2 / V^2$	$\ell v^2 / V^2$
e^4	$\ell v^3 / V^3$	$\ell v^3 / V^4 = \ell / v \times v^3 / V^3$	
e^5		$\ell v^4 / V^5 = \ell / v \times v^4 / V^4$	
e^6		$\ell / v \times v^5 / V^5$	
e^7		$\ell / v \times v^n / V^n$	

[4] Temps total du parcours d'Achille (et de la tortue, puisqu'ils courent en même temps) :

$$T = \ell/V + \ell/V \times v/V + \ell/V \times v^2/V^2 + \dots \ell/V \times v^n/V^n$$

Posons : $\ell/V = a$ $v/V = q$ inférieur à ℓ (puisque v inférieur à V)

$$\text{On a } T = a + aq + aq^2 + \dots Aq^n = S^n \quad (\text{I})$$

$$\text{Or : } a/aq = aq/aq^2 = aq^2/aq^3 = \dots aq^n/aq^n + I = I/q \quad (\text{II})$$

$$\text{d'où } \frac{a + aq + aq^2 + \dots aq^n}{aq + aq^2 + aq^3 + \dots aq^n + I} = \frac{I}{q} \quad (\text{III})$$

(Cette opération étend les propriétés d'une somme de termes en nombre fini à une somme de termes en nombre infini (dénombrable)).

En (III) le numérateur est égal à S_n (I), le dénominateur est égal au numérateur accru de aq^{n+1} et diminué de a d'où

$$\frac{S_n}{S_n - a + aq^{n+1}} = \frac{I}{q} \quad (\text{IV})$$

Il suit :

$$qS_n = S_n - a + aq^{n+1}$$

$$qS_n - S_n = a + aq^{n+1}$$

$$S_n - qS_n = a - a + aq^{n+1}$$

$$S_n (1 - q) = a - aq^{n+1}$$

$$S_n = \frac{a}{1 - q} - \frac{aq^{n+1}}{1 - q}$$

Quand aq^{n+1} tend vers 0

$$\frac{S_n}{1 - q} \text{ tend vers } \frac{a}{1 - q} = \frac{\ell}{\ell - \frac{v}{V}} = \frac{1}{V - v}$$

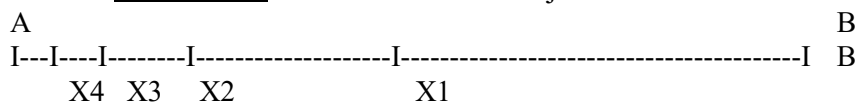
$$\frac{\ell}{\ell - \frac{v}{V}} = \frac{V}{V - v}$$

Le nœud du calcul – et donc du raisonnement qui s'appuie sur ce calcul pour considérer S_n (ou une somme finie) est dans le passage à la limite aq^{n+1} tend vers 0, aq^{n+1} (c'est-à-dire l'intervalle de plus en plus petit de temps) devient plus petit que toute grandeur assignable quelconque – et à la limite est considéré comme ensemble de mesure nulle.¹

[5] C'est en ce point que la représentation mathématique se détache de la représentation commune qui étend à la représentation les évidences de la perception, en extrapolant la division de partie en partie à l'infini.

L'explication mathématique² de la course d'Achille se trouve ainsi définie par Denjois : « La décomposition d'un segment rectiligne en sections successives dont chacune est la moitié de la précédente et dont la somme indéfinie des longueurs reproduit la longueur du segment décomposé, cette opération, effectuée depuis l'invention du paradoxe d'Achille et de la tortue, permettait de concevoir la mesure d'un ensemble E réunissant une infinité dénombrable d'ensembles formés disjoints. »

Tout intervalle à parcourir est à son tour un ensemble E de même type réunissant une infinité dénombrable d'ensembles formés disjoints.



Tout segment A Xn... est de même type que AB. Mais l'infini du dénombrable, l'infinité dénombrable des divisions possibles (que ne peut exprimer aucun nombre fini et dont par conséquent aucune ne peut être la dernière) n'épuise la continuité du segment. Or nous concevons le mouvement d'Achille comme continu au même titre que le segment de droite qu'il parcourt. Il y a contrariété entre la mesure claire et distincte du trajet d'Achille que le mathématicien effectue en recourant aux propriétés du dénombrable et le noyau de notre perception confuse du mouvement dont la continuité est infinissable par un infini seulement dénombrable. La continuité constitue une texture topologique présente à la perception que les opérations discontinues (dénombrables) de mesure n'atteignent pas.

C'est cette continuité qui constitue pour Bergson la dimension fondamentale du mouvement. D'ailleurs l'étude de la perception a mis en évidence des perceptions de

¹ [Une autre démonstration est rapportée dans l'appendice n°1 qui accompagne ce cours]].

² [La version tapuscrite du cours mentionne pour sa part qu'« aq^{n+1} (c'est-à-dire l'intervalle de plus en plus petit de temps) devient plus petit que toute grandeur assignable quelconque – et à la limite est considérée comme ensemble de mesure nulle ». Voir la note 1 en appendice du cours ; c'est une réécriture de la solution apportée par les mathématiciens au paradoxe de Zénon.]

mouvement sans mobile (quand une roue tourne vite nous ne percevons pas les rayons, mais un flux coloré réel - pur phénomène sans objet sous-jacent ; de même quand nous agissons rapidement un crayon au-dessus d'une feuille de papier nous percevons une plage vibrante grisâtre, un flux sans objet, sauf pour les deux positions limites). Notre perception du mouvement d'une voiture n'est pas celle d'une voiture en mouvement. De l'une à l'autre nous passons du phénomène à l'objet. Nous ne percevons réellement de mouvement que si le mobile nous est donné à travers la mouvance et non la mobilité à travers le mobile.

Cette continuité est une donnée de l'expérience phénoménale avant toute mise en perspective scientifique. La compréhension préconceptuelle du mouvement implique la nécessité de revenir aux choses mêmes (Husserl) [6], c'est-à-dire revenir : « à ce monde d'avant la connaissance dont la connaissance parle toujours, et à l'égard duquel toute détermination scientifique est abstraite, signitive et dépendante, comme la géographie à l'égard du paysage ou nous avons d'abord appris ce que c'est qu'une forêt, une prairie ou une rivière³ ». Ajoutons : et un mouvement.

« Les vues scientifiques selon lesquelles je suis un moment du monde, sont toujours naïves et hypocrites, parce qu'elles sous-entendent, sans la mentionner, cette autre vue, celle de la conscience par laquelle, d'abord, un monde se dispose autour de moi et commence à exister⁴ ».

Ainsi fait ici la science qui transpose en représentation notre présence au mouvement.

L'explication mathématique de la course n'équivaut pas à la perception qu'en a Achille, ou le spectateur d'un **400** mètres ou moi, lorsque je cours. Car enfin Achille, c'est nous-mêmes chaque fois que nous courons. Nous avons en tous ces cas une compréhension esthétique et non mathématique du mouvement. La course phénoménale ne trouve une expression mathématique que si je l'objective dans une représentation. Ce que la science atteint ce n'est pas le temps de la course d'Achille, c'est le temps de la représentation de cette course.

Interpréter scientifiquement la course d'Achille consiste à établir un système de correspondance entre cette course envisagée comme phénomène du monde physique et une symbolique mathématique. Mais cette course phénoménale ne trouve un équivalent mathématique que parce que je la voue elle-même à un espace et à un temps semblables à ceux de la mécanique. Je dis bien : dans ma représentation. Et non

³ Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la Perception*, Paris, Gallimard, 1945, « Avant-propos », p. III.

⁴ *Ibidem*.

dans ma perception. Car je ne vois pas réellement Achille rattraper la tortue de la manière dont le mathématicien m'y invite. Je ne vois pas Achille franchir un premier intervalle puis un second, puis un troisième et je n'assiste pas à la décroissance, puis à l'annulation de ces intervalles successifs. Si je regarde courir Achille, je ne vois pas l'intervalle qu'il a à franchir, mais le bond qu'il est en train de faire. Et si je suis attentif à l'intervalle, je m'immobilise en lui, je ne vois plus, à la lettre, courir Achille.

Comment donc court Achille ? Pour le savoir, Bergson l'interroge. En fait, il se met à sa place. Et il répond que la course d'Achille n'est pas articulée selon la loi du mathématicien qui le fait mouvoir à travers l'espace et le temps de la mécanique, mais selon sa loi à elle qui est celle des bonds du coureur.

« Zénon veut que je me rende du point où je suis au point que la tortue a quitté, de celui-ci au point qu'elle a quitté encore., etc. C'est ainsi qu'il procède pour me faire courir; mais moi pour courir je m'y prends autrement. Je fais un premier pas, puis un second, et ainsi de suite... finalement après un certain nombre de pas, j'en fais un dernier par lequel j'enjambe la tortue. J'accomplis ainsi [7] une série d'actes indivisibles. Ma course est la série de ces actes. Autant elle comprend de pas, autant vous y pouvez distinguer de parties. Mais vous n'avez pas le droit de la supposer articulée d'une autre manière. Procéder comme le fait Zénon, c'est admettre que la course peut être découpée arbitrairement comme l'espace parcouru, c'est croire que le trajet s'applique réellement contre la trajectoire, c'est faire coïncider et par conséquent confondre ensemble mouvement et immobilité⁵. »

Bergson a raison contre la science, mais il a tort avec elle. Il lui retire la mouvance et le temps réel. Mais il lui abandonne l'espace. Que la mouvance soit durée et que le temps scientifique ne soit pas la durée, en cela Bergson a raison. Mais il a tort d'oublier que la course d'Achille est une course et qu'Achille court dans l'espace.

Il aurait réservé les droits de l'espace de l'action, comme il a réservé ceux du temps. Quand il parle de chaque pas comme d'un acte indivisible, il s'agit d'un acte qui a sa spatialité propre comme il a sa temporalité propre. Il eût fallu distinguer l'espace de l'action de l'espace de la représentation comme il a distingué la durée du temps (au nom de la mécanique). Cet espace fait corps avec le temps et il s'articule selon la tension proche-lointain (radicalement différente de la distance). Achille court pour rattraper ou dépasser la tortue. Et ce projet est immanent à toute sa course. Dans tout projet, je vise un lointain à venir, c'est-à-dire un lointain futur et un avenir là-bas. Je dévoile l'espace et le temps comme lointains et à venir en m'ouvrant à eux dans mon

⁵ Cf. Henri Bergson, *La pensée et le mouvant*, « La perception du changement », p. 159 163.

projet. Et c'est dans cet espace-temps dévoilé que je suis présent au monde par ma course, où mon projet prend corps.

Je suis ici maintenant et j'envisage un but là-bas. Envisager un but, c'est en situer l'objet dans un espace qui nous sépare et nous unit - l'objet est là-bas et je suis ici - mais nous sommes liés par la tension proche-lointain sur le fond de laquelle l'espace est dévoilé comme structure. Cet espace est tout pénétré de temporalité. Car cette tension est aussi celle du maintenant-avenir.

Qu'est-ce donc que la décision résolue au moment où le projet prend corps dans mon corps ? Un renversement de cette tension. Tout à l'heure j'envisageais le lointain à travers le proche, le futur à travers le présent. Mais dès que je me porte vers le but, j'éprouve mon Ici à travers le Là-bas, mon présent à travers ce futur. Tellement que j'en oublie mes pas. Oubli ? Qu'est-ce à dire ? Que mes pas sont du passé et que je suis moi à ce but, que le seul présent qui compte, lié à cette présence lointaine qui tend à devenir prochaine, est essentiellement à venir.

Ainsi dans l'action se dévoile une structure étrange du temps plus complexe que la durée et dont les moments, de par leur articulation mutuelle et dialectique, existent les uns aux autres. Explorons cette structure du temps pour en découvrir les dimensions.

Nous commencerons par les situations les plus extérieures.

[8] LE TEMPS DES CHOSES.

Les choses durent en s'usant, s'écoulent de l'avenir vers le passé. Voici le printemps : l'arbre est en fleurs. Mais quand les fleurs tombent, elles tombent dans le passé de l'arbre. Les choses n'ont pas d'autre avenir que de passer, autrement dit que leur passé. C'est du côté de la source que se trouve l'énergie potentielle de la rivière. Le plan amont c'est l'avenir, le plan aval, c'est la dégradation, le passage. Les choses perdent leurs possibilités. Le passé absorbe l'avenir.

Un aspect de notre temps est semblable à ce temps des choses. A l'estuaire, la rivière n'a plus d'avenir. Mais supposons cette fois que je sois embarqué en elle, que je descende, par exemple, le Rhône, c'est-à-dire un fleuve au courant large et puissant qui me fasse oublier les rives et dont le cours soit ma course même. Alors je peux avoir l'impression que le fleuve a un avenir ouvert ; je puis ressentir le Rhône en Camargue comme la ruée d'un grand troupeau et voir l'espace méditerranéen s'ouvrir à mesure devant lui comme un avenir. Dès lors le fleuve coule bien vers un avenir. Mais c'est que je l'ai animé, je l'ai comparé à un grand troupeau, comparaison due à mon désir animal de me livrer au flux des choses. Le temps de la vie animale va du passé

vers l'avenir, vers les possibles à venir⁶.

Il y a une profondeur où l'on ne peut saisir de dimensions réelles ; une tension sur place du corps à travers laquelle nous saisissons une situation, notre présent. Nous sommes maintenant comme nous sommes ici, je suis dans ma chambre ; j'ai la conscience confuse de son orientation au moins.

Espace du paysage où correspond notre présent à l'état le plus nu. Abandon à la présence de nous-mêmes.

Les dimensions du temps.

Le "maintenant" :

Note préliminaire : le mot "maintenant" a deux sens différents que l'usage courant ne distingue pas. D'une part, il signifie "en ce moment où je suis" sans aucune référence même implicite à un autre moment du temps. Tel est l'emploi que nous en faisons "actuellement". D'autre part - désignant toujours au regard d'un spectateur étranger qui nous situe dans le temps objectif, ce même moment actuel, il implique une réflexion sur cet instant qui opère une coupure dans notre vie temporelle : "Maintenant, qu'allez-vous faire ? » « Maintenant, c'est fini... ». Il signifie "*ores*" (vieux français), « à cette heure », une heure qui est un rapport avec le passé et l'avenir dans la mesure même où elle les tient en suspens pour émerger, seule, comme moment qui s'excepte du temps (voir plus loin).

[9] Je suis maintenant comme je suis ici, c'est-à-dire, dans un entourage environné d'un vaste horizon dépourvu de points de repère. On peut dire que le maintenant est le temps privé de ses coordonnées temporelles de même que le ici est l'espace privé de ses coordonnées spatiales, puisque l'espace dont le ici est le foyer n'est autre que celui du paysage. Somme toute le temps est au maintenant ce que l'espace est au ici.

Dans le maintenant pur et simple, se découvre ma présence à l'état le plus nu, en lui se réalise l'expérience primitive du présent. Le présent m'apparaît comme profondeur inorientée, il est sans avenir et sans passé, il est l'instant où le moi se sent perdu en lui-même. Dans l'expérience du maintenant le présent est la dimension temporelle de l'être perdu dont le ici est la dimension spatiale.

Phénoménologie de l'attente : c'est sous la forme du vieillissement que l'homme fait l'expérience du temps et qu'il éprouve le sentiment d'une certaine durée. L'attente est-elle l'attention que l'on apporte à une durée du monde ? Est-ce vraiment l'expérience de l'attente que je fais lorsque j'attends comme dit Bergson " que le sucre fonde". Dans ce cas l'attente supposerait le savoir, mais l'attente n'est-elle pas supprimée lorsqu'on

⁶ Voir Henri BERGSON, *L'Evolution Créatrice*.

attend quelque chose que l'on sait devoir se produire ? La prévision supprime l'attente, c'est lorsqu'il n'y a rien à attendre que l'on attend (Cf la pièce de Samuel Beckett *En attendant Godot*). Ainsi Jung a pu dire justement "L'enfer, c'est attendre".

Il y a dans l'attente deux instants qui en éclairent la dramatique :

- (1) Le moment où l'autre qu'on attendait surgit dans le présent, son entrée bien que prévue est toujours une apparition ; j'étais prêt à tout, j'avais tout prévu, mais je n'avais prévu que les divers possibles. Or l'être de l'ami ou de l'ennemi apparaît comme une conséquence sous prémisses ; l'événement est ce qui m'arrive et il m'arrive comme il est ; c'est une grâce, car il y a en lui la gratuité de la grâce. Au contraire le réel est-ce que l'on n'attend pas (comme on peut l'expérimenter dans chaque rencontre avec la réalité).

- (2) La rencontre est transcendante par rapport à toute attente. Nous étions en quête ; toute quête implique une attente dans la mesure où elle est attente d'un événement. Lorsque j'erre dans un verger en quête d'un fruit tombé je suis d'une part perdu dans l'espace du paysage, et d'autre part j'attends activement. J'interroge le sol comme un fond qui doit me dévoiler un motif, je regarde le sol en vision marginale, cependant je ne regarde pas dans la mesure où regarder c'est garder une deuxième fois. Chercher une pomme éventuelle, c'est entretenir l'absence de toutes choses, pour attendre la chose ; en cherchant, je ne me mets en prise sur rien, de telle sorte que, au moment de l'apparition du fruit, c'est en ma main qui l'explore dans l'épanouissement de sa forme dure, un véritable dévoilement de la réalité où le fruit révélé devient le foyer de l'être et le cœur du monde. « *Das Ding ist was dingt* » (Heidegger) comme « *die Sprache spricht* ». L'événement de la chose est avènement des choses. L'événement est-ce qu'on ne peut attendre mais l'avènement transforme cette attente et la transcende.

Le temps de l'attente n'est pas le temps du projet. Considérons un chasseur à l'affût. Dans l'affût le chasseur a un champ de perception visuel et auditif, la vue et l'ouïe étant les sens essentiels à toute surveillance ; cet homme interroge, il observe l'insolite, il est à l'écoute du phénomène dont le changement de style [10] dénoncera le mouvement de la bête (bruits de feuilles foulées aux pieds, cris qui dévoilent une présence, etc.).

L'attente est le contraire de la distraction, je suis attentif à ce qui n'est pas là à travers ce qui est là. Dans l'attente, je me maintiens en disponibilité en refusant toutes sollicitations qui me viennent des objets. L'attitude du chasseur à l'affût, comme celle de tout guetteur, est cette attitude de disponibilité. Ainsi la surface pierreuse sur laquelle porte son observation doit toujours rester un fond et seulement un fond. Mais le monde peut-il se réduire à un fond ? Le refus de s'ancrer dans les objets n'apporte-t-

il pas l'ennui ? Je m'ennuie quand je n'attends rien. Mais le chasseur attend quelque chose que doit lui donner la surface désertique qui l'entoure, surface désertique parce qu'elle n'est pas organisée par rapport à un centre ; tous les objets y ont une même valeur. Cependant le chasseur à l'affût est lui-même le centre du monde, c'est pourquoi on peut parler de narcissisme, narcissisme lié à la destruction du monde (cf. Freud ; « Remarques psychanalytiques sur l'autobiographie d'un cas de paranoïa : *Dementia Paranoïdes*. Le Président Schreber » dans *Cinq Psychanalyses*). Ce narcissisme d'ailleurs est propre à toute attente, ne serait-ce que dans la mise entre parenthèses du monde. Au moment du surgissement de l'animal, l'espace sursaute, l'insolite familier va paraître, (froissement de feuilles, éclair) donné sur le fond que je perçois à partir de mon ici. Mais dans le surgissement il n'y a plus ni fond, ni motif, mais un espace hanté par cette réalité animale. Cette-réalité vibrante et vivante informe tout l'entourage ; l'espace est devenu totémique. Dans cet espace le mauvais chasseur oublie de tirer, le vrai tire parce qu'il veut posséder par la mort la vie qui appartient à l'objet de son attente et qui en elle-même lui échappe.

L'attente réserve toujours la surprise et son caractère bouleversant (bouleversant doit être pris dans le sens propre du terme). La présence de l'autre est ce qui m'arrive, elle est l'irruption de l'événement dans mon champ de présence. Lorsque mon ami surgit, je le laisse être. Le temps est alors présentifié dans une co-présence. Le "laisser être" est la définition même de l'amour chez Heidegger. Dans l'attente, quand je songe à celui que j'attends, la présence de l'ami peut prendre forme. Mais à l'instant de la rencontre, il est au-delà de toutes les formes - transformé. Pensons à l'autre moment, celui où je désespère de la venue de l'autre (On "espère" l'autre, selon une expression provençale). Le temps de l'attente est celui de l'espérance, je ne puis douter dans le temps de l'attente ; lorsque j'attends c'est dans l'espoir, le temps de mon attente est ouvert par l'absence. Tant que j'espère, je « m'attends » à l'arrivée de l'autre, j'ai rendez-vous avec moi à l'arrivée de cet ami, à un instant qui est à lui, au temps dont il est le foyer. Attendre, consiste à intégrer cet instant à mon propre temps immanent ; tous les projets que j'ai durant cette attente sont fermés, je suis comme le schizoïde dont les projets mis à la suite les uns des autres constituent un temps brisé. A travers les oscillations de mes projets, j'agis symboliquement, c'est-à-dire que je projette des actions possibles dans un temps qui doit venir. L'avenir commence au moment où je m'attends à l'arrivée de l'autre. Je me sers de ces projets latéraux pour tromper « le temps » pour feindre de n'attendre plus, car il fallait tuer [11] le temps immanent indifférent au surgissement de l'autre.

Le temps de l'attente est différent du temps du projet. L'instant de l'attente ne cherche pas à dévoiler l'avenir. Il met seulement le temps entre parenthèses et se tient

hors de lui-même dans la disponibilité perpétuelle d'une ouverture à la transcendance. Dans le temps ek-statique de l'attente l'intentionnalité de mes projets se trouve en défaut.

Si l'enfer c'est n'attendre rien, c'est du même coup ne s'attendre soi-même nulle part. Voilà la définition de la véritable vieillesse ; vieillir c'est vieillir sur place. Le vieillissement existentiel est une réduction des possibilités d'un être, il est paralysie de l'être au monde, au contraire la jeunesse est ouverture aux possibles (Cf le sonnet de Ronsard "A Sinope" : « L'an se rajeunissait en sa verte jouvence... »). Au rajeunissement et au vieillissement on fera correspondre un sens du temps. Cependant à l'origine, sous ces deux aspects de l'être, il n'y a pas la conscience du passé et de l'avenir ; celui qui est jeune ignore son rajeunissement de même que celui qui est vieux ne sait pas en quoi il est vieux. Il ne s'attend à rien. Il ne s'attend lui-même nulle part. Et ses projets n'ouvrent pas un avenir véritable, parce qu'ils ne sont que des modes de l'oubli, faute de cette primitive ouverture de l'Instant dans l'attente. C'est pourquoi le "on" devient la dimension fondamentale de la vieillesse car il exprime l'impersonnalité. Vieillir c'est aller de l'avenir au passé. Dans le passé sombrent tous les futurs possibles. L'élan de la jeunesse s'ouvre toujours de nouvelles possibilités ; c'est le triomphe de la vertu d'imprévoyance.

Nous devons explorer le pays des choses.

Au printemps, l'arbre est en fleurs, en été l'arbre est toujours là, les fleurs ont seulement disparu. Ces fleurs font-elles partie du passé de l'arbre ? Elles n'ont plus la réalité des choses données. Cependant la floraison est un événement et il n'y a d'événement que dans un monde ; en outre, un événement est-ce qui arrive à quelqu'un ce qui suppose un spectateur possible qui soit au monde dans lequel l'événement se produit. Il n'y a d'événement (= ce qui arrive) que dans une réalité dévoilée, ce que nous appelons un monde. Nous sommes celui pour qui l'événement arrive parce que nous sommes à un monde - non pas avant, mais à travers l'événement. Parce que nous sommes à un monde sur le mode temporel, être au monde, c'est être à une histoire.

L'historicité va nous aider à préciser le sens de la question posée à propos du passé de l'arbre. Prenons l'exemple donné par Heidegger dans *Sein und Zeit* sur les pièces collectionnées dans les musées. Les antiquités appartiennent-elles au passé ou au présent ? Elles sont là, donc elles appartiennent au présent ; elles sont du présent en tant qu'ustensiles d'une part et, d'autre part, en tant que capables de susciter l'intérêt intellectuel par lequel nous sommes en prise sur elles. Dire qu'elles sont du passé qu'est-ce que cela signifie ? Est-ce que le passé peut être inscrit en elles par des marques d'époque ? Elles sont des monuments, c'est-à-dire des choses qui parlent à

notre mémoire. Ces antiquités ont fait partie d'un [12] monde, elles étaient présentes à quelqu'un qui était au monde (monde entendu au sens non d'objet, mais de lien de nos présences selon l'emploi qui est fait du mot, par exemple, dans la terminologie chrétienne où monde désigne le « siècle » ou la « chair »). Les antiquités n'ont été présentes que dans un monde où se réalisait l'être au monde de l'homme, car seul l'homme a une histoire, étant seul à être au monde véritablement. L'être-au-monde est lui-même temporalité.

Ce qui est passé, c'est le monde où les antiquités florissaient au moment où une présence au monde était en souci dans leur usage ou leur création et se tenaient dans leur présence. L'être-au-monde est fondamentalement ex-istence. Si la floraison de l'arbre appartient au passé, c'est au passé de l'homme, en effet seul l'homme a un passé parce que seul il a un avenir, un avenir à lui (cf. Heidegger, la triple extase du temps du projet).

Un autre moment du temps : le maintenant au sens d'un présent coupure (voir *supra*).

Il s'esquisse, non pas à partir de la situation de l'être perdu, (comme le maintenant étudié tout à l'heure), mais à partir du projet, c'est le maintenant de la réflexion dans laquelle se manifeste un reflux du temps. Maintenant équivaut à « à partir de maintenant », « désormais ». L'instant se trouve défini comme coupure dans le maintenant et à partir de cette scission du temps deux temporalités peuvent se former. Le temps de l'animal n'a pas de maintenant, seul l'homme le possède car il peut toujours interrompre son projet et prendre le monde en souci dans le présent, indépendamment de son projet. Cette coupe dans l'horizontalité du temps correspond à la situation phénoménale de l'homme dans le monde. Remarquons que l'homme a la possibilité de se tenir debout, il est, dans l'expérience de cette verticalité, dégagé du cours horizontal de sa mouvance (ce point d'exclamation : « ! ») et dégagé de cette coïncidence avec le vécu, avec le cours de ses sensations qui le mêlent au flux du phénomène, il est surgissement sur place. Vertical, il a les mains libres, c'est-à-dire disponibles devant les objets. Les mains sont l'expression de l'être-au-monde par leur pouvoir de fabriquer des ustensiles et ainsi de transformer le monde. Dans le maintenant, l'homme prend conscience de sa disponibilité totale où tout est récapitulé en possible, où le réel est en suspens ; il est une situation interrogative... .

L'homme est le questionnant (définition première du *Dasein* ; mode primitif de la présence). Ainsi la mélancolie de Dürer dans l'interruption de ses travaux, dans le suspens de ses projets, s'interroge et s'interroge étant elle-même le questionné. Elle n'a rapport à soi que par cette question sur le sens de l'être qui est en question dans son

existence.

[13] C'est la doctrine de la relativité qui a amené M. Gaston Bachelard à abandonner la durée bergsonienne (cf. Gaston Bachelard, *L'intuition de l'instant*). Pour critiquer Bergson, il se fonde sur cette affirmation bergsonienne que la durée n'est pas seulement contact intime avec notre être, mais durée objective dans le temps des choses (il faut « attendre que le sucre fonde ») et sur le fait que la mesure d'un tel temps – éclairée par la théorie d'Einstein - établit la primauté de l'instant sur la durée et justifie les vues de G. Roupnel. Mais il trahit Bergson : Bergson reconnaît que le temps est mesurable, mais non point cette durée de l'attente qui est celle du monde où j'attends, car je n'attends point dans l'objectif. J'attends que le sucre fonde comme j'attends que l'ami se décide, le phénomène matériel n'étant que la limite, l'extrême détente de la durée (ce que j'atteins par résonance dans l'attente, c'est une durée phénoménale, non objective).

Critique de Bachelard : Bergson conserve au temps mesurable une valeur absolue alors qu'Einstein frappe de relativité le laps de temps. Le seul absolu c'est la simultanéité et non la durée, l'instant d'une coïncidence, ce qui semble donner raison à Roupnel contre Bergson.

Les structures de la relativité sont-elles suffisantes pour réfuter le temps bergsonien?

Pour la **physique classique** il y a un temps absolu, le temps mesurable. Ce qui est absolu c'est la durée d'un phénomène précis, durée qui est la même pour tous les observateurs et constitue une grandeur invariable.

Pour la **physique relativiste**, l'intervalle temporel n'est pas invariable, n'est pas le même pour tous les observateurs ; il dépend du système de référence choisi. Si l'on considère le passage d'une étoile d'un méridien à un autre, le laps de temps de ce parcours varie, avec l'observateur. Pour la physique classique il y a des régularités de la nature. Si les apparences varient d'un système à l'autre, la loi doit cependant être la même, c'est une exigence d'ordre axiomatique en vue de la constitution de la physique. Par exemple : un train est en marche sur une voie rectiligne, son mouvement est uniforme. Supposons un voyageur dans le couloir d'un wagon et un spectateur sur la voie, le premier notant toutes ses observations d'après un système de coordonnées liées au train, le deuxième ayant un système de coordonnées liées à la voie ; si on laisse tomber une pierre dans le couloir, elle tombe selon la verticale pour celui qui est dans le wagon, pour le second, elle semble décrire une branche de parabole orientée dans le sens de la marche du train. C'est le contraire qui se passe [14] si on lâche la pierre d'un pont. L'observateur lié à la voie, la voit tomber verticalement, l'observateur-train la voit tomber selon une branche de parabole orientée vers l'arrière

(sens inverse de la marche du train) que ce même observateur, en fait, ne peut d'ailleurs pas connaître à l'aide d'observations faites à l'intérieur du système de référence-train.

Il y a donc des divergences dans les observations. Comment la physique classique aborde-t-elle les perceptions divergentes ? Il faut mettre les observateurs d'accord : ils expriment dans leur système propre l'ordre des événements. Le comportement de la pierre et la loi selon laquelle elle tombe, la façon dont elle décrit l'espace à travers le temps comment cela pourrait-il être le même pour les deux séries de mesures ?

Premier cas : celui de la pierre lâchée dans le wagon (supposons qu'à l'instant T^0 origine, les origines des 2 systèmes coïncident).

1 toutes les positions de la pierre sont à la même distance horizontale X de l'origine pour celui qui est dans le train.

2 celui qui est sur la voie, voit la pierre fuir vers l'avant :

à T^0 , $X = X$ (coordonnées identiques dans les 2 systèmes), mais

à T^1 , $X' = X + \text{quelque chose} = Vt$ proportionnel à la vitesse du train et au laps de temps.

$X' = X + Vt$ (système de Galilée) $t = t' =$ le temps écoulé le temps écoulé est le même dans les deux systèmes.

L'équation, la forme décrite par la pierre est parabolique : les seules grandeurs invariantes sont les grandeurs de temps, le temps est homogène dans les 2 systèmes. Comment se trouve conservée la structure du phénomène ou loi de la chute des corps ? Pour celui qui est dans le train, l'espace est proportionnel au carré des temps et, dans le cadre de la parabole, l'espace parcouru n'est pas proportionnel au carré des temps.

Pour expliquer cela, la physique classique considère que le phénomène de chute à la verticale est un phénomène autonome stable, mais que le phénomène perçu de la voie est le résultat de l'effet particulier qui joue comme un deuxième phénomène s'ajoutant au premier : le mouvement du train transmis à la pierre au moment où je la lâche est une combinaison d'une chute libre et d'un mouvement de translation initiale. Le phénomène global est la somme de deux phénomènes : l'essence de la physique classique, c'est la conservation des « phénomènes » au sens de structures expérimentales autonomes. De même pour expliquer les variations de hauteur (fréquences) du son qui diffèrent pour l'observateur lié à la source sonore et pour l'observateur en déplacement relatif par rapport à elle ; de même pour la lumière (déplacement des raies horizontales et verticales pour un observateur en mouvement relatif par rapport à la source lumineuse) : on identifiera un phénomène autonome stable, mais auquel s'adjoint un effet : éloignement du phénomène (effet Doppler - Fizeau).

La physique classique procède donc par complication d'un phénomène initial sous l'effet de phénomènes qui s'y adjoignent.[15] Les grandeurs de temps et d'espace sont constantes pour tous les observateurs, bien qu'elles paraissent varier sous l'effet de phénomènes secondaires. Il y a un temps absolu qui est le même pour tous les observateurs et un système de référence absolu. L'observateur lié au train ignore son propre mouvement, mais ce mouvement se conclut du contraste des observations train-voie. C'est un mouvement relatif (par rapport à la voie) ; la voie, elle-même liée à la terre, se meut. Et le mouvement est en fin de compte dans les observations astronomiques. La physique classique considère tous les mouvements comme réels par rapport à un système de référence supposé immobile (étoiles fixes, terre...) et dans un temps invariant absolu. Pour la physique classique, le mouvement d'un phénomène ne change pas les grandeurs élémentaires, mais peut faire apparaître de nouvelles grandeurs. Par exemple le mouvement d'une charge et d'un champ magnétique qui lui est associé ne change ni cette charge ni le champ, mais fait apparaître un champ magnétique nouveau.

Au contraire pour la physique relativiste, il s'agit dans les mêmes circonstances, non de l'apparition d'un nouveau champ magnétique, mais d'un changement du système de référence. Le même phénomène se trouve observé dans un autre système de référence en mouvement relatif par rapport au premier. Et le changement du système de référence est un changement de coordonnées d'espace-temps. Ainsi pour la physique relativiste, la forme des lois reste invariante, mais les grandeurs élémentaires dont elles expriment la relation fonctionnelle changent, en particulier le Temps.

La notion de temps est solidaire de toute la construction physique, et sa structure varie selon la conception d'une nouvelle structure du monde : elle est elle-même construite. Il n'y a pas de simultanéité à distance, dans un temps absolu. La seule simultanéité vérifiable est celle du « *hic et nunc* » ; chaque lieu a son temps propre que l'observateur lie à son horloge propre. Mais pour établir des lois, pour donner une ossature temporelle à l'Univers, il faut pouvoir passer d'un système à l'autre, c'est-à-dire mettre les temps propres en relation, autrement dit accorder les horloges. Pour ce faire, on utilise un signal dont la vitesse de propagation d'une horloge à l'autre est supposée constante: la constance de la vitesse de la lumière. Ce faisant, la physique relativiste se réfère à l'Absolu d'un phénomène spatiotemporel par rapport à quoi tout le reste est mesuré. Et cet axiome échappe lui-même à l'instant de la simultanéité. Ce n'est qu'un axiome initial sans lequel il n'y a pas d'accord possible, pas de signal observable possible. Du fait que toutes les simultanéités sont appelées dès l'origine, elles sont d'emblée en prise directe sur cette action fondamentale ; d'emblée je me donne un monde objectif où il y a un phénomène absolu : celui de la vitesse absolue de la

lumière.

[16] Il est donc impossible de se fonder sur la relativité pour privilégier l'instant de la simultanéité sur la durée bergsonienne. Les physiciens sont dans l'objectif et n'entrent dans l'objectif qu'au prix d'une hypothèse qui enveloppe un absolu. Ils ne postulent pas le Temps et l'Espace absolus au sens de la physique classique, mais un type absolu, celui du mouvement de la lumière.

Le hic et nunc du physicien est une objectivité : l'observateur se projette en 3e personne, c'est là que commence la physique alors que le temps du phénoménologue commence à la première personne : il est le temps d'une situation en première personne, il est unique.

LE TEMPS DE L'ART

C'est un temps qui n'est jamais au passé. Un grand artiste ne sacrifie ni à son passé ni au passé de son art. Il n'a pas de référence ou, en tout cas, sa tâche est de les surmonter. Le tableau forme mon regard pour le monde : il est sa propre origine. L'instant s'y réalise par l'ambiguïté.

L'art présentifie, mais n'historise pas.

Nietzsche : « C'est mon matin, c'est ma jeunesse et celle du monde... »

« Lève-toi, grand midi ! »

« Minuit est aussi midi. »

Claudel : « Cette heure entre midi et midi » : répétition de plénitude.

L'instant n'est pas l'instantané. Il n'est pas une limite prise dans un écoulement, mais ce que nous appelons présent quand sous ce mot nous pensons une présence. Il est une façon d'être au monde, intérieurement à la présence de chaque chose. L'instant malgré son caractère exceptionnel peut éclater dans le quotidien, il est alors un miracle d'être, un accident essentiel qui se produit chaque fois que nous sommes dans l'étonnement. C'est par l'étonnement que nous tenons à l'être, c'est le seul moyen peut-être de tenir à l'être.

La philosophie de l'instant a renouvelé notre philosophie du temps. Qu'il s'agisse de l'instant de la décision ou de celui de l'art, il ne s'agit pas d'un moment pris dans le temps. Kierkegaard donne l'instant comme synonyme de l'éternité : éternité dans le temps.

Dans l'art, le temps est indivisible de l'espace : c'est en celui-ci que nous chercherons le parallèle de l'instant, situation spatiale dont la temporalité sera celle de l'instant. [17]

Ce moment d'espace est l'espace du paysage (voir plus haut l'espace du paysage). D'après Straus, le paysage n'est pas un spectacle car nous ne sommes présence que dans la participation. Un spectacle suppose une scène, un espace réservé qui se donne à distance, distance pouvant impliquer plusieurs perspectives comme dans la peinture chinoise il y a une distance selon l'éloignement horizontal et une distance selon l'éloignement vertical (soit de haut en bas, soit de bas en haut) mais ces deux dernières dimensions transforment déjà la distance (*Distanz*) en lointain (*Ferne*) et le spectacle passe de l'objectivité à la transcendance. L'homme touristique cherche des spectacles : il convertit le paysage en musée naturel, or le temps du musée est un temps entre parenthèses, celui d'une histoire réduite à des références. Le véritable paysage ne peut pas être objectivé, il est sans mémoire-: s'il surgit comme « souvenir pur », ou comme chez Proust, c'est à titre de répétition.

Dans l'espace du paysage, nous sommes centre de projection de tout l'entourage, nous sommes immergés dans une totalité dont nous sommes l'origine, nous sommes perdus ici : c'est tout un avec l'essence de l'instant. Par l'Art seul nous pouvons nous tenir dans la compréhensibilité du paysage.

Histoire du paysage en Occident.

Les paysages du XVe siècle sont une nomination des régions de l'espace en contradiction avec l'essence du paysage. Le paysage du XVe constitue un Epos de la nature comme un catalogue des travaux et des jours (cf. J. Patenier et les Flamands) toutefois l'unité musicale du monde commence à paraître dans les lointains et parfois les fonds de Bruegel (XVIe).

Les paysages du XVIe siècle (vénitien), Clouet champêtre ou Giorgione, et du XVIIe Hollandais (la phénoménalité de J. van Ruysdael ou de J. van Goyen) nous découvrent au contraire l'essence du paysage, qui est celle de la lyrique (présence du monde entier qui se fait musique dans l'Instant. Cf. Goethe : « *Ueber Allen Gipfeln ist Ruh* »).

L'Impressionnisme a retrouvé le sens du paysage à une époque où l'image du monde de la société du XIXe n'était pas celle de l'artiste et où par rapport à cette image régnante qui constituait le système de coordonnées spirituelles en cours, l'artiste était un être perdu.

Mais l'art n'est pas une errance : l'« Ulysse » de Joyce nous présente le thème de l'errance, l'errance de ses héros est fondée par l'auteur, et l'acte de fondation est en prise sur cette seule réalité, le Rythme. [18] Le rythme met fin à l'errance: il constitue un principe de reconnaissance du paysage indépendant de toute objectivation. Le rythme a une structure temporelle; il est différent de la cadence où le temps intègre à lui-même ses propres limites. Au contraire, le rythme est sans limite (Cf. Klages : le

mouvement de la vague quand nous nous abandonnons au rythme des vagues, nous sommes dans un temps continu qui n'admet aucune limite hors celle de la cadence qui lui est un obstacle et un élément). La cadence alimente le rythme: c'est un temps élémentaire, discontinu. Mais le rythme n'est efficace que s'il rétablit la continuité. Le rythme est un phénomène spatiotemporel. Il délimite un espace plein.

Nous sommes maîtres de la cadence. Nous pouvons à notre gré prévoir les coups de l'horloge comme tic-tac // tac-tic // tic-tac-tic, tac-tic-tac // etc., mais nous ne pouvons que nous abandonner au rythme : il se dévoile dans le surgissement de son présent.

Nous touchons ici au temps même de l'Art.

L'Art – et j'entends par là aussi bien la création artistique que la perception esthétique – ne se réfère jamais au passé. Il est présent. Et il présentifie le monde qu'il annonce. Il le présente, mais il ne re-présente pas. Dans sa conférence sur Matisse, Georges Duthuit a exprimé en termes absolument exacts une évidence de cette situation. Je choisirais un autre exemple : celui de Cézanne. La force de présence, l'évidence indéfectible de l'être-là avec laquelle nous communiquons à travers un tableau de Cézanne, n'a pas d'équivalent dans l'histoire de la peinture, si ce n'est dans quelques paysages chinois des Song et quelques mosaïques byzantines. Je me suis demandé pourquoi, un jour de 1932, au pavillon de Marsan où se trouvaient exposés 50 ans de peinture française, de Cézanne à Matisse, d'où venait ce pouvoir unique, cette existence inépuisable, qui émanait d'une petite toile de Cézanne (des baigneurs peints en 1894) auprès de laquelle tous les autres tableaux, qu'ils fussent de Renoir, de Degas, d'un Fauve ou d'un Cubiste, paraissaient déjà habitués, comme si pesait sur eux une hypothèque domestique ? De ce que, à travers le miroir bleu de Cézanne, où le ciel, les arbres, les corps surgissaient de la même transparence à chaque détour d'une même fugue rythmique, un monde se dévoilait et nous-mêmes en lui dans un perpétuel auprès duquel tous les autres mondes semblaient au passé. La présence éblouissante de Cézanne qui obscurcissait toutes les autres, comme la lumière du jour éteint les lampes – nous dérobait ce qui dans les autres tableaux relevait pourtant de la même vision. Ils n'étaient plus que des illustrations de quelques fragments choisis dans une histoire quotidienne où se trouvait être arrêté, mais non plus fondé, ce qui s'écoule. Ce qui soulignait un tel contraste, c'est le fait que cet instant cézannien auquel nous étions suspendus ne saurait prendre rang dans le temps sériel de Cézanne, pas plus [19] que dans le nôtre. Présents à ce monde en train d'exister, pas une seule fois nous ne pensions : c'est un Cézanne alors que chaque détail des autres tableaux rappelait : c'est Degas, Renoir ou Claude Monet, une date et une histoire. Et cependant c'est dans cet instant-là que nous communiquions non pas avec l'homme Cézanne qui peignit sa toile en 1894, ni avec ce spectateur que nous étions en ce matin de 1932 mais avec un

Monde où la présence humaine transcende toute histoire exprimable en récit dans le Temps linéaire. Or Cézanne n'atteint à cette présence qu'en renonçant à tout appui dans le passé. Ses premières œuvres montrent en même temps son désir de présenter les êtres ou des choses directement – c'est-à-dire sans le truchement de leur propre image – et son souci de fonder l'espace en dehors de l'expérience historique tel qu'il l'éprouve à travers ce qu'il appellera plus tard : « ces sensations confuses que nous apportons en naissant ». Mais ces sensations ne sont pas des souvenirs. Le présent est si présent que l'instant où Cézanne voit le monde à travers elles est parfois l'instant d'une extase comme de celui de ces « bleus, ces bleus là-bas, sous les pins ». L'art n'existe que dans l'instant. Et cet instant est à lui-même son origine.

L'instant toutefois n'a pas toujours même structure. Et la poésie nous offre un exemple de sa dualité dans l'opposition de l'Epos et du lyrique. En un certain sens, l'Epos recourt au passé puisque le récit exprime des actions qui se sont accomplies. Les poètes épiques grecs emploient l'aoriste. L'aoriste est le temps d'une action dépouillée de sa durée - limitée à son fait – d'une action par conséquent détachée de son projet – par opposition au présent qui dure. Et d'une action qui ne laisse pas d'autres traces que son événement même – par opposition au parfait qui l'envisage dans son résultat, la prolonge dans son effet. L'aoriste est le temps pur qui ignore l'espace – il est punctiforme et ne s'organise que dans le successif par énumération. C'est le temps du récit pur, et l'action énoncée à l'aoriste n'a pas d'autre destin que d'être dite. Mais le conteur, lui, est un présent. Quel présent? Il n'a d'autre existence que celle de conteur. Il est parole pure. Parole qui nomme. Et qui nomme-t-elle ? Le héros. Or le héros n'est pas réductible à la série de ses actes. Sa geste est sans fin. Que l'on songe à tous les avatars des personnages de contes, aux nombreuses continuations ou reprises du roman de Renart. Le héros préexiste à ses actes. Il existe comme Figure – dans un temps sans destin. Le poète épique est en face du héros. Il maintient, dit Staiger, la distance temporelle. Mais cette distance n'est pas aliénation. Si le héros est lointain – s'il appartient au temps gris, ce lointain est présentifié. Il l'est par la parole. Et nous savons assez comment, lisant les aventures d'Ulysse, elles nous sont présentes. Présentes à distance. Qu'est-ce que cela signifie ? Cela signifie que le lointain est en nous [20] et que la Parole épique le réveille. Cette distance est comparable à celle de la plastique - je veux dire la Sculpture - et plus particulièrement la statuaire. C'est la distance de la chair à la pierre. La pierre est entre nous et l'être que le sculpteur a nommé par sa forme. La pierre enferme dans son indestructibilité le témoignage d'une durée qui nous reporte à un temps préhumain. Elle est un élément plus antique que toute vie. Et nous le percevons obscurément. Les expressions populaires l'indiquent. Nous disons "vieux comme les pierres". Et le sentiment que le minéral ouvré nous

survit est solidaire du sentiment qu'il nous a précédés. Mais le grand sculpteur anime la pierre ; il la dévoile tout autant que l'homme. Il lui donne forme tout autant qu'un héros dont il lui confie la pérennité. Et en l'introduisant dans notre jeu, il l'éveille en nous à une sorte de conscience immémoriale.

Ainsi fait le poète épique du Héros. Les dieux sont vieux comme les pierres. Le poète épique ne maintient la distance que pour la présentifier. Derrière les actions humaines ou les aspects des phénomènes, il dresse en les nommant les Êtres et les Choses. Le Soi. Le Soi qui échappe au Temps parce qu'il est Forme et Figure. La Parole épique ne se contente pas cependant de dresser un catalogue des Êtres et des Choses, comme Homère celui des navires Achéens. Elle crée des images. La psychanalyse nous a montré que l'Image est antérieure au Moi, que le Sur-Moi se constitue avant le Moi lui-même. L'Image est en nous le plus ancien mais ce « lointain » n'en est pas moins agissant dans le présent de nos actes. Le catalogue s'exprime au présent : « il y a..., il y a » toutefois « pas maintenant, maintenant... ». Et l'Image, elle, s'exprime à quel temps? Pas au Passé, à coup sûr. Ulysse n'est pas intégré à notre histoire comme Destin. Elle s'exprime au présent d'un autre monde - qui est notre lointain - mais notre lointain en nous. Le Catalogue du Monde et la Figure du Héros appartiennent à une catégorie du Temps humain et primitif : le Mémorable, qui repose sur la couche encore informulée où l'Image a sa racine : l'Immémorial. Dans l'Epos, l'immémorial se présentifie sous la forme du Mémorable comme la rumeur humaine se présentifie dans la Parole.

Aussi l'Epos suppose-t-il un lien humain - une préhistoire humaine - soit d'un peuple ou d'un groupe de peuples comme chez Homère, soit de la Réalité humaine tout entière comme chez Joyce. Et comme tel, il exige que le langage retourne à sa racine. La langue d'Homère est une langue complexe très élaborée où le fond Ionien s'allie aux formes éoliennes et doriennes, mais dont l'élaboration même exprime le souci d'utiliser toutes les ressources de la langue grecque⁷. Joyce fait rendre gorge à toutes les syllabes radicales de la langue anglaise. Et Giono retourne au parler des paysans. Il s'agit de donner un sens nouveau aux mots de la tribu, mais ce sens est en instance dans les Mots [21] eux-mêmes – si on les emploie selon la pression de leur source.

Ressaisi dans le moment primitif de la Parole, dont le pouvoir est la prise de réalité échappant à la plupart, le mot qui nomme joue dans le temps le rôle du bâton de l'haruspice dans l'espace, il délimite un espace sacré, celui d'un Présent Eternel où rien ne passe. Mais pour être fondatrice, la parole doit être proférée et non pas

⁷ [Voir l'appendice n°2 sur la langue grecque, qui discute cette idée.]

seulement bavardée. Combien parlent ? Fort peu. La plupart sont parlés par les mots qu'ils emploient.

La parole fonde un présent – et toute parole épique est rituelle. C'est-à-dire que là où elle semble se référer à un passé, à du « tout-fait », elle actualise une origine et présente l'Immémorial – c'est-à-dire un Présent enseveli. Tel est le projet du dernier roman épique (au sens de Joyce ou de Melville) de René de Solier, *Les Gardes* (Gallimard). « Ce dont je me souviens doit aux légendes et à la solitude. N'ayant guère connu les miens, la vie passée aime s'enfouir au produit de ce qui reste en mémoire. De mon enfance, des époques heureuses où, à la campagne, je jouais en liberté, je n'ai gardé que le souvenir des fêtes, des repas qui marquaient la fin des moissons ou des vendanges. Ces jours-là, j'en peux suivre la trace sans me reconnaître. Maintenant encagé, je ne sais ce qu'est le jour sans ennui ». Et ce livre est écrit comme il le dit à Francis Ponge : « par les Gardes d'un domaine ancien, celui de la Parole ».

La poésie lyrique répudie tout raisonnement, tout discours, toute subordination (cf. « Booz endormi » de Hugo : est lyrique l'attitude interrogative qui module : « Quel Dieu, quel moissonneur de l'éternel été... ». Mais « négligemment » est déjà une conclusion : c'en est fait de la lyrique, le discours commence. Le poète est en train de raisonner : la métaphore devient comparaison et la faucille d'or a besoin de la lune).

La lyrique pure est unité du monde dans la parole faite musique. Elle est signification non thématique du monde dans l'énergie musicale de la parole. L'œuvre lyrique ne dure pas, elle est faite de répétition, et doit se ressourcer par l'« embrasement » ponctuel du monde dans le sujet lyrique (Vischer). La présence aux morts précède la présence à la phrase. Le monde passe à travers les mots en se dévoilant comme sons. La lyrique ne nomme ni n'individualise, elle ouvre toutes les choses les unes aux autres dans l'unité transitive du tout, comme on passe d'un plan de signification à un autre, par le « je » et l'induction mutuelle des mots. Le mot de la poésie lyrique est essentiellement ouvert à un sens qui jamais ne peut s'y fonder complètement. L'unité procède de cet « embrasement » ponctuel.

[22] Si l'Epos est apollinien, le lyrique est dionysien. Le poète lyrique immergé dans les choses n'invente rien, il ne fait qu'effectuer les rythmes avec lesquels il se meut. Le corps a un rôle fondamental dans la lyrique : le monde est ramené à notre corps (cf. « Le Bateau ivre », où le monde est à la première personne, le bateau qui est mon corps). Or par notre corps saisi dans son immédiateté, nous rejoignons les sens enfouis du monde, notre corps peut le présenter dans leur ensemble. Notre être-au-monde dans l'instant de la lyrique est celui de notre complicité la plus primitive avec les choses ; c'est l'instant de la communication avec un réel encore inobjectivé.

Le Cubisme manifeste son goût pour les arts primitifs comme l'art nègre (cf.

Bazaine : *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*). Dans cette couche primitive, nous voyons un état de l'homme : il est lié aux choses. Ainsi des masques africains ; depuis le masque qui exprime la passion de l'homme jusqu'à celui qui exprime la terre, il y a une continuité entre l'homme et les choses – un monde où l'homme a une complicité avec ce que Cézanne nomme « les sensations confuses que nous apportons en naissant ». L'individu n'existe pas encore historiquement, pour l'homme la réalité c'est ce qui lui arrive (c'est la définition du rêve. L'immémorial s'apparente au rêve. Cf. Jung : l'inconscient collectif ou l'imaginaire collectif). L'art élémentaire ou plutôt élémental nous met au contact d'un monde qui est aussi bien hors de nous qu'en nous (cf. Bachelard : analyse de l'élémental). La psychanalyse d'ailleurs a insisté sur cette absence de ségrégation entre l'intime et l'extérieur.

Nous trouvons en peinture un espace-temps musical ; le propre de la musique telle que Nietzsche l'a définie après Schopenhauer au moment de son admiration wagnérienne, c'est d'exprimer le vouloir vivre universel, le « monde comme volonté » : identification du monde intérieur et extérieur jusqu'à l'absorption de ce qui est hors de nous en ce qui est en nous ; trouver la réalité dans ce qui est en nous (cf. Kandinsky : les couleurs ne sont pas des qualités physiques mais des vecteurs de l'expérience). Les couleurs et les formes ont une dimension pathique. Mais son culte du « silence intérieur » le mène vers le « Quoi » d'une vie intérieure isolée en soi plutôt que vers le « Comment » d'une vie totale. Il passe à côté du moment pathique.

Son attitude s'oppose à celle de Paul Klee chez qui le monde extérieur existe mais il affirme que la donnée primitive est dans une situation [...]. L'immémorial s'y introduit comme contact avec un hors de soi pas encore distinct de ce qu'il est en nous. Nous retrouvons l'espace du paysage et l'immémorial. Le temps de l'immémorial est le temps de l'errance, le temps du labyrinthe ce qui est là sans passé ni avènement – on peut employer ici le terme de phénoménalité : les choses ne sont pas encore là, le phénomène est antérieur aux choses. [23] (cf. Merleau-Ponty : *Sens et non-sens* : le non-sens peut être réel).

La lyrique en marquant le phénomène d'apparition-disparition dévoile et fonde le monde. Alors que la parole philosophique ou logos (dire et recueillir) est profération et fondation, elle montre l'universalité du phénomène, à travers ce qui est manifeste, ouvert aux regards (*phainomena*), à un niveau anté-objectif où le peintre découvre que « les remous de l'arbre et l'écorce de l'eau sont formés », [et] voit « se lever, sous cette pluie d'apparences, les grands signes essentiels qui sont à la fois (pour l'homme) sa vérité et celle de l'univers » (Jean Bazaine, *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*, 2^e édition, p. 73). Ainsi le logos en disant, en fondant, en légant les phénomènes, esquisse en lui les grands signes où s'indique l'être. La phénoménologie est

dévoilement de l'être à même la phénoménalité, et là où il s'agit du *Dasein*, dévoilement de l'être sous l'horizon du temps.

[24] LA PHENOMENOLOGIE

L'idéalisme considère le problème de l'être comme un faux problème. Sans doute, le propre de l'esprit, le jugement consiste-t-il à dire ce qui est (du connaître à l'être la conséquence est bonne). Mais de quelle manière le jugement dit-il l'être ?

Depuis Kant la, tradition philosophique attribue le « est » au monde phénoménal. Il nous introduit non à l'être, mais au phénomène comme tel, et relève de la conscience transcendante. Pour Kant, est transcendantal un principe nécessaire à la constitution d'une connaissance, qu'elle porte sur l'être ou sur notre expérience du monde. C'est le second sens qui est devenu classique. Le « est » lie les choses dans le phénomène, non dans l'être.

Dans la *Critique de la raison pure*, Kant distingue deux liaisons : la liaison subjective procédant de l'association, la liaison objective procédant du jugement proprement dit. La première se présente sur le plan du vécu. Ainsi, quand je dis que mon corps me pèse, la vérité de cette liaison est toute subjective. Je ne peux sortir ni de moi-même, ni de l'instant où je fais l'expérience de cette lourdeur. Ici, les deux impressions ne sont pas liées dans un objet, au contraire de ce qui se passe lorsque je dis : ce corps est pesant.

Mais cet objet, en quel sens puis-je dire qu'il est réel ? C'est un objet d'expérience et sa modalité existentielle est celle de l'expérience même. Ici l'objectivité, c'est l'universalité de la liaison. Pour toute conscience possible, les deux représentations d'étendue et de pesanteur seront liées. Ainsi le « est » sert à réaliser l'unité des phénomènes du monde, en vue de la constitution de l'expérience. Le monde est bien le projet fondamental de l'entendement humain, mais il est un monde de phénomènes (illégitimité de tout réalisme transcendantal). Sa phénoménalité, chez Kant, signifie que la vérité des choses est relative à la constitution de l'esprit humain à la fois passif et actif. Il y a une activité de l'esprit en ce que nous percevons les choses selon certaines lois de notre sensibilité. Nous ne pouvons percevoir que sur le mode spatiotemporel. L'espace et le temps sont les formes de notre sensibilité et non celle des choses. Toute conscience de ... atteint un objet dont on ne peut affirmer l'existence : c'est une simple réalité empirique (comme réalité transcendante) mais la question de l'être est-elle par là supprimée ? Le phénomène « est », au moins pour moi. Dans les derniers textes, Kant distingue entre le phénomène de la chose (phénomène direct) et le phénomène du phénomène [24] (ou indirect). Le premier

serait phénomène de l'étant, de l'apparaître de l'être. Mais au moment où j'affirme l'être du phénomène, j'indique un être de cet apparaître. Je n'échappe pas au problème de l'être.

De même, toute conscience de... est liée à une conscience de soi, mais celle-ci n'est pas à proprement intentionnelle (en tant que se rapportant à soi) ; Or il faudrait que Kant envisage cette conscience de soi, mais il refuse de faire du Je Pense un Je Suis, estimant qu'on n'a pas le droit de faire du Cogito une substance. Je suis le sujet absolu de tous les jugements, mais le Je Pense ne peut être le prédicat d'une chose. Il est à soi-même sa référence absolue. Pour en faire une substance, je devrais le percevoir comme permanent dans le temps. Or le temps de mes pensées n'est fait que d'instantanés discontinus. On ne peut donner au Je Pense le caractère permanent de la substance.

Pourtant, en admettant qu'il soit un phénomène, le Je Pense n'est pas une illusion et, dans son premier moment du moins, la pensée cartésienne ne tombe pas sous le coup de la critique de Kant. En effet, dans ce premier moment, Descartes n'a pas fait du Je Pense une substance (il le fera plus tard, lorsqu'il parlera de la *Res Cogitans*) mais à ce premier stade, la pensée lui apparaît dans son être comme existant immédiatement. Le Je Suis n'est pas un concept. Il est une expérience présentée en un sens comme *Hic et Nunc*. La vérité du monde Kantien est synthétique. Le Je Pense cartésien est vrai dans la mesure où il énonce analytiquement un donné. Dans la conscience, il y a une passivité : elle est donnée à soi. C'est dans ce donné qu'est énoncée la vérité du *Cogito*. Dans le *Cogito*, il y a coïncidence originaire de l'En-soi et du Pour-soi.

Mais Descartes fait de la conscience une sorte de chose et ne parvient pas à donner une définition univoque de l'être, lequel est bâtard, tantôt in se, tantôt a se, si bien qu'on ne sait plus ce qui le constitue.

Spinoza résout le problème dans sa définition de la Substance (Dieu), l'*Ens*, constitué par une infinité d'attributs dont chacun exprime une essence éternelle et infinie. Les attributs sont constitutifs de l'étant divin. L'être nous est donné comme rapport du naturant au naturé. Il se résume dans une causalité immanente. Les parties de la substance sont en même temps ses effets (cf. le dialogue de l'amour, de l'entendement, de la raison et de la concupiscence). Il y a chez Spinoza une véritable déduction transcendantale de l'être, à l'opposé de la déduction transcendantale du phénomène chez Kant (cf. Lachièze-Rey : *Les origines cartésiennes du Dieu de Spinoza*).

[26] Le problème de l'être, le philosophe le retrouve là même où il prétend l'écarter. A l'origine de cet escamotage, il y a Descartes. Chez lui, nous allons du

connaître à l'être. Le principe de la vérité claire et distincte provient du Cogito. Connaître et être sont indissolublement liés dans l'être pour-soi. Je suis d'abord ce pour-soi dont l'essence me fait connaître ma pensée et mon être.

Il y a pourtant chez Descartes un pré-sentiment, une pré-connaissance de l'être. Le *Cogito* n'est pas un syllogisme. D'une manière confuse, nous reconnaissons intérieurement dans chaque chose que nous connaissons que nous existons.

On n'a pas le droit d'ignorer le problème de l'être sous le triple prétexte 1 : que l'être est le concept le plus général et le plus vide ; 2 : que l'être est indéfinissable ; 3 : que l'être est compréhensible de lui-même (Sur ces points, voir *Sein und Zeit* de Heidegger).

1 - Certes l'être est général, mais sa généralité est incomparable. L'être ne circonscrit pas la région la plus haute et la plus large de l'étant. L'acte d'être est différent de la qualité d'Étant, qui se retrouve dans tous les objets. Le concept le plus général, c'est l'étant. Mais l'être a de soi une épaisseur. De tous les concepts, il est le plus obscur.

2 - S'il est indéfinissable, c'est qu'il ne peut être compris comme étant. L'acte d'être n'est pas réductible au substantif d'étant.

3 - Sans doute, le comprenons-nous en prononçant le mot être. Mais c'est une pré-connaissance, elle est trop immédiate pour que nous puissions la conceptualiser.

Chez Descartes, on constate un double projet :

1 Le titre original du *Discours de la méthode* est : Projet d'une science universelle. Ce titre devient : Projet d'une mathématique universelle qui doit introduire tantôt à la compréhension de l'expérience, tantôt à celle de la première philosophie.

2 Le second projet est celui des *Méditations* et relève de la première philosophie. Le projet des *Méditations* répond à une double définition de la première philosophie. Dans l'Antiquité, elle porte tantôt sur la connaissance de l'étant en tant qu'étant, tantôt sur la connaissance de la totalité de l'étant.

[27] Lorsque la vision chrétienne du monde succède à la vision antique, la connaissance de l'étant dans son ensemble revêt la forme d'une ontologie régionale comprenant le Moi, Dieu et la Nature. Mais, sous cette métaphysique régionale, il en est une générale. Pour dire que Dieu est, il faut connaître le sens de l'être.

Le projet cartésien qui semble d'abord passer outre à ces problèmes, les pose en réalité de façon très nette dans les deux premières Méditations. La saisie de l'être en tant qu'être se fait chez Descartes dans l'expérience du *cogito*. Il ramène l'essence de la connaissance de l'être à l'essence de l'homme. L'idée d'évidence est celle d'une pensée qui atteint quelque chose en soi-même, quelque chose qui est.

Le problème de l'être implique la question dans un double rapport :

- Il y a quelque chose ou quelqu'un qui se trouve questionné ;
- Il y a ce sur quoi porte la question, ce dont on est en quête à travers la question.

La question est quête du sens de l'être. Mais elle s'adresse à quelqu'un : un étant. C'est l'étant qu'on interroge en tant qu'il est, pour savoir quel est en lui le sens de l'être. On ne peut poser la question qu'à partir d'une certaine présence de nous-mêmes à l'être. Il faut que nous en connaissions quelque chose, que nous en ayons une connaissance pré-conceptuelle. La question de l'être, c'est la question de son éclairage (cf. Heidegger dans *Kant et le problème de la métaphysique*). On questionne à partir d'un étant privilégié : le questionneur lui-même. Il s'agit de rendre transparent un étant – le questionneur dans son être. Cet étant que nous sommes et qui possède la possibilité existentielle de l'interrogation, il faut le comprendre au sens strict du terme comme *Dasein*.

La position explicite et préalable du sens de l'être exige une explication préalable du *Dasein*. La question de l'être se trouve posée à partir de celui qui la pose : l'homme. L'homme est un étant dans l'être duquel il est question de son être.

Le *Dasein* s'oppose au *Cogito* : il est irréductible à la conscience d'un sujet. Nous ne sommes pas là en tant que sujet nous donnant un objet. Nous sommes là bien avant toute distinction sujet-objet.

La première expérience est celle de notre interrogation spontanée et confuse sur l'être. Avant que notre interrogation s'exprime dans un logos, nous sommes là en tant que [28] questionneur. Nous sommes jetés dans... (être perdu, se trouver là). Ex., l'expérience que nous faisons dans une rue inconnue ; nous sommes pris soudain au milieu d'un ensemble phénoménal. Nous sommes là, simplement, non dans un endroit repérable. Nous sommes un foyer. Nous ne pouvons distinguer entre le fait que nous soyons là et le fait qu'il y ait des choses (cf. l'expérience du tableau surréaliste. Il nous propose quelque chose qui est là, mais en même temps il nous en exclut).

A l'intérieur de ce malaise, il y a l'interrogation. J'ai une présence à ce monde présent. Le « il y a » n'existe que par le à de ma présence à. Pour qu'il y ait un parmi les choses, un avec les autres, il faut que je sois là, fondement de toutes ces présences. Le parmi n'existe que pour l'être qui le transcende (transcendance égale subjectivité chez Heidegger).

Approche du *Dasein*

Le *Dasein* comme être-vers-la-mort (Heidegger).

Le héros d'un roman de Paul Nizan sait, à la première page, qu'il va mourir. Il

n'est pas malade, il n'éprouve aucune lassitude. Mais il est tout à coup saisi, transi de l'imminence de sa mort.

Sur la mort, il convient de se garder de tout pathétique. La mort est le type du thème nu. Elle n'est d'ailleurs pas thématizable : elle n'implique ni sujet, ni objet, mais le simple fait d'être là.

C'est dans l'étonnement que le héros de Nizan découvre la mort. Dans l'étonnement, nous perdons pied. Nous n'avons rien à nous accrocher. Quand la certitude de la mort nous envahit, nous n'avons pas d'autre assurance que cette certitude.

C'est à la découverte du temps que se trouve liée celle de la mort. Mais le plus souvent, les relations établies entre le temps et la mort relèvent de la banalité du On. Le On, c'est le domaine de l'interchangeable. C'est l'espace même de tous les changements. Dans le On, nous sommes remplaçables.

Or la mort est ma possibilité individuelle. Personne ne peut me remplacer pour mourir. On ne peut vraiment mourir à la place de quelqu'un, car on ne peut décharger personne de sa propre mort. Le sens commun connaît la mort comme un accident. « On meurt », c'est-à-dire « les autres meurent ». La mort, c'est ce qui arrive-aux autres. Le On n'est pas atteint par l'imminence d'un événement existentiel [29] aussi important que la mort. On a fait de la mort le thème exemplaire du syllogisme du premier genre : « l'homme est mortel, Socrate est homme, donc Socrate est mortel ». « L'homme est mortel, Je suis homme, donc je mourrai, un jour ». La plupart de nos pensées ne dépassent pas ce stade. Mais quand le héros de Nizan a la révélation de sa mort, il se trouve soustrait à la banalité de la mort et du temps quotidien. C'est tout un pour lui de savoir qu'il va mourir et d'échapper au On. Cet instant n'a rien qui le distingue extérieurement des autres, Mais il est le seul à être vraiment instant. Saisir l'évidence de sa mort, c'est saisir l'instance de cet instant. Passage du On au Soi. Pour la première fois, on sait qu'on va mourir, pour la première fois, on sait qu'on existe.

Aux deux aspects de la mort correspondent deux aspects du temps : le temps du On qui ressemble au temps de la mécanique. C'est un temps limité où la mort n'est qu'un événement. Cela nous rappelle le malade (dont nous parlions au début de ce cours) qui, craignant la mort comme sienne, la fige dans le temps du monde. La mort peut être cette catastrophe objective-subjective, cet événement interchangeable (cf. les expressions « quand viendra mon tour » - « la mort est le lot commun de tous les vivants »). Le moi qui revendique la mort n'est pas là, n'est pas le là de la mort. Alors qu'au moment d'un grand danger, le lieu où l'on se trouve, dans lequel la mort peut nous saisir, n'est pas un lieu comme les autres : la mort devient alors une absurdité, une dérision, par le fait d'une disproportion entre les lieux interchangeables et le lieu

unique où est l'homme par cette contradiction d'être à la fois le là, foyer du tout, et là au milieu des choses. Cette situation est sans équivalent possible ; Heidegger la nomme la subjectivité. Ce qui distingue la présence humaine parmi les choses, des choses, c'est que l'homme sait qu'il est parmi les choses. Ce savoir fonde en sens et en réalité humaine l'être-parmi de l'homme. Ce savoir est une opinion originaire liée à un style d'être. Cette situation s'appelle transcendance ou dépassement. C'est par cette transcendance que Heidegger définit la subjectivité. Pour conceptualiser la subjectivité il faut que nous en ayons une perception pré-objective ou anté-prédicative qui fonde tous les concepts à venir. Cette présence parmi les choses est situation pour autant qu'il y a situation quand il y a sens ou non-sens, c'est-à-dire réalité dévoilée. Car le non-sens de l'être-perdu est dévoilement. L'intelligibilité n'est qu'un mode du dévoilement.

Dans l'être-perdu, l'homme est exposé à tout. C'est là une situation supposant une réalité dévoilée. Le monde dévoilé où existent des relations entre moi et le monde est constitué par le projet que je suis. Être au monde c'est être présent à l'ensemble de l'étant. Mais nous ne sommes au [30] monde qu'en dépassant, tout l'existant. Être sujet, c'est être ce moment de transcendance qui dépasse tout l'Etant (cf. Merleau-Ponty : "Tout ce que nous percevons, nous le percevons sur fond de monde »). Mais il ne s'agit pas d'un simple fond, il y a enracinement même de ce que nous percevons dans les lointains qui constituent le monde entier. Il y a continuité massive de nous au monde entier par rapport auquel nous nous dépassons. La perception de la moindre chose engage tout ce dévoilement. Nous sommes l'existant qui transcende l'ensemble des existants y compris soi-même. [...].

Heidegger ne définit pas le sujet par la conscience car la conscience ne nous est donnée toujours qu'à travers la pure phénoménalité. « Comprendre c'est se tenir dans la compréhensibilité sans que jamais le sens visé ne soit donné explicitement comme [...] »⁸. La présence déborde par rapport au sens, elle est plus que conscience d'un sens.

Il est significatif que les philosophies issues de l'idéalisme transcendantal ne définissent la subjectivité qu'en la faisant accompagner de son déplacement (cf. Lachièze-Rey. Transcendance de la loi ou de l'acte : sans dépassement notre présence n'a pas de sens. Pour répéter intérieurement l'acte de notre présence il faut s'appuyer sur cette transcendance, se penser, se sentir pensant).

Cette transcendance telle que la définit Heidegger se distingue de la transcendance husserlienne se manifestant dans l'intentionnalité. C'est une transcendance qui est

⁸ [Texte illisible. Peut-être : « ... sans que jamais le sens visé ne soit donné explicitement comme *tel*. »

l'acte d'être à un monde, c'est d'être-là (*Dasein*). Je ne suis présence aux choses que parce qu'elles et moi nous sommes également du monde et qu'il n'y a que moi qui suis aux choses. Je suis donc à la fois au milieu et transcendant, ce que me révèle la contradiction de la mort. Le « On » a oublié l'acte de fondation de tous les rapports qui constituent toute la trame du monde où se situe la mort, comme il a perdu tout ce qui est la réalité même. La mort surgit de ma propre temporalité. Cette présence à la mort, nous venons de la retrouver à l'origine de toute situation. Il y a équivalence entre situation de questionneur et situation d'être-là, entre subjectivité et transcendance. Mais questionner est le commencement du dévoilement. Mettre le monde en question, c'est s'interroger sur l'être qui se trouve dévoilé en lui.

Il faut s'éveiller d'un nouveau sommeil dogmatique qui est le [...] ⁹ scientifique. La science ignore totalement cette présence aux lointains jusque dans mon proche, cette présence aux autres qui est communication, cette présence au temps qui est temporelle.

[31] Merleau-Ponty dit : « les vues scientifiques, selon lesquelles je suis un moment du monde sont toujours naïves et hypocrites, parce qu'elles sous-entendent sans la mentionner cette autre vue, celle de la conscience par laquelle d'abord un monde se dispose autour de moi et commence à exister pour moi. » (*Phénoménologie de la Perception*, Avant-Propos, p. III). Mais ici l'expression trahit la compréhension même, car il paraît supposer une antériorité des vues de la conscience par rapport aux vues scientifiques : or le monde ne m'est pas d'abord donné comme phénomène de conscience après quoi il serait scientifique. La vue de la conscience n'est pas antérieure aux vues scientifiques, mais extérieure : c'est à l'intérieur de tout acte que cette vue est présente. Ecartant la couche thématique de la connaissance scientifique, retrouver cette couche non thématique de l'expérience que Merleau-Ponty identifie avec la vue de la conscience, c'est « revenir aux choses mêmes », pour employer l'expression de Husserl, « à ce monde d'avant la connaissance dont la connaissance parle toujours et à l'égard duquel toute détermination scientifique est abstraite, signitive et dépendante comme la géographie à l'égard du paysage ¹⁰ ».

Nous parlons toujours de quelque chose ; un mathématicien disait : « Les mathématiciens savent ce qu'elles disent, mais elles ne savent pas au juste de quoi elles parlent ». Cependant, expliquer les mathématiques, qui sont les formes premières nées et dernières comprises de la science, est assez difficile. Il serait plus aisé d'examiner la

⁹ [Texte illisible].

¹⁰ MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la Perception*, Paris, Gallimard, 1945, « Avant-Propos », p. III).

physique. La physique énonce des lois, ce monde des « choses mêmes » du monde perçu qui nous est donné immédiatement, antérieurement à tout le reste : la perception est définie comme « accès à la vérité » (Merleau-Ponty). Elle apporte en elle-même sa justification comme accès à la vérité. En quoi consiste le privilège ou comment se trouve-t-il établi ? Pourquoi le premier dévoilement du monde s'opère-t-il au niveau perceptif ? Ce niveau perceptif est phénoménal. Cela nous amène à nous arrêter sur ce mot de phénomène et à examiner la différence entre une vue phénoménologique et une vue scientifique.

La méthode phénoménologique se distingue de la méthode scientifique comme la compréhension de l'explication. Pour Bleuler par exemple, la perception est le moment où des sensations présentes s'entrelacent avec des groupes de sensations passées, il fait donc appel à la mémoire comme formatrice de la perception. Il en est de même pour Rorschach qui donne une définition semblable pour l'explication de son test. Nous sommes en présence d'une théorie de la perception, qui met en jeu toute une machinerie conceptuelle, nous éloignant de la perception elle-même : nous avons une idée que nous expliquons à l'aide d'autres idées, nous sommes en plein symbolisme scientifique: la science qui part du rouge et du noir afin d'expliquer comment ils se produisent perd tout contact direct avec les couleurs.

[32] Double origine de la méthode phénoménologique.

A - L'idée de situation et de situation dévoilée comme sens.

Il faut substituer à l'explication l'idée de situation qui prit naissance avec Freud, celui-ci considérant conduite et signification comme unité significative et signifiante. Alors que le Behaviorisme limitait la situation à la conduite, remplaçant ainsi le projet par l'adaptation vue de l'extérieur, Freud établit que les névroses ou les psychoses ne sont pas une somme de symptômes, puisque ces symptômes ont une unité significative qui n'est significative justement que parce que l'être y est en projet ; l'unité de ce projet confère à ses expressions leur unité stylistique. Nous pensons à ce sujet aux analyses de Jeanson sur la phénoménologie et à l'exemple qu'il nous donne : qu'est-ce qu'une 4 CV ? La perception représentative s'effectue sur un rapport au monde et aux autres. Le conducteur peut dire : cette 4 CV, voilà ce qu'elle représente pour moi : une situation sociale qui refuse de s'identifier avec ses conditions immédiates, une situation individuelle qui veut faire la preuve de sa valeur supérieure (doubler la 203 ou l'Aronde), l'affirmation d'une supériorité vis-à-vis de ma femme (qui ne conduit pas) ou la reconnaissance protestataire de mon aliénation conjugale (vitesse), etc. La psychanalyse n'est pas seule à montrer que nos perceptions ont une structure qui dépend de nos situations et que l'objet enveloppe toujours un sens symbolique direct.

L'histoire nous dévoile le monde comme situation. Depuis Hegel l'histoire a un sens immanent au temps contrairement à l'histoire de Bossuet. Marx a remplacé l'Idée hégélienne par le dialogue homme-monde, qui s'effectue exclusivement chez beaucoup de marxistes, mais non chez Marx lui-même, par le travail. Ce dialogue, la phénoménologie lui a donné de quoi se penser, il est initiative de l'homme comme signification existentielle. La décision existentielle acquiert une validité objective capable de s'étayer sur les points d'émergence du monde. Ainsi, l'histoire nous mène à l'existence et à l'idée de destin qui, depuis Hegel et sous une autre forme chez Kierkegaard ou chez Nietzsche, nous invite à penser l'existence comme existence hors de soi, qui se réalise temporellement. Il y a un rapport entre l'idée de phénomène et l'idée d'existence, d'existence dans le temps. La Phénoménologie qui avait commencé d'être une méthode des essences est devenue méthode existentielle .

B - La réduction husserlienne et l'analyse eidétique.

Avec Husserl, aux antipodes à première vue de Kierkegaard, Marx ou même de Hegel, est entreprise à nouveau l'exploration cartésienne de la totalité de tout ce qui peut être objet de connaissance. Les deux premières méditations cartésiennes sont la mise en question du monde extérieur et intérieur. Il ne reste plus à la fin que le *Cogito*. Husserl reprend, cette méthode cartésienne de façon plus systématique que Descartes.

[33] Descartes est sûr de son doute, c'est l'évidence apodictique du cogito: il saisit à travers le doute l'acte de son doute comme acte pensant (« La recherche de la Vérité »). La pensée qui met en doute le monde entier est elle-même une évidence au deuxième degré qui a sa consistance en soi-même : c'est le *cogito*, unité aperceptive qui se donne son propre champ. Toutes les pensées dans cette perspective ne sont plus que des *cogitata* ou choses pensées dont l'existence est suspendue. L'idée de monde comme *cogitatum* est absolument intacte, monde comme phénomène de conscience transcendante. Nous ne gardons que des structures.

Cette mise hors-jeu de toute validité existentielle, cette mise entre parenthèses du monde naturel connu, objet de croyance (aux valeurs ou à l'existence) constitue une mise en suspens, une réduction au pur phénomène de conscience. Pour Husserl, l'*Ego cogito* n'est pas un moi substance mais seulement champ de pensée ; toute conscience est conscience de... . C'est la définition de l'intentionnalité ; le champ de l'*Ego cogito* est fait de structures intentionnelles, l'*Ego cogito* suppose un *cogitatum* comme « réalité objectivée » de l'idée (au sens cartésien) : le champ de la phénoménalité est ce qui reste après la réduction. Le phénomène, c'est ce qui apparaît (*phainomena* ; *phainesthai* : être mis en lumière ou ce qui se montre). Comment se montre-t-il ? Le monde m'est donné, mais je m'étonne qu'il soit là. La meilleure définition de la

réduction phénoménologique est celle d'Eugen Finck, assistant de Husserl : « étonnement devant le monde ». Cet étonnement est analogue au doute cartésien : s'étonner, c'est être à distance. Il ne nous reste que le phénomène : l'étonnement devient pensée du phénomène lui-même. L'étonnement implique une interrogation : il est attitude interrogative et nous avons dévoilé cette structure interrogative dans l'être perdu qui caractérise le *Dasein* en sa présence à... la plus primitive.

S'étonner devant le phénomène et tenter de le nommer à lui-même c'est-à-dire à ce qu'il est, dans un logos qui est une « *apophansis*¹¹ » un dévoilement à partir de ce qui est à dévoiler. Le phénomène c'est ce qui se montre, ce qui apparaît dans sa transparence. Ce sens est à la base de tous les autres, notamment à la base de l'apparence comme apparition - message où le messenger qui se montre en se montrant annonce un autre qui reste caché. Nous prenons phénomène en son sens primitif du se montrer. Ce qui se montre, c'est l'être du phénomène. La phénoménologie est la seule ontologie. Il faut, interroger le phénomène sur le mur de son être. Sur le sens du se montrer Soi-même.

Heidegger interroge le *Dasein*, la présence à... saisie dans sa transparence phénoménale ou plutôt ces phénomènes qui sont les *Daseinsweisen* : les modes d'apparition, (les moments du se-montrer) de la présence, comme, en premier lieu, le *Souci* (*die Sorge*).

[34] L'être au monde est la totalité existentielle de la structure ontologique de la présence que Heidegger désigne du nom de Souci. L'essentiel de la situation que nous sommes ne signifie pas une relation spatiale, de contenant à contenu. Cet être au monde n'est pas une propriété d'un être particulier ni comme un être spirituel qui serait en outre capable de s'incarner comme si la spatialité était subordonnée à l'être spirituel. La spatialité est essentielle à l'être-au-monde : on s'adonne à quelque chose, on nomme, on détermine... Tous ces modes qui caractérisent la pluralité de l'être à... en définissent les multiples possibilités. En ces modes se rencontre cette prise en souci. Le souci est donc l'être de la présence à... Le contact que nous avons avec les choses ou que les choses ont entre elles ne peut se présenter que dans un monde dévoilé où les réalités ne se dévoilent que pour un être-au-monde. Il n'y a pas

¹¹ [Lire « apophansis » ou « apophasis ». En réalité, le mot signifie « déclaration » ; il est formé sur un radical **bha-j-*, « parler », latin *fari*, tandis que celui qui signifie « mettre en lumière » est **bha-w-* (sur quoi est formé *phawos* > *phaos*, la lumière). « Apophasis » se rattache à la racine de *phēmi* en grec (« j'affirme »). Les deux verbes ont-ils une racine commune **bha-* ? C'est une possibilité que confirme l'existence de verbes précisément du type « déclarer » en français et dans d'autres langues]. *Note de l'éditeur*.

extériorité ni intériorité entre soi et le monde. Être à... constitue la situation fondamentale. Lorsque nous nous dirigeons vers un être, les choses ne se passent pas comme si nous avions à sortir d'une sphère interne pour aller au dehors. Nous ne pouvons comprendre le Hors de nous, que si nous sommes déjà hors de nous.

Nous sommes facticité, situation (cf Kant, l'opposition ou plutôt la complémentarité de la conscience transcendante et du moi passif. Seul M Lachière-Rey a dégagé cette activité immanente à cette passivité). L'exposition empirique dans le monde implique une intériorité active analogue à l'activité transcendante. Je ne suis donc moi que si je suis hors de moi. Cf le thème Hégélien de la médiation; la présence est dialogue et dialectique.

Dans l'acte de se diriger sur... la présence ne sort pas de sa sphère intérieure mais elle est toujours déjà dehors. Cet hors-de-soi, cet ek-statique ne peut recevoir un sens que si cette présence est temporalité. La temporalité est le hors-de-soi originaire qui est en-soi et pour-soi. L'unité de ce hors-de-soi rend possible l'unité de la structure du souci. Pour être en souci, il faut être un ex-sistant. Le souci heideggérien n'est pas une simple catégorie existentielle, il est un existential. Cette analyse du souci doit s'accompagner d'une analyse de l'angoisse ; alors que la crainte est crainte de quelque chose dans la zone proche, l'angoisse « révèle le néant » (Heidegger) ; elle est repos dans la fascination ; nous nous angoissons au sujet de l'être lui-même.

Dans l'angoisse sont liées les trois catégories d'existant, de facticité et d'être déchu. Nous sommes angoissés pour l'existence car nous sommes condamnés à la liberté. De même nous ne pouvons échapper à notre, souci car nous sommes [35] condamnés à cette ek-stase de l'avenir. L'ordre des dimensions temporelles est avenir, présent, passé. Dans l'attente, comme dans la décision résolue, nous comprenons la temporalité du projet. Le projet n'est possible que si nous ouvrons l'avenir par notre présence, il appartient à ce qui se fait, non à, ce qui advient ; il nous permet de comprendre l'histoire. Mais notre souci est de mettre fin au souci, de maintenir l'instant.

Appendice n°1

Achille et la tortue

Appendice n°2

L'affirmation est très contestable en ce qui concerne la langue de l'hexamètre dactylique (hexamètre de l'épopée). La morphologie de cette langue est en effet complexe puisqu'elle emprunte ses désinences verbales et nominales à trois dialectes (achéen, éolien, ionien, mais non au dorien). Or cela non parce que l'Epos « exige que le langage retourne à sa racine », mais pour des raisons strictement métriques : le recours aux désinences de trois dialectes permettait de multiplier les possibilités d'abrégé ou d'allonger une mesure syllabique.

L'explication qu'Henri Maldiney donne de l'aspect en grec ancien est également discutable. L'opposition principale est entre « duratif » et donc « répétitif » (temps présent, imparfait, etc.) et « non-duratif » et donc « non-répétitif » (aspect appelé « aoriste » parce qu'une même forme de l'aoriste peut comporter les trois valeurs temporelles – les trois 'horizons' du temps, présent, passé, futur – tandis qu'à l'aspect duratif, une forme verbale est soit une forme du présent, soit une forme du passé, soit une forme du futur). En tant que non-durative, une forme à l'aoriste exclut la simultanéité, elle peut donc exprimer soit l'antériorité, soit la postériorité.

Les indo-européanistes du 19^e siècle savaient que le parfait exprimait l'intensité, qu'il était incident à l'agentivité et non à l'aspect non plus qu'au temps, puisque chaque dimension du temps (présent, passé, futur) est marquée au parfait par une désinence spécifique, comme c'est le cas du duratif.

Henri Maldiney

Séminaire sur le temps, première séance : 25 novembre 1983

Pierre Haour m'a dit que la question qui vous intéressait le plus était celle du temps. Il m'a dit aussi que cette question lui paraissait comprendre nécessairement celle de l'espace. Il n'y a en effet pas de structure spatiale qui ne soit temporelle et vraisemblablement pas de structure temporelle qui ne soit spatiale. Mais comment la question se pose-t-elle pratiquement ?

Pour les analystes et les psychiatres le problème qui est quotidiennement le leur est celui de l'accès à un autre, cet autre qui est malade. De quels moyens disposent-ils ? La psychanalyse utilise pour accéder à la compréhension ou à la saisie de l'autre ses propres expressions verbales. Vous savez quel rôle a joué le langage dans l'histoire de la psychanalyse depuis les écrits de Freud. Vous savez aussi le rôle que Lacan a attribué au langage lorsqu'il a déclaré que l'inconscient est un langage. Seulement les psychanalystes ne se sont jamais posé très sérieusement la question de savoir ce qu'était le langage.

Le langage a été défini par de Saussure par une équation : langage égale langue plus parole. G. Guillaume rectifie la position : langage égale langue plus discours. Quelle que soit la formule choisie, est-ce-que le signe plus, qui évoque une superposition, suffit à exprimer l'essence même du langage ?

Il est certain que discours ou parole ont un appui dans la langue. La langue est à la disposition du locuteur, permanente et sans aucune considération de moment. Le discours est assujéti à la condition de moment et, en principe, un fait de discours est irrépétable. Même si on emploie une formule analogue la fois suivante, si véritablement on dit quelque chose, cette formule ne peut jamais avoir exactement le même sens, ou bien c'est que le locuteur ne parle pas mais qu'il est parlé, chose qui ne peut être vraie dans les relations thérapeutiques. La juxtaposition donc n'est pas suffisante, il y a en réalité articulation. Le discours d'une part, la langue d'autre part, sont articulés l'un à l'autre et ceci de façon double.

Premièrement la parole a sa base dans la langue de laquelle elle dépend, principe fondamental du structuralisme. Deuxièmement il y a un aspect que les linguistes sont rares à avoir noté et que pratiquement seul G. Guillaume a exprimé avec lucidité, c'est que la langue est en réalité fondée sur la parole. Elle l'est originairement. L'homme n'a pas disposé d'une langue avant d'avoir parlé. Ceci est important pour la question qui en découle : qu'est-ce-que parler veut dire ?

Dès qu'on se pose la question du vouloir dire on est frappé d'un fait : que ce qui

nous permet de parler, c'est l'impropriété de la langue. La caractéristique fondamentale du langage, dans la mesure où il est sous la dépendance de la langue, c'est l'impropriété. G. Guillaume l'a parfaitement noté lorsqu'il dit que la langue n'est assujettie qu'à des conditions de suffisance, tandis que nous exigeons de la parole des conditions de cohérence, mais que si la langue était absolument cohérente, si tout ce que nous avons à dire était déjà représenté et lié en elle, nous ne parlerions pas. Il y a ce hiatus nécessaire, ce franchissement qui est l'essence même de la parole.

Ceci doit être retenu en raison d'une situation dont bénéficie celui qui étudie les expressions verbales des autres. La question intéresse d'ailleurs plus les psychiatres que les psychanalystes, dans la mesure où les premiers ont dans l'ensemble plutôt affaire à des psychotiques et les seconds plus généralement à des névrosés. C'est que la langue des deux n'est pas la même. Quelles que soient les formes expressives d'un névrosé, il parle la langue commune. Il arrive cependant que la langue du psychotique ne corresponde pas à ce que nous appelons la langue commune, au niveau grammatical, morphologique ou sémantique. Or pour juger de ces déviations, nous avons l'immense avantage que la langue soit un système connu, de telle façon que dans l'emploi qui en est fait dans le discours, on puisse juger des divergences, des diversions, des transformations et par ce moyen comprendre, dans son obliquité déviante, à travers sa parole, les déviations d'une existence psychotique.

Par exemple les néologismes d'un psychotique ne résultent jamais primordialement d'une espèce de superposition, de compromis ou de déplacement sémantique, car l'origine en est généralement phonique. La phonétique possède un pouvoir particulier, car elle nous ramène à l'essence même de la parole telle qu'elle a commandé le langage, qui est en somme une conduite présente, par où le présent s'exprime d'une manière spatiale et temporelle.

Les racines indo-européennes sont en grande partie des indications de comportement spatio-temporel en vue du monde. A titre d'exemple cette fameuse racine PER, la plus riche de toutes, qui a donné quatre prépositions grecques : *para*, *peri*, *pros*, *pro*..., qui a donné des mots comme *peros*, *apeiron* : le terme, la limite..., qui a donné des mots faisant partie du commerce..., qui a donné *poros* voulant dire n'importe quel moyen ou ressource. De telle sorte que la racine signifie déjà la situation de quelqu'un qui se trouve à travers tout, avec ce que cela implique comme dépassement de ce côté-ci vers ce côté-là... Il y a déjà toute cette condition qui est en jeu, celle que Heidegger a désigné par le mot « *durchstehen* » : être debout à travers... Ce qui fait qu'à n'importe lequel de mes déplacements spatiaux je suis déjà présent à l'espace avant de pouvoir le traverser. Ce qui explique qu'un psychotique mélancolique soit obligé de calculer en vision centrale chacun de ses pas pour gagner

la place qu'il sait être la sienne, parce qu'il n'y est pas d'emblée, là-bas à l'extrémité même de la salle, qu'il n'a pas de là qui soit en cycle avec son ici, un là à partir duquel je suis ici. Chose qui se produit tous les jours dès que je franchis le seuil de ma porte, cet espace que j'appellerai le schème sub-spatial et qui permet la constitution d'un espace traversable. C'est ce que le peintre R. Delaunay a exprimé sous le mot de simultanésisme : « Le simultanés : mes yeux voient jusqu'aux étoiles » (Du cubisme à l'art abstrait, Paris 1957, p. 110)

Par conséquent l'espace et le temps apparaissent déjà au niveau des structures de la langue. Une malade de Jung parle à ce sujet de ce qu'elle appelle ses mots de puissance. Un mot possède un pouvoir, une sorte de retentissement parce qu'il articule une façon d'être. Les mots, ceux du moins que la malade conservait, autour desquels toute son existence cristallise de telle manière que cela peut même se manifester par irradiations dans sa conduite, ces mots de puissance nous ramènent à une conception du langage qui n'est plus du tout la nôtre. La nôtre en réalité a cessé pratiquement au troisième siècle avec les Stoïciens, lorsqu'ils ont dit que les mots n'atteignent pas les choses mêmes, mais seulement ce qui par nous en était dicible. Qu'est-ce que le dicible ? Ce n'est pas le signifié. Le signifié appartient au discours, il vise le dicible qui est inscrit à titre de possibilité dans la langue, mais nous n'atteignons pas la chose ; au contraire, et cela se trouve dans toute la pensée grecque classique depuis Platon : le mot est avant tout un nom, il a un pouvoir de nomination, de confrontation, de rencontre avec la chose. Ceci ne doit pas nous étonner après ce que j'ai dit des racines primitives, où le problème n'est pas de savoir si le mot atteint ou décrit un objet, mais de savoir quelle attitude, quelle conduite à l'égard du monde ce mot exprime et mobilise en moi.

Voyez donc l'importance qu'il y a à disposer du système d'une langue pour apprécier le sens de toutes ces exceptions à la langue qui se manifestent dans le discours de quelqu'un. Pourtant ce que j'ai dit sur l'impropriété essentielle limite mon affirmation. J'ai beau connaître le système, j'ai beau constater les exceptions, les déviations, les écarts, je ne suis pas encore au fait de la perturbation correspondante, puisqu'aussi bien dans toute parole il y a un pareil écart qui est la condition même de la parole et qui culmine dans la parole poétique. Du Bouchet, dans son livre sur Hölderlin (Paris, 1976), dit bien qu'il s'agit de saisir dans le mot autre chose que le sens qui lui est d'avance dévolu. Le respect donc de cet écart, l'impropriété foncière du mot qui ne désigne rien qui ne soit présent à l'avance, est justement le moment poétique de la langue. Or il s'apparente de bien plus près au moment psychotique que ne le fait la parole commune de l'homme normal.

Je prendrai exemple de la fameuse lettre dans le texte de Hugo von Hofmannsthal.

Lord Chandos est un jeune poète extrêmement doué qui écrit à son ami qu'il est devenu incapable d'écrire parce que les mots pour lui n'ont plus de sens. Il indique l'ordre dans lequel ils ont cessé de lui paraître signifier quelque chose, à commencer par les mots de l'éthique : « bon », « mauvais », qu'est-ce que ça veut dire ? gagnant ensuite tout le reste de son vocabulaire et qui maintenant le regardent en face, comme des yeux dans les dépôts pâteux au fond d'un étang à demi desséché. Il y a comme une révolte du mot, une sorte d'intentionnalité inversée : au lieu d'aller à la chose à travers le mot, c'est le mot qui vient à moi à la manière d'une chose. Le mot a cessé d'être un organe, il n'est plus comme on dit en allemand « à la main » (zuhanden), mais « devant la main » (vorhanden), à l'étalage, bloqué objectivement comme une chose. Or en même temps que les mots se sont bloqués, les choses réelles ont pris une valeur, une activité, une présence extraordinaire. Il est poursuivi par les choses, la vue d'une charrue dans un champ, d'un vieillard assis sur un banc, d'une chaumière... ou lorsqu'ayant fait empoisonner des rats qui causaient des dégâts dans sa laiterie, il voit avec une intensité immédiate l'agonie des petits rats et de leur mère dressée devant eux.

Il y a quelque chose à dire, mais qui n'est pas facile à exprimer, et ce qu'un psychotique a à dire, peut-il le dire dans la langue commune ? Notre langue d'abord est une langue d'objet. C'est le cas aujourd'hui de nos langues indo-européennes qui sont des langues à mots, des langues telles que leurs conjonctions, leurs mots-outils, sont des catégories répertoriées. La part de la langue est considérable, la part de la parole extrêmement réduite. Presque tout dans notre langue est en exophrastie, hors de phrase, donc appartenant à la langue. A l'inverse dans la langue chinoise presque tout est en endophrastie, appartenant à la parole ; la part de la grammaire et de la langue est infime : il n'y a que le monosyllabe et notre langue ne peut rendre cet état.

Tout à l'heure nous disions comment il était possible à un malade psychotique de n'avoir plus d'ouverture au temps, de perdre le sens du temps. Comment ? Il doit bien en rester quelque chose. Nous n'avons pas de langage qui puisse exprimer quelque chose comme une situation qui aurait subi cette perte. Il faudrait alors retrouver un langage de l'intemporalité, de l'éternité intemporelle, un langage presque gnostique pour pouvoir exprimer cette situation, sans être sûrs que nous l'exprimerions correctement. Il semble donc que le psychotique, pour dire ce qu'il a à dire, doive inventer ses propres moyens. Mais il se peut aussi que ce qui manque soit le « à dire ». Il n'y a de « à dire » que pour celui qui est en même temps « à être », et si le comble de la dérélition psychotique est de n'avoir plus de « à être », il va de soi qu'il n'y a pas non plus de « à dire ». Voyez toutes les corrections, toutes les accommodations difficiles qui sont à faire pour juger des impropriétés du langage de quelqu'un. Sont-elles de

l'ordre de l'impropriété essentielle de la langue ou sont-elles de l'ordre de l'impropriété personnelle, exceptionnelle et pathologique ?

Nous possédons en tout cas un système linguistique qui doit déjà nous permettre certaines directions. Si les expressions verbales sont fondamentales pour un psychanalyste, elles ne peuvent l'être pour un psychiatre qui se trouve devant un malade dans un complet mutisme. Seulement l'expression ne se limite pas aux expressions verbales, il y a toutes les expressions du corps propre, qui relèvent d'un être-au-monde sur le mode d'articulations spatiales et temporelles. Voilà où se trouve la difficulté : nous disposons d'un système verbal, nous ne disposons pas d'un système du corps propre. Un tel système n'a encore jamais été constitué. Nous avons des études sur l'attitude et le mouvement, également du point de vue du temps certaines analyses philosophiques (du point de vue de l'espace elles sont plus rares), mais aucune ne constitue un système des expressions. Par exemple celle du blottissement, qui consiste à diminuer son espace, se recroqueviller sur un banc et en même temps à se soustraire à tout devenir, se soustraire même au mouvement du monde. Que rien ne change ! Car tout changement est un trouble, mais qu'est-ce qu'il trouble ? Voilà des choses qu'il nous faudrait savoir. Que signifient en particulier les activités du dessin, de la peinture, du modelage ? Ces explosions soudaines font partie d'une gestuelle pour laquelle nous n'avons pas de système.

La seule façon de commencer à explorer ce domaine est d'explorer certains ensembles de structures ou plutôt d'articulations. Une structure a quelque chose de statique, d'autosuffisant, une articulation a toujours une dynamique centrée autour de certains points nodaux essentiels, constitués par une faille et par le franchissement de cette faille, donc par un état critique. Cela est important étant donné qu'en dépit du vocabulaire qui est celui de la psychiatrie, l'état critique est ce qui manque le plus au psychotique. Ce qu'on appelait autrefois les crises était la répétition du même état critique jamais dépassé. C'est l'existence de l'homme normal qui est faite d'états critiques, comme d'une perpétuelle réinvention de lui-même, et d'une perpétuelle menace où il est pris entre sa disparition et sa naissance. Voilà ce qui fait véritablement une existence, et voilà ce dont manque particulièrement le mélancolique, lui qui se réduit à sa plainte et qui va dérouler son anneau de Möbius pour revenir là où il est. Or les fulgurations de la parole du schizophrène sont presque toujours issues du même point.

Ces articulations de l'espace et du temps ne peuvent être appréciées que si nous avons quelque peu le sens de ce que sont les articulations de l'espace et du temps humain. Or là-dessus il y a une équivoque extraordinairement puissante. Nous parlons du temps, de l'espace, de l'homme comme s'il s'agissait d'objets ou d'états de choses.

Ainsi de l'homme nous mettons hors circuit l'existence, ce qui fait qu'il est un existant et pas un étant, un ensemble de contradictions et d'impossibilités. L'existence a pour principe de possibilité ce qui à l'égard d'un étant ordinaire est une pure impossibilité. Je reprendrai simplement l'étymologie du mot présence : pré-sence, soit « sence » participe du verbe être et « pré » qui veut dire à l'avant de, avec une marque de supériorité de ce qui est à l'avant sur ce qui suit et qui lui est contigu. Etre à l'avant de soi, se tenir à l'avant de soi, ce qui est une contradiction : être en précession de soi-même ! L'homme est un navire qui cherche à rejoindre sa proue. Le navire, qui est une chose, ne peut que circuler dans la mer, tandis que l'homme a à se traverser lui-même et, reprenant l'expression de Du Bouchet : « en avant de soi – en soi plus avant ».

Voilà quelle est l'articulation même de la présence et de l'existence, et le type de temporalité qu'elle implique. Non pas celui d'un dévidement dans le temps ou d'un déroulement, d'un écoulement à la façon de l'eau dans les tuyaux, mais quelque chose de tout à fait paradoxal. Dès qu'on objective, et bien que le danger est évidemment perçu dans le cas du psychotique, bien qu'il ne soit pas toujours possible de l'éviter, la constitution d'objet de soi contredit à la condition de l'homme se tenant hors : qui n'a pas à sortir de soi pour être au monde, étant déjà cette ouverture où seulement quelque chose comme un monde peut apparaître. Voyez qu'ici les structures d'espace et de temps sont des structures d'espace et de temps de présence.

Un exemple qui marque qu'elles sont au moins négativement présentes dans la conscience schizophrénique : quand on demande à un malade souffrant de paralysie générale pourquoi il est ici, il répond : « je suis ici, comment j'y suis venu je n'en sais rien ». A la même question, le schizophrène répondra : « moi, on m'a pris dans le vestibule, fait passer dans un couloir et par deux portes, et je suis ici, mais ici pour moi ça ne veut rien dire, pas plus que maintenant ». Les mots qui doivent nous servir à désigner l'espace et le temps ne sont pas ceux des mathématiciens, des physiciens, ce ne sont pas les mots de hauteur, longueur, largeur, profondeur, mais des mots comme ici, là, là-bas, proche, lointain, des mots de la langue la plus concrète parce que c'est une langue de situation. De même pour le temps, des mots comme hier, demain, plus tard, il y a longtemps... ou encore pour l'espace, haut, bas, ou encore des mots comme lourd, avoir le cœur lourd, le cœur pesant. Le mot français ayant eu d'abord le sens psychique de lourdaud s'est substitué au mot grave, car un homme lourd est un homme d'esprit pesant, à la démarche pesante, et on a ensuite employé ce mot pour désigner des corps graves. Une enquête sur les emblèmes et les réalités correspondantes est nécessaire si l'on veut approfondir quelque chose de l'espace et du temps.

Or en consultant l'ensemble des cultures nous voyons que l'idée du temps diffère

d'une culture à l'autre, de même que l'idée que l'on se fait des rapports de l'espace et du temps, quelquefois même l'idée que l'on se fait de l'espace. Par exemple l'idée chinoise de l'espace est infiniment plus concrète que l'idée occidentale. En France on peut parler de terroir d'un lieu à l'autre, en Russie on ne parlera que de la terre russe, sans question de terroir. Il y a déjà là une très grande différence. Je dirai presque que le rapport à la terre est quasiment une idée maternelle, tandis que l'idée de terroir comme l'idée de culture est déjà une idée qui relèverait du droit paternel, une idée d'éleveur de la terre. Et vous savez que les envahisseurs éleveurs Doriens, Achéens, étaient organisés en une société de chevalerie et de droit paternel, par opposition aux autochtones agriculteurs en Attique qui vivaient sous le droit maternel, d'où le drame de l'Orestie.

Pour atteindre aux significations culturelles du temps et de l'espace, il y a deux sources. Celles des expressions et celles des représentations. Les directions de sens de la langue sont des représentations, tandis que le discours est un phénomène d'expression. Parmi les discours, il y a des témoins privilégiés, des gens qui ont écrit et dont nous avons les vestiges, poètes, philosophes, historiens, techniciens, à travers les expressions desquels nous pouvons élucider les schémas spatio-temporels qui les inspirent. Mais les représentations de la langue commune très souvent ont servi de base aux élaborations des philosophes. Par exemple, l'utilisation de la langue grecque par Platon, dont il est indubitable qu'elle a porté à un degré supérieur de lucidité ce qui n'était encore en elle que latent.

A propos du verbe être nos langues indo-européennes possèdent ce verbe *esti* dont Benveniste dit qu'elle a permis toute une spéculation sur l'être, parce que justement l'être est non seulement un verbe, mais il peut être un participe et il peut être nominalisé. Nous disons l'être. Ainsi il résulte que nous parlons de l'être, substantif, ce qui nous interdit à jamais de le penser. Ce qui en est l'avantage prétendu pour nos philosophies occidentales, en réalité en est l'insigne faiblesse. Voyez ici un exemple qui révèle cette identification de l'être et de l'étant. Dire que l'être est, contresens de tous les traducteurs de Parménide, est un pur non-sens. François Cheng pourra nous dire combien les maîtres taoïstes le pensaient, car le néant est le véritable nom pour l'être. Heidegger l'a dit lui-même, mais il a plutôt utilisé les Japonais, ce qui l'a mis dans une situation de relatif inconfort. Mais prenez justement les rapports de l'être et du non-être, et justement à propos de l'erreur qui consiste à affirmer être ce qui n'est pas. Jamais Platon dans le Sophiste n'a réussi à formuler l'essence de l'erreur parce que finalement il a fini par manquer de mots. Il ne reste peut-être que l'issue contemporaine : poser comme réel l'objet du désir. Les Latins et les Stoïciens qui ont modifié le sens grec, eux, disposent de deux mots : *simulant*, *dissimulant*, qui n'ont

pas d'analogue en grec. Simuler, dissimuler, toute la mauvaise foi, qui s'approche de la définition de l'erreur et du mensonge, et que seul Héraclite avait pu formuler, mais en parabole : « Présents, ils sont absents », ils se présentent comme étant là mais n'y sont pas, voilà ce que sont les menteurs.

La langue nous aide ainsi à pénétrer dans les structures de la pensée et dans les structures spatio-temporelles. Par exemple le mot grec *topos* veut dire le lieu en même temps que l'espace. Nous, lorsque nous parlons de lieu et lorsque nous parlons d'espace, nous tenons deux langages différents parce que nous pensons à un espace objectif et qu'un lieu n'est pas une place. Les objets dans un atelier d'ouvrier ne sont pas pendus en des places répertoriées à partir d'un système de coordonnées cartésien. C'est à partir de ce qu'il fait et de ce sur quoi il est en prise que la chose, l'outil, est au lieu où sa prise se transforme, mais selon un même projet de donner tournure à la chose qu'il façonne. Ainsi ce que les cultures peuvent nous apprendre, ce sont les conceptions que les hommes, en des temps et des lieux divers, se sont fait de l'espace et du temps.

Est-il possible, à partir de cette diversité de reconstruire une unité qui serait commune à toutes ? Je pense qu'il nous faut dédoubler le problème. Si je prends le problème de la pathologie, il a un aspect interne et un aspect externe, un aspect psychologique et un aspect sociologique. Lorsqu'il y a écart, déviation par rapport aux structures spatio-temporelles d'une culture, cet écart se traduira évidemment par un écart entre la langue et l'existence et se traduira aussi au niveau de la langue. S'il y a des structures d'espace et de temps qui sont universelles, non pas idéologiquement, par représentation, mais parce que ce sont les structures fondamentales de cet existant qui s'appelle un homme, alors cette fois les déviances sont celles de l'existence par rapport à elle-même, métamorphoses ruineuses et déficientes de l'existence. Maintenant il faut admettre qu'il puisse y avoir entre les deux zones des relations : qu'un homme qui se trouve rejeté des structures spatio-temporelles de son époque en vienne à un désaccord avec le monde ; d'abord avec le monde des autres, même si ces autres ne sont présents, du point de vue sociologique, qu'extérieurement ; cela peut retentir sur son rapport humain à l'existence et en tout cas d'existant à existant, toutes ses relations avec les autres étant nécessairement perturbées. Mais il se peut aussi que rien ne soit changé à l'extérieur, sociologiquement, et que cependant il y ait déjà discordance. Pendant des années, dans les campagnes d'autrefois, des schizophrènes, reconnus tels ultérieurement, vivaient d'une façon tout à fait normale. Dans les sociétés primitives, la fonction de shaman est bien une fonction de schizophrène intégré dans la société, ce qui ne doit pas surprendre puisque d'après les tests de Szondi on peut dire que 60 % du profil est celui de la projection paranoïde : c'est toute

la société qui vit de la projection.

L'analyse de ces structures d'espace et de temps doit être rigoureuse et la première condition est de nous rendre compte que ce que nous mettons sous les mots est généralement labile, voire confus. Un exemple cher à P. Haour : les vers d'Horace que son père avait l'habitude de citer : « Ah, Postumus, fugaces glissent les années... » (Odes II, 14). Quelles années ? Sont-ce des moments du temps qui s'écoulent comme l'eau d'un fleuve ? Le temps fuit irréparable : l'image est celle d'un écoulement. Autrement parlent ces vers de Ronsard : « Le temps s'en va, ma Dame, Las ! le temps non, mais nous nous en allons ». Les années défilent, mais comme des amers sur la côte immobile. La rive est immobile, c'est nous qui, liés au fleuve, passons. D'un côté écoulement du temps, de l'autre permanence du temps. L'embarras est assez grand pour montrer qu'au fond nous mélangeons les deux vues. Ainsi Kant dit que pour juger du changement il faut avoir un fondement immuable par rapport auquel les phénomènes changent, que nous disposions de la forme immuable du temps ; mais nous ne pouvons percevoir le temps en lui-même, nous ne pouvons que nous le représenter sous une forme spatiale. Il y a un permanent qui est la substance des choses ou la substance de nous-mêmes, dont les modalités sont changeantes, qui sous-tend le changement de ses modalités sans lui-même y participer. Le temps est le schème, la forme sous-jacente au changement, sans laquelle il n'y aurait pas de changement. Dans la première perspective il s'agit d'un temps qui s'écoule. Je suis sur la rive et le temps s'en va de l'amont vers l'aval, mais où le passé, où le futur ? Ou bien les eaux qui sont à l'amont sont à venir au présent où je suis et, après avoir réalisé leur être, s'en iront, deviendront passé. Ou bien ce qui est à venir est justement l'estuaire, en fait le passé.

Cela est vrai de tout événement. Au moment où il se produit, quel est son avenir ? Mais son passé ! Ceci nous avertit qu'il y a dans la structure du temps quelque chose de paradoxal. Tellement, que Victor von Weizsäcker, dans « Le cercle de la forme » (*Der Gestaltkreis*, 1940, traduit en français sous le titre *Le cycle de la structure*), dit que les choses ne se déroulent absolument pas dans le temps, mais que nous avons affaire à deux choses qui se succèdent. Que veut dire se succéder ? Cela veut dire qu'elles engendrent le milieu même de leur continuité, de leur cohérence, le troisième terme qui les unit étant lui-même un phénomène. Le temps est dans le monde et non le monde dans le temps. Le temps est dans le monde comme une dimension du monde, une production du monde, comme tout à l'heure il était dans l'événement. L'éclosion de l'événement est fondatrice du temps dans lequel il se produit. En effet un événement est quelque chose d'unique et d'irrévocable, l'événement est un avènement, il n'y a pas deux événements, il est son incidence pure, il déchire pour

ainsi dire la trame non seulement de nos habitudes, mais la trame même de l'étant, comme le jour qui apparaît, comme la moindre sensation est un événement qui se fait jour en nous et qui est le jour dans lequel nous voyons. C'est le fait qu'il porte en lui son propre passé et qu'il met déjà en jeu cette triplicité du passé – avenir – présent dont l'événement est par lui-même ce que Heidegger appelle l'extase, qui se tient hors des trois en les unissant, étant lié par le troisième et ceci étant trois fois valable. Voilà déjà de quoi marquer le caractère paradoxal du temps. Paradoxe qui signifie que le temps est contradictoire eu égard à toute condition d'étant. Il n'y a de temps que dans l'existant. Alors il peut déployer le schème du temps pour faire un monde qui est son œuvre, son expression. Quand nous disons monde, nous disons un monde où nous réalisons une présence, temporellement et spatialement. Il faut donc distinguer entre l'espace-temps d'une représentation objective que nous nous donnons et l'espace-temps d'une présence que nous sommes. Présence signifie ainsi : nous sommes toujours le là de ce qui a lieu, le là qui ouvre toute la question et du sens et de l'apparaître des choses. Cette question, sur laquelle se termine celle du là, est fondamentale pour la compréhension de la psychose et, d'une façon moins abrupte, de la névrose.

Pierre Haourt : Le là de la présence sera donc le noyau central de notre recherche. Savoir comment il peut subir une distorsion au niveau pathologique et comment dans les différentes cultures le vocabulaire et le champ de ce vocabulaire permettent de le comprendre.

Henri Maldiney : En général, on a fait un contresens total sur la pensée grecque en considérant que notre pensée moderne européenne représentait un progrès sous prétexte que nous avons découvert la conscience. Mais pour les Grecs l'important n'est pas la conscience. Etre le là peut le supposer, mais pas nécessairement. Etre le là c'est la situation qui n'a pas d'en-deçà possible et qui conditionne toute situation en tant que telle. Il faut repenser la chose dans la simplicité nue du mot. Comprendre est une certaine façon d'être le là, mais aussi parler, et être en situation en est une troisième façon, les trois étant liées. Vous ne pouvez donner aucune signification au mot sens si vous n'avez pas le là. Il n'y a du sens que parce que je suis là, c'est l'ouverture même du sens. Tout tourne autour de cette simple situation que moi je suis là et que se dispose une ouverture qui fait que le sens commence à poindre à la moindre apparition. Le monde sensoriel est le premier moment... Réfléchissez ! C'est une sorte de scandale et de miracle à la fois que quelque chose apparaisse...

Achille et la tortue

On sait que la vitesse est définie par le rapport de la distance parcourue divisée par le temps de ce parcours

$$vitesse = \frac{distance}{temps}$$

Ou plus schématiquement

$v = \frac{d}{t}$	formule 1
-------------------	-----------

En utilisant une rhétorique chère au Bourgeois gentilhomme (*d'amour vos beaux yeux,....*) on peut tourner cette expression dans tous les sens ! :

$d = v \cdot t$	formule 2
-----------------	-----------

$t = \frac{d}{v}$	formule 3
-------------------	-----------

Notons par :

$\left\{ \begin{array}{l} V_T \\ V_A \\ d \end{array} \right.$	la vitesse de la tortue la vitesse d'Achille la distance séparant Achille de la tortue avant que la course poursuite ne s'engage
--	---

Remarque : les vitesses d'Achille et de la tortue sont supposées constantes

On peut construire le tableau suivant :

Etapas	Espace à parcourir par Achille	Temps du parcours d'Achille Formule 3	Espace parcouru par la tortue pendant qu'Achille la rejoignait Formule 2
1	d	$\frac{d}{V_A}$	$\underbrace{\frac{d}{V_A}}_{\text{temps}} \cdot V_T = \frac{d \cdot V_T}{V_A}$
2	$\frac{d \cdot V_T}{V_A}$	$\frac{\frac{d \cdot V_T}{V_A}}{V_A} = \frac{d \cdot V_T}{V_A^2}$	$\frac{d \cdot V_T^2}{V_A^2}$
3	$\frac{d \cdot V_T^2}{V_A^2}$	$\frac{d \cdot V_T^2}{V_A^3}$	$\frac{d \cdot V_T^3}{V_A^3}$
4	$\frac{d \cdot V_T^3}{V_A^3}$	$\frac{d \cdot V_T^3}{V_A^4}$	$\frac{d \cdot V_T^4}{V_A^4}$
...	...	...	...
n	$\frac{d \cdot V_T^{n-1}}{V_A^{n-1}}$	$\frac{d \cdot V_T^{n-1}}{V_A^n}$	$\frac{d \cdot V_T^n}{V_A^n}$

La colonne “Temps du parcours d'Achille ” se calcule avec la formule 3

($t = \frac{d}{v}$, ici v est la vitesse d'Achille : V_A), en rouge dans la première ligne du tableau

et la colonne “Espace parcouru par la tortue” avec la formule 2

($d = v \cdot t$, ici v est la vitesse de la tortue : V_T et le temps est celui mis par Achille, donc fourni par la colonne précédente), en vert dans la première ligne du tableau

Le temps de parcours d'Achille à l'étape n est donc la somme des temps de la colonne “Temps du parcours d'Achille ”.

C'est-à-dire :

$$T_n = \frac{d}{V_A} + \frac{d \cdot V_T}{V_A^2} + \frac{d \cdot V_T^2}{V_A^3} + \frac{d \cdot V_T^3}{V_A^4} + \frac{d \cdot V_T^4}{V_A^5} + \dots + \frac{d \cdot V_T^n}{V_A^{n+1}}$$

Pour des questions de simplifications d'écriture, posons :

$$\frac{d}{V_A} = a \quad \text{et} \quad \frac{V_T}{V_A} = q$$

On obtient

$$T_n = a + aq + aq^2 + aq^3 + \dots + aq^n$$

On remarque que q est inférieur à 1, car Achille a une vitesse supérieure à la tortue !

$$0 < q < 1$$

L'expression de T_n est une **série géométrique** de raison q . Ce qu' Achille et la tortue ne savaient pas, c'est qu'une série géométrique de raison $0 < q < 1$ donne un résultat fini, même si le nombre n d'étapes est infini¹⁰.

Autrement dit le temps T_∞ est un nombre **fini**.

En un temps fini, Achille met la main sur cette fugitive carapace.

Le calcul donne :

$$\lim_{n \rightarrow \infty} T_n = \frac{a}{1 - q}$$

Si on remplace q par son expression $\frac{V_T}{V_A}$ et a par son expression $\frac{d}{V_A}$

On obtient :

$$T_\infty = \frac{a}{1 - q} = \frac{\frac{d}{V_A}}{1 - \frac{V_T}{V_A}} = \frac{\frac{d}{V_A}}{\frac{V_A - V_T}{V_A}} = \frac{d}{V_A - V_T}$$

Le temps mis par Achille pour rejoindre la tortue est donc le résultat de la distance qui les sépare divisé par la soustraction des vitesses respectives

$$T_\infty = \frac{d}{V_A - V_T}$$

Remarque :

Une somme infinie de nombres peut donner un résultat fini. Voilà le problème (paradoxe).

$1 + 2 + 3 + 4 + \dots$ donne un résultat infini, bien sûr

Il faut que les termes successifs soient de plus en plus petits, comme dans le cas d'Achille et de la tortue, mais ce n'est pas suffisant.

La somme

$$1 + \frac{1}{2} + \frac{1}{3} + \frac{1}{4} + \frac{1}{5} \dots$$

donne également un résultat infini.

Par contre, la somme

$$1 + \frac{1}{2^2} + \frac{1}{3^2} + \frac{1}{4^2} + \frac{1}{5^2} \dots$$

donne un résultat fini.

Montrer que la somme est finie est une chose. Trouver la valeur de la somme en est une autre.

Leonhard Euler a montré que pour cette dernière somme, la valeur est $\frac{\pi^2}{6}$

$$1 + \frac{1}{2^2} + \frac{1}{3^2} + \frac{1}{4^2} + \frac{1}{5^2} \dots = \frac{\pi^2}{6}$$

Dans une écriture plus synthétique :

$$\sum_{k=1}^{\infty} \frac{1}{k^2} = \frac{\pi^2}{6}$$

10. De manière plus complète, le résultat est fini si et seulement si $-1 < q < 1$

On peut être surpris de voir ici la constante π , liée au π érimètre d'un cercle plutôt qu'à une somme infinie ! Et pourtant....

Autre exemple de somme formée d'une infinité de termes, mais dont la somme est finie.

$$1 + 0.2 + 0.03 + 0.004 + 0.0005 + \dots$$

Le nombre de terme est infini, mais ce nombre n'est rien d'autre que :

$$1,23456789\dots$$

Nombre qui n'est pas l'infini. Il est plus petit que 2.... !!!

S'il s'agissait du résultat d'Achille et de la tortue, on pourrait dire qu'Achille met moins de 2 secondes pour rejoindre la tortue.

Retour au calcul de T_n (cas d'une série géométrique)

Il faut montrer que

$$\lim_{n \rightarrow \infty} T_n = \frac{a}{1-q}$$

1. Version proposée dans le papier

$$S_n = a + aq + aq^2 + aq^3 + \dots + aq^n$$

$\Downarrow$

$$\frac{a + aq + aq^2 + aq^3 + \dots + aq^n}{aq + aq^2 + aq^3 + \dots + aq^n + aq^{n+1}} = \frac{a + aq + aq^2 + aq^3 + \dots + aq^n}{q(a + aq + aq^2 + aq^3 + \dots + aq^n)} = \frac{1}{q}$$

D'autre part :

$$\frac{a + aq + aq^2 + aq^3 + \dots + aq^n}{aq + aq^2 + aq^3 + \dots + aq^n + aq^{n+1}} = \frac{S_n}{S_n - a + aq^{n+1}}$$

$\Downarrow$

$$\frac{S_n}{S_n - a + aq^{n+1}} = \frac{1}{q}$$

En multipliant *en croix*, on obtient

$$qS_n = S_n - a + aq^{n+1}$$

$\Downarrow$

$$qS_n - S_n = -a + aq^{n+1}$$

$\Downarrow$ mise en évidence

$$S_n(q - 1) = -a + aq^{n+1}$$

$\Downarrow$ changement de signe

$$S_n(1 - q) = a - aq^{n+1}$$

↓

$$S_n = \frac{a}{1-q} - \frac{aq^{n+1}}{1-q}$$

Passons à la limite, c'est à dire faisons tendre n vers l'infini.

A gauche on obtient la somme infinie désirée et à droite le terme q^{n+1} devient nul, car $0 < q < 1$.

En élevant q à des puissances successives, on diminue la valeur et rien ne vient arrêter cette descente vers 0.

Le deuxième terme devient nul et il ne reste que :

$$\lim_{n \rightarrow \infty} = \frac{a}{1-q}$$

Ce qui donne le résultat annoncé.

2. 2e version

Comme a multiplie tous les termes, il suffit de démontrer :

$$1 + q + q^2 + q^3 + \dots = \frac{1}{1-q}$$

Considérons les n premiers termes

$$1 + q + q^2 + q^3 + \dots + q^n$$

Multiplions cette expression par $(1 - q)$

$$(1 + q + q^2 + q^3 + \dots + q^n)(1 - q)$$

on obtient, en prenant d'abord tous les termes positifs, puis tous les termes négatifs :

$$(1 + q + q^2 + q^3 + \dots + q^n)(1 - q) = (1 + q + q^2 + q^3 + \dots + q^n) - (q + q^2 + q^3 + q^4 + \dots + q^{n+1})$$

Tout se simplifie sauf le premier terme de la première parenthèse et le dernier terme de la seconde parenthèse.

En effet :

$$\underbrace{(1 + q + q^2 + q^3 + \dots + q^n) - (q + q^2 + q^3 + q^4 + \dots + q^{n+1})}_{1 - q^{n+1}}$$

On a donc

$$(1 + q + q^2 + q^3 + \dots + q^n)(1 - q) = 1 - q^{n+1}$$

Divisons pas $(1 - q)$...des deux côtés.. !

$$(1 + q + q^2 + q^3 + \dots + q^n) = \frac{1 - q^{n+1}}{1 - q}$$

Passons à la limite, c'est à dire faisons tendre n vers l'infini.

A gauche on obtient la somme infinie désirée et à droite le terme q^{n+1} devient nul, car $0 < q < 1$.

Ce qui donne le résultat annoncé.

3. 3e version

Prenons la formule (2) qui nous donne la distance parcourue en fonction du temps et de la vitesse.

$$\text{Achile :} \quad d_A = V_A \cdot t$$

$$\text{Tortue :} \quad d_T = d + V_T \cdot t$$

où d est la distance qui séparent les deux athlètes.

Achille veut rattraper la tortue. Il doit donc parcourir une distance qui sera égale à celle de l'animal.

L'équation à résoudre en fonction du temps est :

$$d_A = d_T$$

$\Downarrow$

$$V_A \cdot t = d + V_T \cdot t$$

$\Downarrow$

$$V_A \cdot t - V_T \cdot t = d$$

$\Downarrow$

$$(V_A - V_T) \cdot t = d$$

$\Downarrow$

$$t = \frac{d}{V_A - V_T}$$



HENRI MALDINEY

CONFERENCE SUR LE TEMPS (14 Janvier 1984)

Je voudrais traiter la question du temps *selon deux* directions qui sont celles de nos réunions, L'une concernant les différentes conceptions du temps variable avec les civilisations et les cultures, l'autre qui intéresse surtout le temps de la psychose.

Sur le premier point je voudrais répéter que pour interroger sur le temps des documents parlés ou écrits, nous disposons de deux sources, la langue et la parole, qui ne coïncident pas puisque la parole toujours déborde la langue. Interroger la parole c'est se demander quelles expressions le temps a suscité au cours d'une culture. Cela peut aller depuis les déclarations d'un malade au sujet de son existence jusqu'aux philosophies élaborées du temps. Dans notre culture on peut dire que les grands moments ont été d'abord Aristote, Platon, Plotin puis St. Augustin et dans notre époque moderne depuis Kant, Schelling dans les « Ages du monde » et au vingtième siècle Bergson, Husserl, Heidegger.

Ce que je me propose c'est à l'inverse interroger le temps tel qu'il se trouve constitué dans les structures de la langue.

Le temps est à la disposition permanente du locuteur comme est la langue. Cela signifie que les représentations de la langue sont celles d'un monde possédant ses clivages, ses canaux, dans lesquels la pensée de celui qui parle commence par se couler exactement comme on voit un travailleur du bois utiliser les veines. Interroger la langue nous conduit à des résultats extrêmement précis parce que la constitution des langues, et je ne parlerai que de nos langues Indo-Européennes, est une constitution de systèmes.

Une langue est un système de systèmes. Qu'est-ce qui correspond à la représentation du temps dans nos langues ? Essentiellement un système verbal. La distinction que nous faisons dans nos grammaires entre le nom et le verbe n'est pas universelle. La langue chinoise ne fait pas cette distinction, même si la parole chinoise ultérieurement est amenée à distinguer entre le nominal et la verbal, cette distinction en elle-même est moins importante que celle des mots pleins et des vides.

Qu'est ce qui dans nos langues fait un verbe ? Je dirai à la suite du linguiste G. Guillaume, que le verbe introduit un univers temps et le nom, substantif ou adjectif, un univers espace. Mais d'abord je voudrais faire abstraction de toute théorie interprétative pour voir au niveau du verbe, ce qui fait qu'il est un verbe et pas un

nom. C'est fondamentalement l'aspect. Un nom n'a pas d'aspect. Quand je dis « marche », que ce soit une marche funèbre ou une marche d'escalier, on voit qu'il n'y a pas de distinction aspectuelle, mais lorsqu'il s'agit d'un verbe instantanément nous avons à faire à des aspects.

En Français quand nous employons un présent nous énonçons un procès en accomplissement, quand nous employons un parfait, "il a couru", "il a pensé", "il est mort", nous exprimons et nous nous représentons par là un état d'accompli. La distinction de l'en-accomplissement et de l'accompli est en français notre distinction aspectuelle principale. Il n'en est pas de même dans d'autres langues indo-européennes comme le Russe où on exprime tantôt une action à l'état indéterminé, « il boit », « il est en train de boire », tantôt de façon déterminée, « il boit jusqu'au bout » ; on peut introduire ensuite des anti-déterminatifs là où on a employé le déterminé et on joue par conséquent sur deux aspects, l'indétermination et la détermination, qui sont en somme des aspects d'actions en cours et d'actions qui sont épuisées, qui sont complètes, phénomène d'incomplétude et de complétude. Notre distinction de l'en-accomplissement et de l'état d'accompli ne coïncide pas exactement avec celle-là, mais s'apparente néanmoins à elle.

Nous avons l'habitude de placer notre système verbal selon ce qu'on appelle des temps, des *tempora*. Cette classification est légitime mais n'est pas exclusive et peut même être seconde, la classification par aspect pouvant être principale. Ainsi les grammairiens stoïciens grecs ont toujours commencé par établir des distinctions d'aspects. Ceci est important pour ce que nous appelons notre façon de vivre le temps.

La première catégorie d'aspects était composée de ce qu'ils appelaient les « teleioi » de « telos » le terme, aspect d'une action parfaite, achevée ayant atteint son terme, les « teleioi » étaient le parfait et le plus-que-parfait. La deuxième catégorie était les « ateles » (*ateleia*) énonçant des procès qui n'ont pas atteint leur terme. Ils y mettaient le présent et l'imparfait. La troisième catégorie était celle des « a(h)oristoi », « horos » est la borne, la limite et le négatif annonce une action qui n'a pas de limite ni quant à son origine, ni quant à sa fin, ce que nous rencontrons dans la forme grecque qui s'appelle l'oris (l'aoriste ?), mais aussi dans le futur; « je partirai » ou « il partit », aucune origine, aucune fin n'est marquée par là¹².

¹² L'aspect était dit « aoriste », parce que sa valeur temporelle – les époques dirait Maldiney – n'était pas « définie » / « délimitée » : εἶδον par exemple pouvait avoir valeur de présent (« je reconnais immédiatement ce que je découvre par la vue comme un cheval, par exemple) ou de passé (« j'ai vu » / « je vis »). L'aspect

Cela signifie déjà que le temps premier du mouvement est son propre départ et qu'aucune arrivée, aucun terme ne lui est fixé, autrement dit il y a une éclosion de l'acte dans l'ouvert.

G. Guillaume définit l'aspect au sens strict et le temps au sens strict. Il s'agit selon lui de la même structure temporelle dans les deux cas, mais d'une structure temporelle impliquée dans l'action verbale dans le cas de l'aspect et d'une structure expliquée de l'action verbale qui déploie un temps dans lequel elle s'explique, temps qui se déploie à partir du présent du locuteur, tandis que le temps interne à l'action verbale est immanent à la forme verbale elle-même. Si je dis « marcher » ou « avoir marché », il ne s'agit pas d'un point de vue du locuteur, mais de deux formes temporelles différentes, l'une en accomplissement, l'autre accomplie, qui se trouvent toutes deux immanentes à la forme verbale. S'il est bien vrai dit Guillaume que l'aspect constitue une temporalité immanente à l'action et le temps proprement dit, une temporalité dans laquelle l'action est expliquée par le locuteur, qui lui est donc en un sens externe, s'agit-il réellement exactement de la même structure temporelle ? A mon sens non. Nous le verrons en français dans ce mode constitué par l'infinitif, le participe présent et le participe passé qui composent ensemble le mode quasi nominal. Vous remarquerez que l'on* peut employer un participe présent aussi bien dans le passé que dans le présent : « traversant la route il rencontra une automobile » ou bien « traversant la route tu apercevas sur ta gauche... » ou bien « traversant la route j'aperçois une maison ». Il n'y a ni indication de personne, ni indication proprement temporelle. Inversement il peut y avoir des noms qui prennent un aspect quasi verbal, le mot marche ou course, les mots grecs en *-sis*, genesis, nos mots en *-tion*, élévation, ou les mots allemands en *-ung**, tous ces mots aboutissent finalement à signifier une élévation qui est un état de chose et où nous avons même perdu l'idée de l'action de s'élever. Pourtant il y a dans cet emploi une structure caractéristique au mode quasi nominal.

En effet l'infinitif est entièrement en incidence, incidence pure, le participe présent est une incidence sur décadence, "passant", "marchant", cela montre une action sa déflexion, en détention en même temps qu'une nouvelle tension, une nouvelle incidence s'élève sur elle. Le participe passé est en pure décadence et quand

« présent » est « duratif », l'aspect aoriste « non-duratif ». De manière plus claire, Maldiney mettra bientôt l'aspect en rapport avec la durée ; je pense que sur le plan de la langue, la notion de durée est purement quantitative ; c'est dans le vécu de l'existence qu'elle est en incidence-décadence.

nous formons des mots, des noms avec nos participes, nous disons un passant, c'est quelqu'un en train de passer et dont le passage se renouvelle à mesure qu'il se dépose, nous avons donc une alliance d'incidence et de décadence, de tension et de détention. Au contraire quand nous disons "le passé" nous avons une décadence pure, une détente, etc...

Qu'est-ce que c'est qu'une tension et une détention ? C'est une tension de durée, incidente ou décadente, ascendante ou descendante. C'est donc cette notion de tension de durée unissant en elle la notion stoïcienne du « *tonos* » et la notion bergsonienne de la durée, et ne les unissant pas du dehors mais primitivement, qui caractérise fondamentalement l'aspect. Et qu'est-ce qui distingue le temps d'un homme qu'on peut appeler un **vivant**, un existant, d'un homme dont la vie retombe sur lui, qui n'arrive pas à exister, c'est déjà fondamentalement cette tension de durée dont le premier est capable et cette détente de durée qui s'empare du second.

Cela est beaucoup plus important que la distinction d'époques passé, présent, avenir, car un homme qui n'est pas en tension de durée ne peut avoir d'avenir. N'a d'avenir qu'une présence avec une marque de supériorité de ce qui est en avant par rapport à ce qui est en arrière sans que la contiguïté entre les deux ne soit rompue. On est présent à l'avant de soi-même. Imaginez un navire qui serait à la recherche de sa proue et qui n'existerait que par cette navigation à l'impossible, mais ce qui est impossible au regard de la chose constitue la possibilité même de l'existant. La marque de notre transpossibilité hors de laquelle nous ne sommes pas vraiment des existants c'est que notre situation d'être est au regard de la chose une impossibilité. Tant que nous ne faisons pas cette distinction entre étant et existant nous restons en dehors de toute possibilité de psychologie authentique, de philosophie authentique, c'est-à-dire propre. Voyez combien cela est important pour la condition du vieillard qui justement risque de ne plus exercer de présence, qui a perdu justement sa tension de durée, qui ne se tient plus à l'avant de soi...

Ce que je veux maintenant marquer c'est que l'histoire du système verbal indo-européen ou indo-germanique ne comprend que deux temps : le primitif et le parfait. Or il y eut une époque antécédente où ils ne furent pas encore différenciés. Les langues germaniques et même l'anglais n'ont finalement que deux époques, à savoir le mémorial et le non-mémorial, et pour indiquer le futur, à la différence du français, ils ont recours à un auxiliaire ; à l'intérieur de la forme verbale ils ne disposent pas de quoi indiquer directement le futur ; la chronothèse est arrêtée entre mémorial, et non mémorial, la distinction des deux est un souvenir de cette origine indo-germanique. Chez les peuples primitifs, la futurisation de nos actes est remplacée par toute une série de modes : le volitif, le désidératif, l'optatif et notre subjonctif, bref les modes

pulsionnels.

En Français il ne nous reste de cet état modal que le subjonctif.

Comment se présente-t-il ? C'est le premier mode qui fasse état de la personne. Nous avons un subjonctif disons thématique et un subjonctif athématique, chacun pouvant être représenté par une droite orientée les deux en sens inverse et en un mouvement ascendant : « Ah ! que le temps vienne où les cœurs s'éprennent¹ » qui va à la rencontre de l'incidence ou au contraire par un mouvement descendant : « Que voulez-vous qu'il fit seul contre trois ? – Qu'il mourût ou qu'un beau désespoir alors le secourût ». Il y a un sens du temps propice à la personne et à son développement et un sens du temps défavorable à la personne. Nous retrouvons les deux formes du temps : créateur et destructeur. Formes fondamentales dans nos cultures. Nous les retrouverions justement au mode quasi nominal dans l'opposition incidence-décadence et cette notion d'un temps scalaire composé d'une seule ligne orientée et cependant intérieurement active correspond à la notion grecque d'*aiôn* qui a d'abord signifié le temps de la vie, puis le temps chez Héraclite et finalement à partir de Platon l'éternité. L'*aiôn* c'est la vieille racine qui marque l'énergie vitale jaillissante, créatrice et destructrice. Lorsqu'une chose est soumise au temps, en même temps qu'elle est en train de naître, elle est en train de disparaître. C'est là la puissance du temps. C'est ce qu'a admirablement exprimé la première parole philosophique des Grecs, celle d'Anaximandre : « D'où les choses ont leur naissance, c'est là aussi qu'elles ont leur destruction selon la nécessité, car elles se doivent payer rançon et subir expiation mutuelle de leur injustice selon l'ordre du temps ».

Oui selon la nécessité elles meurent à l'endroit où elles naissent. Cette idée n'est pas encore exprimée temporellement, mais simplement là où elle naît la chose périt, la chose qui est un plus, une sorte de production de l'indéterminé, de l'intraversable, de ce qu'Héraclite¹³ appelle l'*apeiron*, ce qui n'a pas de terme et qu'on traduit parfois par l'infini... Justement de l'*apeiron* les choses naissent, mais meurent au lieu même. Le temps n'est formulé que dans la seconde partie et comme il s'agit d'une citation postérieure, il est vraisemblable comme Heidegger le pense lui-même, qu'elle est ajoutée : « selon l'ordre du temps, elles doivent se payer rançon et subir l'expiation de leur mutuelle injustice ». Pourquoi leur injustice ? Parce que lorsqu'une chose paraît, elle empêche toutes les autres d'être, celle qui était là disparaît et celle qui se présente empêche celle qui devrait être la suivante d'être. Tout plus est injuste. Il a très bien exprimé le lieu unique de la création et de la destruction qui ensuite se trouve déployé dans ces deux directions où il n'y a pas encore de passé, de présent,

¹³ Lire : Anaximandre et non Héraclite.

de futur ; il y a simplement deux directions et une personne, nous sommes encore proches de l'optatif et le temps du regret n'existe pas.

Lorsque nous arrivons au mode indicatif, il se produit une sorte de restriction. La personne réduit la perspective du temps. Le temps au quasi nominal est immobile mais infini, au subjonctif il a déjà subi une certaine réduction, au présent de l'indicatif il est devenu quasiment ponctuel, d'une étroitesse quasi infinie, transpositif, à peine peut-on le nommer et où le présent est comme une limite déterminée dans tout l'ensemble de cette évolution du temps cosmique. Mais il se produit en même temps ce phénomène extraordinaire de la chronothèse, de la distinction des époques, la production de deux horizons opposés, chacun ayant pour axe une demi droite, les deux étant orientés dans le sens contraire passé-futur, à partir du présent qui dès lors n'est plus une limite dans l'évolution générale du temps, mais une origine. Le passage est alors celui du temps cosmique à l'intérieur duquel nous sommes une limite, à un temps historique, humain, peut-être un temps d'univers, un temps dans lequel l'homme explique les événements et dont il est alors l'ouverture. Ce qui fait la puissance du verbe à l'indicatif c'est que justement par cette position du locuteur, le verbe est capable d'énoncer une situation dans le monde et le monde de cette situation.

Tant que vous êtes en présence de mots, verbes ou noms, « fleuve », « rive », « pierre », « ronger », vous avez à faire à des déterminations de ce qui se nomme un quelque chose en général... mais dans la phrase « le fleuve ronge les pierres de ses rives » il est énoncé quelque chose du monde. Toute phrase est sui-intégrative, elle s'intègre elle-même et intègre quelque chose du monde, son pouvoir est de décider d'une situation, c'est en quoi elle est un prédicat, disant quelque chose de... Or qu'est-ce qui ici fait le pouvoir de la phrase ? Le verbe qui en est le nœud. Si je dis « le cheval court dans la rue » ou « les nuages s'assemblent dans le ciel » ou « Jupiter était une divinité latine », c'est le verbe qui situe quelque chose à une époque du temps, laquelle est déterminée par rapport au présent du locuteur et qui est le présent d'une présence, d'une présence au monde qui est la première donnée, avant le monde, avant moi. C'est le là. Il y a un là. Je suis le là d'une ouverture dans laquelle quelque chose a lieu, c'est l'origine des origines.

Ce n'est pas une simple question de foi. L'homme qui est en état d'apesanteur est aussi incapable que l'homme pesant d'éviter la question du "que je suis", à savoir qu'il est échu sans avoir lui-même participé à son échéance, que son être, le fait qu'il est là et qu'il est le là de tout, est de soi d'abord une injustification. Cependant le pouvoir du verbe est lié au pouvoir du temps, c'est la temporalisation. La temporalisation fait qu'elle est une expérience. Kant dit que l'espace et le temps sont

des formes *a priori* de la sensibilité et qui sont elles-mêmes des intuitions pures. En effet ce sont des intuitions pures qui commencent dans la langue où se forme la partie du discours. Toutes nos langues s'achèvent à la partie du discours et là où commence la parole. Le mot avant la partie du discours possède une détermination d'abord lexicale, puis de personne, de genre, commune à tous les mots. C'est seulement parce que les morphèmes qui expriment cette situation sont des morphèmes à double effet, capables de décider dans un premier goût que là nous avons à faire à un univers espace, dans un second goût que là nous à faire à un univers temps, que nous voyons le monde purement formel de la langue se renverser en lui-même sous la forma de deux sous-ensembles. Mais comme dit Kant, une intuition pure n'égale pas l'expérience. Qu'est- ce qui lui manque ? L'évènement. Or c'est justement l'évènement que le verbe à son mode personnel au présent de l'indicatif est chargé d'énoncer, et l'évènement des évènements c'est ma présence qui les commande tous. Il n'y a d'évènement que parce qu'il y a un là. Temps, là, système verbal se trouvent ici tout à fait liés.

Voici quelque chose qui fera bien comprendre la pouvoir du verbe et du temps. Un verbe au présent a deux valeurs possibles, pourquoi ? Parce qu'il a deux passés et deux futurs. Un imparfait et un prétérit simple pour le passé et pour le futur, un futur catégorique et un futur hypothétique que nous appelons faussement le conditionnel. Une forme ayant deux passés et deux futurs a forcément deux présents puisqu'elle est construite sur deux chronothèses, deux thèmes temporels... Notre présent peut donc avoir deux valeurs ! « il s'avance au milieu des acclamations de la foule » et « dès qu'il s'avance tout le monde se tait ». Dans le deuxième cas l'incidence s'arrête strictement, elle est positive et la décadence est nulle, dans le premier cas l'incidence se constitue an décadence, l'incidence est positive et la décadence positive. Il n'y pas à l'indicatif de décadence pure, elle n'existe qu'au participe passé. Il n'y a pas de forme verbale personnelle impliquant comme support la présence, la personne, qui exprime la décadence pure. Or c'est ce qui apparaît dans la psychose mélancolique, une décadence pure à l'indicatif présent, donc essentiellement dans les formules déclaratives, doxiques, qui tendent non pas à évoquer un monde de souhait ou impersonnel, mais qui visent à énoncer le monde personnel. La formule en est justement de décadence pure, impossible linguistiquement au présent de l'indicatif. Cette détermination détermine donc la forme temporelle de l'existence mélancolique, toute en détention, jamais en tension, qui ne sera jamais à l'avant de soi et qui sera tenu par ses propres arrières... C'est un des traits classiques de la mélancolie que cette absence de protension, tout dans le temps mélancolique existe en rétension et prend une forme subtile dans ce que Binswanger a nommé les protensions vides,

protension à partir du passé. Vous en avez un exemple admirable dans le film d'A. Resnais « L'année dernière à Marienbad » où quelqu'un enquête sur son passé et l'imagine différemment voyant chaque fois tout ce qui put se déployer à partir d'une situation qui n'a jamais eu lieu... le passé étant déjà joué, voilà le type de protension vide, inane. Le passé du mélancolique n'est pas retenu par son présent mais l'inverse, c'est son passé qui retient son présent, qui le détient d'avance. Je pense à cette malade de Binswanger dont le mari est mort dans un accident de chemin de fer en Suisse, mort dans des circonstances étranges qui, pour elle, en ont accru le tragique. Il venait de changer de place dans le compartiment avec son ami qui les accompagnait. Il a été tué une minute après et son ami n'a pas été blessé... D'où la première plainte : « Ah si mon mari n'avait pas changé de place, il ne serait pas mort ». La seconde plainte : « Ah si cet ami n'avait pas demandé à mon mari de changer de place, il ne serait pas mort ». Puis la troisième : « Ah si je n'avais pas tant désiré ce voyage mon mari ne serait pas mort ». Et pour finir « Ah si je n'avais pas désiré ce voyage je n'en serais pas là ». Formes canoniques de la plainte mélancolique où je voudrais faire remarquer l'emploi des temps. « Je n'en serais pas là » est un futur hypothétique, « Si je n'avais » est son symétrique, le plus-que-parfait. Ils sont caractérisés en français par cette désinence AIT qui est la marque en français de toute espèce de décadence. Quand il faut descendre au niveau de la pensée actuelle en français on emploie toujours cette syllabe AI. A propos de la marque de ce futur « je n'en serais pas là » G. Guillaume dit que c'est un présent non clos, ce qui signifie qu'un présent n'est clos que par un avenir et que là où il n'y a pas d'avenir il n'y a pas de clôture du présent et que là où le présent n'est pas clos il n'y a pas d'avenir... L'expression « en être là », que veut-elle dire ? C'est être arrivé sans être parti. L'expression du mélancolique « si je n'avais pas entrepris ce voyage » est un emploi du plus-que-parfait, un passé du parfait, le parfait étant un présent d'accompli. Cela veut dire « si je ne me trouvais pas avoir décidé ce voyage », c'est donc maintenant qu'elle se trouve avoir décidé ce voyage, c'est là que l'aspect d'accompli joue tout son rôle, cela veut dire que le péché est toujours devant elle et qu'elle ne sortira pas de son là et son maintenant. Elle va du réel à l'irréel, « si je n'avais pas », puis de l'irréel au réel, « je n'en serais pas là », elle parcourt donc une surface de Moebius, cycle qui enferme la situation du mélancolique entre deux concavités. La concavité du présent la renvoie à la concavité du passé, elle se trouve donc dans la situation où de l'accompli se verse indéfiniment en accompli ! Ceci paraît une contradiction, une impossibilité, mais c'est la même impossibilité que celle de la décadence absolue et du participe passé rencontrés ici à l'indicatif. Voyez qu'elle est réduite dans cette temporalité mélancolique à retomber sur le là de sa dérélition qui n'est en fait qu'un ici, car elle

n'a pas de là. La plainte est la seule action ou pseudo-action dont elle soit capable et qui remplace toutes les entreprises, toutes les initiatives.

Il s'agit là d'une pure négativité qui possède un pouvoir universel. Hegel nomme destin la pure négativité dans la forme de l'universalité. Voilà pourquoi il dit qu'il y a une religion du monde d'en bas qui correspond d'une part à la nuit effrayante du destin, pure négativité dans la forme de l'universalité, d'autre part à l'Euménide ou l'Erinys de l'esprit mort, pure négativité dans la forme de la singularité. Elle ne prend pas la responsabilité d'un acte pour reprendre son passé à partir d'un avenir, mais elle confie l'initiative dans ce monde impossible au destin, elle se fait esprit disparu, elle s'anéantit au profit destinal. La réponse ne se fait pas attendre, l'Euménide, l'Erinys vengeresse va se produire sous la forme justement des auto-reproches...

Si nous prenons le temps de la manie qui semble apparemment opposé au temps de la mélancolie, le maniaque est tout en protension et n'a pas de rétension, fuite des idées, volatilité du présent, incapacité réelle ou de garder ou d'aller chercher, détachement total, perte de l'imgo. Il n'a donc pas de protension réelle, pas d'apprésentation, il n'appréente pas de situation. Appréenter c'est saisir le marginal, le potentiel de notre existence, le fond du monde auquel nous sommes présents de tout notre corps.

Nous ne sommes pas liés aux choses par la face mais toujours par la marge, c'est le fond qui fait le réel. L'objectif et le réel sont deux choses très différentes. Les hallucinations sont souvent des hyper-objectivations comme dans l'art surréaliste mais qui vous mettent dans l'impossibilité d'y croire... Le maniaque a une existence sans fond.

Dans le cas de la schizophrénie chez un malade de R. Kuhn, ce malade dont tous les propos sont d'unir le commencement et la fin, fait des plans de villes hyper-détaillés, où la ville se trouve dans un no-man's land dont on ignore tout ; il y a simplement sur la périphérie des docteurs d'université qui écrivent des livres en regardant au dehors, on ne sait rien de ce qu'ils écrivent ni de ce qu'ils voient, mais il faut surtout protéger la ville contre le rien qui l'entoure. Tous les six mois a lieu une procession sur le péribole de la ville... La fermeture dans l'espace est analogue à la répétition dans le temps. Sa ville est hyper-fermée et son temps devient un temps cyclique pour lier le commencement à la fin, pour lier la naissance et la mort, pour supprimer la singularité des points de la naissance à la mort au profit du cycle général qui les fait disparaître. Le temps s'éclaire donc par l'espace.

Tout espace a une structure temporelle. Il n'y a pas de lointain, de là-bas, sans avenir, sans tension temporelle, de même qu'il n'y a pas de proximité sans approche temporelle. On ne peut séparer le temps de l'espace. L'expression d'un visage par

exemple est directement sur nous.

J.P. Sartre pour définir les figures d'A. Giacometti fait la comparaison suivante : quelqu'un se trouve dans une pièce obscure, le dehors seulement étant éclairé, un homme colle son visage à la vitre... Le visage est immédiatement sur moi, il n'y a plus d'intermédiaire, d'espace vide entre lui et moi dans la ténèbre... Il n'y a pas d'éloignement et pas d'avantage d'approche, car nous n'approchons qu'en éloignement, les vêtements sur mon corps ne sont proches de moi que lorsque par des sortes de tensions volontaires j'arrive à les ressentir en les éloignant. Il faut que je me donne un horizon de présence qui ne peut provenir que de ce pouvoir d'éloignement, de dresser cette espèce de circonférence d'accueil. Lorsqu'on se trouve pris à notre propre étreinte, il n'y a plus d'éloignement, plus d'approche. Il n'y a pas de pire ennemi, on ne peut sortir de l'étreinte quand c'est la vôtre et dans un rêve le personnage qui vous tient le plus et auquel vous pouvez le moins échapper, c'est celui qui est vous.

Pour pénétrer les structures temporelles il est absolument nécessaire d'interroger les structures d'espace. Là où il y a temps sans espace, là où il y a espace sans temps, il y a dans le premier cas un temps, dans le second cas un espace déstructurés. Impossible de séparer l'un de l'autre car il n'y a qu'un espace-temps qui est celui de l'existence y compris l'espace-temps du « je peux » corporel, capable de proche, de lointain et d'être avec. Le problème donc du temps tant au point de vue culturel qu'au point de vue psychiatrique doit être articulé à ces conditions fondamentales qui sont celles d'un existant.

H. Bianchi.

Vous avez mentionné à deux reprises les Stoïciens. Et il y a justement quelque-chose de très intéressant dans la théorie stoïcienne du temps puisque pour eux le temps est un incorporel et il me semble que ce serait à rapprocher de cette autre notion que vous avez également abordé, à propos du courant phénoménologique qui sur ce point restreint le propos des stoïciens qui est celui de la tension. Vous avez eu une très belle métaphore définissant l'être par rapport à la chose dans cette tension en quelque sorte entre la poupe et la proue. Or pour les stoïciens cette tension était absolument universelle, ils l'étendaient à toutes les époques.

H. Maldiney.

Le véritable temps pour eux est la tension. C'est le temps du destin, comme ils l'appellent, c'est l'enchaînement des causes. Le monde est une sorte de déploiement gestuel. Je pense que la différence profonde est celle du temps impliqué et celle du

temps expliqué, qui n'est expliqué que par la grammaire, par le langage, par la logique et tout ce que la logique peut expliquer c'est finalement des jugements identiques : « S'il fait clair, il fait jour ». Quand ils parlent de leurs enchaînements prédicatifs, cela se réduit à des tautologies. Ce temps expliqué lui dénie toute valeur de réalité, de compréhension de la réalité qui est véritablement une tonique. Cette idée du temps impliqué vient bien avant eux. Déjà chez les pythagoriciens un peu antérieurs à Platon, comme Philolaos, le monde est tout à fait comparé à la musique et la musique au monde. Il s'agit de fixer d'abord la *mēsē* qui est la note moyenne d'un ton grec. Philolaos dit qu'il y a un mouvement ascendant et un mouvement descendant et que ce sont toujours des traversées, pas du tout des trajectoires mais vraiment des trajets. La pensée stoïcienne est conforme au cinétisme de la pensée grecque sur laquelle on dit tant de sottises en l'immobilisant.

H. Bianchi

C'est une pensée qu'il faudrait rapprocher de son moment d'apparition car au fond elle apparaît dans une période de très grand désarroi et on peut se demander si cette attestation de l'idée de tension n'est pas la transposition dans un certain domaine de ce qui manque précisément dans un autre, que ce soit le domaine politique ou socio-politique. L'histoire même du développement du stoïcisme est intéressante car il y a un abîme entre les premiers stoïciens et ce que cela devient quelques siècles après J.-C. Mais le legs final des stoïciens a donné une logique qui est une des rares logiques à avoir résisté au temps...

H. Maldiney.

Quelle est la notion stoïcienne fondamentale ? C'est la chance, le hasard. Le fait principal qui a troublé le plus, ce sont les conquêtes d'Alexandre, celles-ci étaient proprement alogiques. L'ordre du monde n'était pas logique et les stoïciens ont tenté une certaine logicisation du temps, mais pas de la *tukhē*, la chance, et le sage « *ho sophos* » reste du côté destinal et non pas du côté du logicien.

28 avril 1984

Dialogue sur l'Espace-temps entre François Cheng et Henri Maldiney

H.M. - Premièrement sur cette question du temps tel qu'il est vécu par les civilisations Chinoise et Occidentale il y a un problème de différence culturelle et d'unité humaine. Je sais que F. Cheng est des plus sensible à cet aspect qui d'ailleurs n'est pas un aspect mais bien plutôt l'essence humaine. En tout cas sur le temps et l'espace je voudrais signaler le prix que nous devons attacher au témoignage de F. Cheng. Je viens de relire les textes que Marcel Granet dans *la pensée chinoise* a consacrés à l'espace et au temps. Ces textes sont d'inspiration sociologique, je veux dire que ce qu'étudie Granet c'est le temps et l'espace en tant qu'ils sont l'objet d'une organisation sociale, d'avantage, qu'ils sont l'objet d'une construction et d'une conception sociales. A ce titre la pensée de F. Cheng lui est plus complémentaire qu'opposée. Un Chinois dit Granet ne se représente pas d'abord un espace universel à l'intérieur duquel il y aurait des lieux que l'on puisse survoler à partir de cet espace d'ensemble - de même les moments temporels ne sont pas surplombés par une vision survolante du temps. Le second point c'est que temps et espace sont liés comme sont liés les lieux et les moments. Il y a des lieux et des moments qui sont en résonance intime et qui peuvent être affectés des mêmes emblèmes. Pour le lieu il y a des sites qui sont comme des régions ou des parages. Le problème serait celui de l'unification des lieux qui en Chine, dit Granet, sont toujours à la fois rituels et rythmiques. Je signalerais que dans cette conjonction de l'espace et du temps, dans cette prééminence du lieu et du moment il y a quelque chose que la pensée Occidentale ne découvre que tardivement. Dans la pensée de Heidegger c'est très tardivement que le lieu devient le principe constitutif de l'espace et non pas l'espace le principe constitutif du lieu. La réhabilitation de la notion de lieu comme lieu d'existence, d'éclosion, ou du moment comme lieu d'éclosion d'une existence temporelle, ne figure que dans la dernière philosophie de Heidegger et c'est une découverte ici d'une très grande importance et qui rejoint d'une part ce fait dans notre civilisation, que les Grecs en réalité n'avaient pas de mot pour dire l'espace, qu'ils n'avaient qu'un mot qui disait le lieu, *topos*. En Chine, cette priorité du lieu et du moment, cette priorité que j'appellerai l'instant-lieu semble

être également une pensée profonde et durable. Alors où serait la différence ?

J'ai parlé de sociologie de l'espace et du temps à propos de Marcel Granet. Il faut bien s'entendre. Entre l'univers et la société dans la Chine classique il y a une unité nécessaire. Au fond la société a son monde parce qu'elle est au monde. Cette idée d'être au monde et je prends ici l'expression même de Heidegger, me paraît avoir été spontanément une constante dans la pensée Chinoise pour qui véritablement le monde est le monde aménagé par une communauté hiérarchisée, ceci depuis une époque féodale jusqu'à une époque impériale. Or je vois que dans son livre sur l'espace culturel Chinois F. Cheng dit quelque chose de tout à fait semblable sur la relation de l'homme et de la nature. Notamment lorsqu'il dit que la climatique, que le ton du monde et le ton de l'homme, son humeur sont en accord et en articulation immédiate sans que je puisse parler de dehors et de dedans. Il y a un espace de jeu entre la nature et l'homme qui culmine naturellement dans la pensée Taoïste de telle façon qu'au niveau de l'existence individuelle dans la relation homme-nature, F. Cheng retrouve là un analogue de ce que M. Granet découvrait mais d'une façon moins explicite, entre un monde-univers et un monde-société, un monde de l'être à et un monde de l'être avec et que des deux côtés, l'espace et le temps sont des dimensions de ce monde. Voyez l'importance de cela lorsqu'on parle aujourd'hui de pathologie, lorsqu'on accuse ou la société ou les conditions naturelles de la responsabilité d'une maladie mentale. Ou lorsqu'on dit que le malade est l'homme qui n'est pas adapté à la structure sociale. Par conséquent il serait intéressant de savoir si dans une société qui prend un tel soin d'organiser le carré spatial ou le cercle temporel, avec au centre le carré royal puis les trois carrés qui s'en éloignent progressivement pour finir par le dernier où sont rejetées les anciennes dynasties qui attendent à nouveau que leur vertu soit parfaite pour pouvoir succéder... Organisation qui s'exprime à la fois dans une symbolique des régions, des orientes et des couleurs. Est vert, Sud rouge, Ouest blanc, Nord noir et le centre jaune avec toutes les vertus correspondantes. Organisation de l'espace par la visite vers le centre des représentants des grands féodaux ou par la procession quinquennale de l'empereur dans le cycle de ses provinces... Il y a donc une espèce de constitution de l'espace qui s'accompagne d'une constitution du temps. Seulement ce serait se tromper que d'y voir un simple mécanisme et de ne pas y voir un rituel rythmique comme tout ce qui en Chine concerne

les actes essentiels et F. Cheng dans son travail sur la poésie Chinoise a marqué que le principe d'unité et de vie interne est toujours dans le rythme. Je voudrais ajouter qu'il interroge lui aussi la relation espace-temps à travers soit des œuvres picturales, soit des œuvres poétiques. Lorsqu'il analyse certaines formes de poème de l'époque des Tang il insiste sur la spatialité de coexistence qui met en rapport paradigmatique les syllabes phonétiques-sémantiques de deux distiques. Il arrive toujours dit-il que même pour celui qui pense assurer le triomphe du devenir par une relation spatiale équivalente à ce que serait pour nous le concept d'éternité, il arrive toujours que le temps module cet espace mais de telle manière qu'il ne s'agisse pas d'un recommencement ou d'un éternel retour, mais qu'il y ait une transformation. Il a beaucoup marqué à la fois les différences et les ressemblances à cet égard entre la pensée Taoïste et la pensée Confucianiste. Confucius est un homme du temps tandis que le Taoïste lui essaie à travers le temps, par le mouvement du retour contemporain du mouvement de l'aller, grâce au vide, de se fonder dans l'originnaire, dans le vide dont de nombreux textes disent qu'il est vraiment l'origine de la Voie.

F.C. - Vous venez de résumer de façon magistrale la pensée Chinoise en général. Disons que je reprendrai certaines choses que vous venez de dire vers la fin de votre intervention et particulièrement sur ce problème au point de vue du langage, de la dimension syntagmatique et de la dimension paradigmatique. Mon intention n'est pas simplement de souligner ce qui est particulier à la Chine. Si cela aboutit à des choses universelles alors cela a un sens, sinon on peut le considérer comme un objet exotique qui ne nous sert en aucune mesure. Donc je partirai de choses très élémentaires, disons du fait linguistique.

On peut parler bien sûr du YI KING et des 64 hexagrammes, ou de la peinture ou de la poésie, mais à la base de tout cela il y a une écriture idéographique. Ecriture idéographique laquelle a permis aux Chinois d'exalter certains éléments qui existent d'ailleurs dans d'autres écritures y compris l'écriture alphabétique. Je considérerai comme point de départ l'écriture idéographique mais en essayant de voir dans quelle mesure on pourrait rejoindre d'autres types d'écriture. Puisque l'homme à travers son écriture joue avec le temps et l'espace cela revient à ces deux idées de syntagme et de paradigme. On sait que toute écriture a une dimension syntagmatique que l'on peut tracer par une ligne horizontale puisque l'on

crée des phrases, des successions de sons organisés selon certaines règles grammaticales, cette dimension est donc temporelle. Mais on sait très bien qu'à chaque point de cette dimension syntagmatique on peut opérer une dimension paradigmatique, figurée donc par une ligne verticale. Dans la phrase « je mange du pain » je puis inaugurer un paradigme à chaque place, je peux dire Tu ou Il ou Pierre à la place de Je. J'ai tout un choix de verbes pour remplacer « manger », de même j'ai tout un choix de noms pour remplacer du pain... Pourtant cette dimension paradigmatique est sans cesse refoulée chez l'homme. L'homme est toujours en train de parler mais à chaque fois qu'il parle, il opère un choix. En disant « je mange du pain » je nie aussi toutes les autres possibilités. On ne se rend pas compte de cela, que l'homme à chaque minute de son existence est engagé dans une dimension syntagmatique donc temporelle. Nous avons tant l'habitude de parler que nous ne sentons plus l'effort de choisir, pourtant c'est ce que nous faisons, nous choisissons continuellement. L'homme subit donc la tyrannie du temps car à chaque fois qu'il choisit il élimine du même coup la possibilité paradigmatique. Mais est-ce que l'homme peut vivre dans le paradigme ? Il semble que non. Sauf peut-être dans un certain paradis et je joue un peu sur le mot et c'est un paradis perdu. Cette possibilité de vivre entre les choses est un rêve perdu pour les hommes. Cela rejoint la grande loi dégagée par Lévi-Strauss, l'interdit de l'inceste, cette possibilité de vivre entre soi, qui est à jamais déniée à l'humanité. L'homme est un être qui est destiné à choisir tout le temps. Sociologiquement parlant et comme Lévi-Strauss le dit, une fille est un objet d'échange. Elle ne peut rester tout le temps parmi les siens, cela est impossible. A partir de ce simple fait linguistique on voit que cette suppression à chaque instant de la dimension paradigmatique est presque une sorte de symbole de la structure de notre propre société, sans parler de notre propre personne. Encore une fois toute société est fondée sur l'interdit de l'inceste. Qu'est-ce que l'inceste ? C'est de vivre entre soi, entre toutes choses. Cela pourtant est impossible. Roman Jakobson a pourtant défini le langage poétique comme une projection de l'axe paradigmatique sur l'axe syntagmatique. Le poème n'a de cesse de ramener et d'intégrer la dimension paradigmatique dans la dimension syntagmatique. Mais comment ? La rime est l'exemple d'une tentative de projeter la dimension paradigmatique sur la dimension syntagmatique. C'est donc une des manières de ramener cet axe paradigmatique qui

ordinairement est effacé à mesure que l'on parle et de le rendre présent. Suis-je clair ?

H.M. - Absolument. La dimension paradigmatique disent de Saussure et Jacobson est « in absentia », la poésie la rend « in praesentia ».

F.C. - Le parallélisme qui est propre à la poésie Chinoise existe aussi dans d'autres langues. Mais avant d'évoluer vers les langues alphabétiques, je veux continuer avec le type de vers parallèles tel qu'il nous est présenté par le modèle Chinois. Ordinairement je suis obligé de lire un vers après l'autre mais mentalement à chaque point de mon vers j'ai en vue l'élément correspondant du vers qui lui est parallèle. Les deux vers se font face, le mot ciel renvoie à la terre, la montagne au fleuve, l'espace au temps. C'est là aussi une manière de rendre présent cette dimension paradigmatique qui ordinairement est effacée dans le langage ordinaire. En résumé ce que Jacobson a défini comme la condition nécessaire du langage poétique, c'est cette projection de l'axe paradigmatique sur l'axe syntagmatique, en d'autres termes cela revient justement à introduire la dimension spatiale dans la dimension temporelle. Car ce qui prime dans le langage ordinaire, c'est la dimension temporelle, donc ce qui a été soustrait, effacé, retiré c'est la dimension spatiale. Qu'est-ce que la dimension spatiale ? Une situation où l'on coexiste avec toutes choses sans choisir. Si je ne choisis pas la personne je suis donc avec toutes les personnes, de même si je ne choisis pas le verbe, je suis avec toutes les actions possibles. Et pourtant il faut choisir. Introduire la dimension spatiale dans la dimension temporelle est peut-être une manière de résoudre la tyrannie du temps. On subit toujours la tyrannie du temps. Mais réussir à introduire l'espace dans le temps cela équivaut en fait à introduire une certaine qualité dans ce déroulement quantitatif. Bachelard dit que l'homme n'a qu'une seule manière de dominer le temps, c'est d'exalter l'instant. Nous sommes à peu près tous d'accord là-dessus. L'instant est la seule forme de certitude que l'homme puisse posséder. S'il arrive à posséder l'instant il possédera en réalité une forme de l'éternité. Donc le problème est comment posséder l'instant ? Il ne suffit pas de le dire ! C'est une science.

Je peux parler à présent de la poésie ou de la peinture, autant de procédés par lesquels l'homme essaye de créer un type d'instant qualitatif au sein du

temps. Pour cela il faut posséder cette science d'introduire l'espace dans le temps, et je change de termes, d'introduire la discontinuité dans la continuité. On sait que l'écriture Chinoise est constituée d'une série de caractères ou d'idéogrammes et que chaque idéogramme constitue une forme autonome.

Ce qui constitue l'essence de l'idéogramme au point de vue de l'écriture c'est un ensemble de traits qui s'organisent autour d'un centre. Le rythme n'est qu'un des aspects qui rentre en ligne de compte. Pour chaque caractère le Chinois est obligé de tenir compte d'un ensemble de règles de composition. Quand vous posez un point, comment poser l'autre point pour lui faire pendant et pour créer cette tension entre les deux, ce contraste et aussi cette harmonie et tout cela le réaliser pour chaque caractère et à chaque fois instantanément, car il faut simultanément tous les traits. L'Européen écrit de façon linéaire, il peut toujours tirer sur la longueur et sur toute la ligne. Mais il faut imaginer la gymnastique du Chinois qui lorsqu'il écrit, est obligé à chaque point de cette linéarité, de centrer, de trouver un centre car chaque caractère est jaloux de son centre, de son être autonome .

C'est ce qui a déterminé le Chinois mentalement. C'est qu'il est presque obligé de réaliser cet espace de qualité au sein d'un déroulement temporel. On apprend donc très tôt à introduire cette capacité de réaliser une suite d'unité au sein du déroulement linéaire. Il ne suffit donc pas de dire qu'il faut maîtriser, dominer l'instant, il faut apprendre encore à considérer chaque instant comme une unité en soi.

Le quatrain Chinois par exemple forme une unité en soi, pour un Japonais on parlera de Haïku, car dans l'instant il y a aussi le déroulement temporel, le passé, le présent, le futur sont confondus en une unité. Donc quand je dis l'instant cela ne veut pas dire un éclair de temps, au contraire pour que l'instant forme une unité il faut qu'il possède le passé, le présent et le futur. Donc le quatrain pour un Chinois est l'incarnation par excellence d'une sorte d'instant dans sa totalité, avec ce par quoi il devient et ce vers quoi il tend.

Dans la peinture c'est la même chose. Le rouleau Chinois est une suite d'unités qui forment pourtant le déroulement total. J'ajoute pour ceux qui s'intéressent à l'écriture Chinoise que l'existence de l'hexagramme a déterminé profondément la pensée Chinoise. Chaque hexagramme est composé de six traits, traits pleins ou brisés... très peu de peuples ont

cherché presque dès l'origine à figurer le temps et pourtant avec des figures de l'espace*. Chaque hexagramme est un déroulement temporel. Le nombre de 64 hexagrammes ne signifie pas que les Chinois ne prévoient que 64 moments privilégiés dans le temps. Pour une divination donnée chaque hexagramme renvoie à un autre ; cela fait donc 64 fois 64, ce qui nous amène toute de même à quelques milliers de moments privilégiés parmi les milliards de moments.

Les Chinois arrivent à visualiser des instants qualitatifs avec des figures, chaque figure bien sûr ouvrant sur une autre puisqu'il s'agit de mutations... Donc il ne suffit pas non plus de posséder l'instant en tant qu'unité il faut encore posséder la science de voir comment cette unité déborde sur une autre unité en se transformant. Il ne suffit pas de connaître le principe, il faut posséder la science de l'instant.

Venant de prononcer le mot de science, je pense pourtant que la vraie science de l'instant c'est l'art. Les sciences exactes ne peuvent exalter un temps quantitatif. Notre grande affaire est donc de voir comment introduire une discontinuité dans la continuité. Je pense que les Chinois ne reconnaissent qu'une seule continuité, c'est le souffle. Le commencement du monde c'est le souffle et la fin du monde c'est le souffle. Ce qui assure la continuité c'est le souffle et les autres types de continuités apparaissent toujours suspects aux yeux d'un Chinois. Si l'homme veut introduire une sorte de continuité par sa propre organisation du temps, cela demeure suspect. Même pour dessiner un chemin ou une chute d'eau il faut opérer des discontinuités et laisser le souffle assurer la continuité. Si vous dessinez vous-même cette continuité, c'est une continuité morte, comme toute branche qui pousse est destinée à mourir. Par contre faire confiance au souffle, reconnaître dans le souffle la seule vraie continuité et tout le reste, ce que l'homme peut faire, c'est d'opérer au contraire cette discontinuité qualitative.

H. M. - A propos du parallélisme et de l'actualisation paradigmatique qui est une spatialisation, cela est en effet aussi un grand principe de la poésie Hébraïque pour laquelle le véritable vers est le distique. Il y a parallélisme du sens et parallélisme des mots et pour le comprendre il y a une chose importante. Vous avez dit que lorsqu'on prononce non seulement l'un des vers mais l'une des syllabes, l'autre est pour ainsi dire co-présente. C'est ce que Husserl nommait "apprésentation" et on peut dire que chacune est le

marginal de l'autre, marginal présent en elle, sous elle. Mais il y a bien quelque chose d'un parallélisme qui serait interne au vers. Vous nous avez ci té deux vers de Li Po :

« Nuage flottant, humeur vagabonde – Soleil couchant, cœur délaissé. »

Il y a parallélisme d'un vers à l'autre, mais même à l'intérieur d'un vers : « nuage flottant – humeur vagabonde ». Ceci figure comme exemple d'un procédé poétique, ellipse des mots et des verbes de comparaison. Il y a en quelque sorte une conjonction, une juxtaposition de deux éléments qui équivalent à ce qu'on appellerait une phase nominale du genre de celle de Pindare : « le rêve de l'ombre, l'homme¹⁴ ». Donc pas de conjonction, pas de verbe, pas de mots de comparaison, ces unités dont vous avez parlé sont représentées ici par les mots et par les syllabes, là est le principe de la poésie Chinoise qui est au fond le principe de toute poésie. La poésie supprime toujours le plus possible les liaisons conjonctives, explicatives, justificatives qui supposent un sujet qui juge et une relation du mot et de la chose à un sujet, caractéristique du principe de relation dans les langues indo-européennes.

F.C. - La conséquence étant que le temps ira toujours en sens unique.

H.M. - Exactement. En Chinois il y a un principe de détermination et non pas de relation. Un mot et un autre mot sont en résonance, en induction mutuelle comme des unités mais qui dans leur interaction constituent une temporalité monadique. Vous avez dit que l'instant n'est pas l'instantané, mais qu'il fallait une durée unitaire, articulée en elle-même constituant donc cette monade.

F.C. - Le parallélisme permet non seulement de supprimer les mots de liaison mais aussi d'inverser l'ordre des mots. Le poète considère beaucoup d'entorses aux règles grammaticales comme des possibilités de parallélisme. Lorsque je fais une phrase agrammaticale le lecteur ne comprend pas finalement quelle est mon intention. Par contre dans les vers parallèles je peux faire toutes sortes d'entorses aux règles syntactiques, mais comme je les répète deux fois, le lecteur devinera mon intention. Car

¹⁴ Dans le vers de Pindare, la relation « ombre » « rêve » est l'inverse : « ombre d'un rêve, l'homme. »

cette possibilité d'inverser l'ordre des mots (les grains picorent le perroquet) est aussi une tentative de briser la tyrannie du temps. La dimension temporelle nous impose un certain ordre du temps qui symbolise justement le temps irréversible, qui ira toujours dans un sens unique et comme il n'y a qu'un sens unique on ne peut toujours donner qu'un unique sens. Mais par contre la possibilité de réversibilité dans les phrases est une manière de jouer avec le temps. Car en fait le rapport, entre l'homme et les choses est toujours en sens unique. Pourtant ici et à présent qui regarde qui et qui parle à qui ? Cela n'est jamais à sens unique. Pourtant dans nos phrases ordinaires on est obligé d'aller dans un sens unique et de ne donner qu'un unique sens., si bien que l'on n'arrive jamais à épuiser la réalité. Comment donc laisser la réalité respirer à travers les vers ? Le parallélisme exalte en particulier ce désir de briser la tyrannie du temps. Je ne fais que confirmer ce que vous venez de dire.

H. M. - Le temps est le tyran de l'instant comme l'espace est le tyran du lieu. Or l'existence est toujours essentiellement existence dans et de l'instant. L'existence est d'abord présent et comme vous le disiez le présent comporte une part de futur et une part de passé intégrés dans ce que j'appelle l'unité monadique. Mais le présent n'est jamais transpositif, au-delà de toute limite possible comme le serait l'instantané, il est un présent si j'ose dire, durable, qui a sa durée interne. Mais je dirai à propos des unités en poésie, que la parole Chinoise est favorisée parce qu'au fond une phrase Chinoise elle-même se compose de syllabes qui sont des unités. Les mots de liaison sont eux-mêmes des unités, ce ne sont pas des crochets comme le sont nos conjonctions, par conséquent chaque mot, chaque syllabe entre en phase chacune à son tour. Mais elle possède en même temps son horizon sous lequel la syllabe suivante entrera en phase et jamais la première n'est abolie, ni la seconde, dans le mouvement d'ensemble, dans le mouvement intentionnel. Si l'on va de pierre en pierre, le passage ne les renvoie pas à l'écroulement, ne les oublie pas. Cela est le propre de toute poésie. C'est en ce sens qu'elle nous met en présence d'une temporalité aussi exceptionnelle mais plus profonde peut-être que la temporalité de la prose. Car elle tient en sa considération l'instant et surtout l'événement. Au fond dans une temporalité continue il n'y a pas d'événements. Ils ne forment qu'une ligne et sont d'avance abolis par la continuité. Ceci est très important du point de vue psychanalytique. Le sens à la fois de l'instant et de ce qui lui est

inséparable l'évènement, comme celui du lieu. Qu'une parole ait été dite à tel moment et dans tel lieu est une chose que finalement toute anamnèse psychanalytique s'efforce de raviver et dans une situation elle-même évènementielle. Ce ne sont pas tous les moments du transfert et de la parole de l'analysant qui sont efficaces, ce sont certains moments qualitatifs et critiques. En fait une existence est toujours faite de moments critiques où il y a chaque fois promesse et menace, disparaître ou renaître. Ceci est vrai de tous les moments vides qui sont nécessaires. Le vide est justement cette faille où se pose la question, naître ou disparaître. C'est pourquoi ces vues sur le temps qui sont des vues universelles ont une incidence directe dans la technique de toute cure et de tout rapport humain. On ne se fonde guère sur une continuité et donc on ne se fonde guère sur une intentionnalité qui unit tout ce qu'elle traverse : pour n'aboutir qu'à son but, il faut au contraire que tous les moments soient pris en considération. Je crois que la véritable temporalité c'est le temps interne à l'existence.

F.C. - Il est dit selon le récit d'un célèbre voyageur Chinois que du moment que l'idée du voyage a germé en vous, vous possédez le voyage éternellement. Par exemple en prenant un peu le tic occidental, quand on dit « cet été je vais aux Baléares », j'attends donc impatiemment ce moment, que l'été arrive, que je prenne l'avion, etc., alors que selon ce voyageur et les peintres Chinois sont tous d'accord avec son point de vue, dès que l'idée du voyage a germé en vous, vous faites déjà le voyage. Donc non pas attendre le moment du voyage car le moment même du voyage passe très vite et à mesure que les vacances se terminent on est déjà pris par l'angoisse que la chose touche sa fin, après quoi l'on vit le temps du regret. Au contraire selon ce voyageur vous possédez déjà le voyage durant tout le temps qui le précède et durant tout le temps du voyage lui-même et même durant tout le temps d'une vie où vous vous rappellerez ce voyage. Tout cela fait partie du voyage. En fait quand vous pensez au voyage vous pensez à partir de cet instant, de même après le voyage vous pensez toujours à partir d'un instant et pourtant vous possédez déjà tout le voyage. Je vous demande de m'aider à éclaircir cette question qui apparemment est contradictoire : posséder un déroulement pendant toute une vie et en même temps posséder l'instant.

H.M. - On ne peut pas dire que le voyage soit tout en imminence ou tout en nostalgie. La préparation, la pensée d'un voyage et le voyage lui-même, d'un côté la w imagination et de l'autre côté la réalisation, le dévoilement de la réalité, sont choses différentes. Ce qui caractérise le réel C'est toujours la surprise, l'inattendu. Au fond le véritable réel C'est celui que je ne peux pas attendre, celui qui ne dépend jamais d'aucun possible. Il fonde sa possibilité tandis que la possibilité ne fonde jamais le réel.

F.C. - C'est pourquoi ce voyageur lors d'un de ses voyages où en compagnie de vieux amis il mit presque sept jours pour atteindre seulement le pied d'une montagne célèbre en Chine, décida qu'il ne valait plus la peine de l'escalader car dura. Et sept jours ils avaient parlés de la montagne et eh quelque sorte avaient effectués ainsi le plus beau voyage, L'imaginaire et le réel sont pourtant deux axes différents...

H. M. - Ils ont parlé. Il n'y avait donc pas que l'imaginaire. Leurs paroles étaient réelles. Ce que l'un disait à l'autre avait des effets réels sur lui. Ils vivaient une réalité pendant ces sept jours. Le voyage était le pôle peut-être de leurs paroles, de leur orientation mais ce qu'ils se communiquaient entre eux était aussi réel que l'ascension de la montagne seulement ce n'était pas l'ascension. Voyez en ce moment je puis très bien prévoir et imaginer ce que je verrai si je sors tout à l'heure sur les quais de la Seine, mais si je ne suis pas surpris, si ce que je vois n'excède pas, ne transgresse pas mon attente, c'est que ma vision serait une vision déjà habituée.

Le réel ne peut être imaginé que si c'est un réel d'habitude, mais une réalité est toujours prise et surprise dans sa nouveauté. Il Nous ne croyons vraiment qu'à ce que nous voyons qu'une fois., L'imagination est le lieu des possibles mais cela n'est pas encore la réalité. Il se peut que le voyage déçoive, il se peut au contraire qu'il exalte, mais il y a toujours en lui et dans toute nouvelle expérience un moment où je me découvre et où je me découvre nécessairement autre que ce que je me savais jusque-là. Si je me découvre dans mon identité cela n'a aucun intérêt. Il faut encore que mon identité si elle existe, ne m'est jamais été dévoilée. C'est l'imprévisible qui fait finalement la dimension du réel. C'est là, je crois que l'art, l'existence, s'opposent à la science. C'est là que toutes ces unités dont vous parliez tout à l'heure et dont vous disiez que chacune tient à elle-même et ne peut être

confondue à aucune autre, parce qu'elle est vraiment irremplaçable. C'est là qu'elles se situent. Or ce qui est :prévisible et calculable est remplaçable.

F.C. - Comparant le calligraphe au scribe un grand calligraphe Chinois disait qu'en occident lorsque l'on possède les 26 lettres on n'a pas de surprise, on est presque sûr de la réussite, mais que pour un calligraphe même chevronné C'est chaque fois une aventure, on n'est jamais sûr de réussir un caractère. Vous pouvez posséder le trait mais ne pouvez être sûr du résultat. Vous pouvez connaître toutes les règles, chaque caractère est toujours une aventure. Par exemple une des choses les plus simple, c'est les trois points, ce qu'on appelle le radical de l'eau, les trois gouttes d'eau. Rien de plus difficile. On n'est jamais sûr de les réussir. Il faut faire de telle manière que le point du centre ne soit pas exactement au centre. Trois points équidistants sont trois points morts. Il faut que l'un soit plus proche de l'autre pour créer cette relation de jalousie, pour que le troisième essaie de le tirer vers soi. Mais quelle est cette distance ? Il faut chaque fois la trouver. Il faut encore que les trois points forment une courbe et non pas une ligne droite... comme si chaque fois je devais projeter une constellation dans l'air.

H. M. - C'est l'idée de tension qui me paraît la plus importante et qui est aussi une notion spatiale. Il n'y a finalement de tension que dans les asymétries. La série supprime la tension. L'unité au fond n'existe que si elle est à conquérir. Il faut qu'elle s'effectue et non pas qu'elle soit donnée.

F.C. - Dans la poésie la scansion relève du même principe. On supprime les mots de liaison et c'est le souffle qui relie les mots.

H.M. - Et pour appeler le souffle il n'y a que le ménagement des vides.

F. G. - Justement si vous imposez votre vide C'est un coup de poing mort ou destiné à mourir.

H.M. - C'est une chose tout à fait décisive en art et rarement observée. Beaucoup d'œuvres appelées œuvres d'art sont mortes pour cette même raison. Je ne sais plus quel peintre disait que dessiner ne revient pas à

greffer des branches sur un arbre. Car la greffe vise à la solidité tandis que le dessin vise à ménager le passage du souffle. Le véritable dessinateur dessine par les blancs et pas du tout par les noirs. Les noirs sont au service des blancs.

Rythme et subjectivité chez Maldiney et Deleuze

Stéphane Kristensen (Université de Strasbourg)

Henri Maldiney et Gilles Deleuze étaient collègues à Lyon de 1964 à 1969, et plutôt proches sur le plan personnel¹⁵. Entre le phénoménologue « à l'impossible » et le philosophe de l'événement et de la différence, il y avait une affinité profonde, qui s'est révélée productive sur le plan philosophique. A la suite de son séjour lyonnais, en parallèle avec les travaux écrits en commun avec Guattari durant les années 1970, Deleuze élabore une pensée esthétique, notamment en rapport avec la peinture et le cinéma, essentiellement basée sur la notion de rythme, héritée de Maldiney. Il y a peu de tels exemples d'une notion qui passe du champ phénoménologique dans un champ plutôt métaphysique, souvent explicitement dirigé contre le projet phénoménologique.

Les enjeux de ce passage concernent principalement le statut de la subjectivité et l'interprétation de la réceptivité du sujet. Chez les deux auteurs, la réceptivité du sujet est l'envers d'une puissance transcendante du rythme, mais le cadre phénoménologique de l'un l'entraîne à décrire la transformation subie par le sujet à travers l'événement du rythme, tandis que Deleuze veut atteindre l'autonomie de cette notion. Mais les deux lui accordent une puissance transcendante.

Rythme et subjectivité

Le rythme d'une œuvre plastique, ou de l'apparition dans le champ perceptif d'un phénomène naturel comme le Cervin¹⁶, désigne chez Maldiney l'unité de l'apparition de la forme esthétique et de la transformation imprévisible du sujet, nécessaire pour résonner avec cette forme. Le rythme comporte pour Maldiney une dimension transcendante dans la mesure où il est la condition de possibilité du déploiement de la spatialité vécue comme telle, dans la mesure où la perception du rythme par le sujet et sa transformation par ce même acte sont les deux faces d'un seul et même processus. La temporalité rythmique de l'œuvre d'art est sa manière, non seulement de se déployer dans l'espace de la perception, mais encore de participer à donner forme à l'espace même, puisque l'apparition d'une figure rejaillit également sur le fond dans lequel elle apparaît. Lorsque Maldiney introduit

¹⁵ Selon François Dosse, *Gilles Deleuze et Félix Guattari. Biographie croisée*, Paris, La Découverte, 2007, p. 167-168. Le témoignage personnel de Bernard Rordorf, qui était étudiant à Lyon durant cette période, concorde.

¹⁶ Cf. Henri Maldiney, *Ouvrir le rien, l'art nu*, La Versanne, Encre Marine, p. 31.

et explicite la notion dans « L'Esthétique des rythmes »¹⁷, il s'appuie d'abord sur les écrits de Klee et les paroles de Cézanne, en soulignant que l'enjeu est celui de la formation de l'espace corporel structuré selon ses dimensions fondamentales, à commencer par le haut et le bas. Le commencement est le chaos (Klee), ou l'abîme (Cézanne), et le corrélat de cette spatialité sans forme est le vertige, à savoir la perte des ancrages corporels où « le ciel bascule avec la terre dans un tournolement sans prise »¹⁸. Le mouvement du rythme commence lorsqu'un point gris est fixé sur l'espace de la toile, il commence aussi dans le champ perceptif dès lors qu'une forme surgit et transforme le champ. Le point gris de Klee est le point de départ emblématique parce qu'il s'agit d'une forme minimale qui donne un premier point d'ancrage corporel. Le mouvement qui se forme à partir de là structure l'espace d'une existence possible. C'est pourquoi le vide dans lequel s'inscrit le point gris est un « Ouvert », « non pas béance, mais patence »¹⁹. Maldiney décrit un espace de possibilités d'où peut surgir un imprévisible ; l'enjeu du mode d'existence de la subjectivité est alors d'autant plus urgent que le sujet tend à disparaître face à un espace aussi envahissant. Comme l'écrit Maldiney à l'exemple d'une peinture de Jan Van Goyen, « Paysage de Polder » (1644)²⁰ et de la position d'un homme dans l'espace représenté par le peintre, « Qu'est-il dès qu'il s'éprouve dans son environnement ? – Un homme débordé par l'espace qui de toutes parts l'enveloppe et le traverse, et qu'il hante lui-même de toute sa présence, perdu entre l'immensité découverte du ciel et l'étendue rayonnante de la terre au large de ses pas »²¹. Maldiney souligne que cet homme ne pourra qu'éprouver son impuissance, sa « présence en échec », dans la mesure où « l'espace est inégalable »²². Il y a du

¹⁷ Ce texte est issu d'une intervention de Maldiney à un colloque interdisciplinaire (linguistique, biologie, médecine, sciences de l'éducation, esthétique) sur les rythmes qui s'est tenu à Lyon en décembre 1967. Les actes avaient été publiés en 1968 comme supplément n° 7 du *Journal français d'oto-rhino-laryngologie* ; je cite ici d'après l'édition dans *Regard Parole Espace* (Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973), p. 147-172.

¹⁸ Maldiney, *Regard Parole Espace*, p. 150. La question des ancrages corporels comme condition de possibilité de la structuration de l'espace vécu est au centre des développements de Maurice Merleau-Ponty dans le chapitre correspondant de la *Phénoménologie de la perception* (Paris, Gallimard, 1945, p. 290-303 ; pagination de l'édition 2004).

¹⁹ *Ibid.*, p. 151.

²⁰ Œuvre conservée au Rijksmuseum à Amsterdam.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*, p. 152.

moins une forte asymétrie dans cette description du face à face entre le sujet humain et l'espace ouvert du paysage. Le sujet éprouve son impuissance et son échec face à la présence de l'espace qui l'enveloppe ; il faut entendre ici l'ambition de rendre compte de l'expérience par laquelle le sujet advient à lui-même en étant submergé par ce qui l'entoure ; en d'autres termes, l'événement du surgissement du rythme porte une telle puissance que le sujet en tire son devenir même, et par suite son potentiel de transformation.

Les aspects essentiels de cette notion peuvent être résumés de la manière suivante²³ : le rythme n'est pas la cadence, c'est une singularité spatiotemporelle ; le rythme est indissociable de l'acte de sa perception, de ce que Maldiney appelle la rencontre, c'est-à-dire qu'il n'existe pas hors de la relation avec un sujet qui le reçoit ; le rythme unit espace et temps, de sorte qu'on peut dire qu'il est le mouvement de structuration de l'espace vécu²⁴ – Maldiney insiste toujours sur cette dimension processuelle du rythme, en reprenant notamment le terme allemand *Gestaltung* ; le rythme installe un mode de perception, une tonalité qui rend possible et colore à la fois l'objet perçu ou représenté (dans l'image). « Le rythme, parce qu'il est une forme de la présence, un existential, est par lui-même garant de la réalité »²⁵ ; le rythme dessine un « foyer de l'existence de l'homme »²⁶, il donne forme à notre rapport avec le monde. Au total, le rythme est une notion esthétique (dans les deux sens), mais Maldiney l'appelle aussi un existential, ce qui implique qu'il lui accorde un sens transcendantal. Le rythme est condition de possibilité que l'Oouvert ne soit pas chaos, mais possibilité, instauration d'un ordre. La rencontre avec l'œuvre d'art joue un rôle de modèle qui enseigne et montre la voie. Mais ce qui est enseigné n'est pas limité à l'art : l'enjeu est celui de l'existence en tant que

²³ Sur les origines historiques de la notion, en particulier chez Alois Riegl, on peut se référer à l'article très précis de Raphaëlle Cazal, « L'héritage de la conception riegléienne de la forme et du rythme dans l'esthétique phénoménologique d'Henri Maldiney », *Philosophie*, n° 130, 2016/3, p. 38-55.

²⁴ Comme le résume Jean-Christophe Goddard, « *Rhythmos* veut dire forme. Au sens précis de cette forme en formation, en transformation perpétuelle dans le retour du même [...]. Le rythme désigne [...] la forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant, fluide. Plus précisément : à cette configuration instantanée, la forme rythmique ajoute la continuité interne d'une durée, de telle sorte qu'en elle l'opposition de l'instant et du temps se supprime. » Jean-Christophe Goddard, « Henri Maldiney et Gilles Deleuze. La station rythmique de l'œuvre d'art », *Deleuze International*, 2009.

²⁵ *Regard Parole Espace*, p. 165.

²⁶ *Ibid.*, p. 174.

relation avec le monde et les autres formes de vie. Puisque ces relations nous exposent à l'imprévisible, l'ouverture creusée par le rythme nous dispose paradoxalement à cette dimension imprévisible. C'est pourquoi Maldiney insiste tant sur l'expérience de l'impossible : si le réel est défini comme « ce qu'on n'attendait pas », notre attitude face à lui est nécessairement paradoxale. Nous nous préparons à ce qui surgit de manière inattendue, et l'idée que le rythme *produise* la subjectivité vient de ce paradoxe. C'est précisément l'enjeu du concept de transpassibilité auquel il consacre un essai dans le recueil *Penser l'homme et la folie*. Deleuze s'est intéressé au concept de rythme précisément pour cette raison et son appropriation du concept vise à rendre compte de ce moment où l'espace produit de la subjectivité.

Rythme de Maldiney à Deleuze

Comme on le voit déjà avec cette lecture du texte de Maldiney, la portée du concept de rythme dépasse la philosophie de l'art ; cela a été souligné par quelques commentateurs, en particulier Jean-Christophe Goddard dans son article sur « La station rythmique de l'œuvre d'art » qui constitue, de manière significative, l'une des seules études sur le rapport entre Maldiney et Deleuze²⁷, où il met en évidence la grande proximité de la pensée esthétique de Deleuze à l'égard de son ancien collègue de Lyon. Goddard évoque principalement l'idée de l'œuvre d'art comme monument en faisant résonner les réflexions des deux philosophes. Il discute dans ce contexte en particulier l'approche de Giacometti et la perception du fond, de l'espace *entre* les choses, comme « espace propre de la station hystérique du corps », et il montre que le rythme en son essence, pour Maldiney comme pour Deleuze, consiste dans la simultanéité d'un mouvement de systole et de diastole, de dilatation et de contraction, de mouvement centrifuge et centripète. C'est à la faveur d'une telle tension que l'espace se structure et fournit un fond dans lequel le sujet trouve une contenance. En commentant le témoignage de Giacometti sur son expérience de sculpteur face au vide de l'espace, Goddard insiste sur la simultanéité de l'expérience d'anéantissement du sujet et de la béance de l'espace illimité : « Cette subsistance dans la disparition, est ainsi conjointement celle de

²⁷ Goddard, « Henri Maldiney et Gilles Deleuze. La station rythmique de l'œuvre d'art », art. cit., ainsi que *Violence et subjectivité. Derrida, Deleuze, Maldiney* (Paris, Vrin, 2008), en particulier p. 96-116. L'absence totale de Maldiney dans l'ouvrage d'Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l'art* (Paris, PUF, 2005) est par contre frappante.

l'œuvre et celle du sujet transpassible pour autant qu'ils se tiennent ensemble dans l'Ouvert par leur station rythmique »²⁸. Le « sujet transpassible » est précisément le sujet de l'événement du rythme, le sujet qui se laisse surprendre et déborder par l'événement du rythme. Goddard présente le sujet transpassible comme un sujet qui disparaît aspiré par l'immensité de l'espace du fond, mais en même temps qui advient à lui-même dans ce mouvement de disparition. L'existence du sujet est paradoxale dans la mesure où c'est dans l'expérience de sa propre disparition qu'il s'éprouve réellement comme sujet désirant. En effet, c'est le mouvement désirant du sujet qui l'aspire vers le vide de l'espace et lui donne l'expérience de sa propre disparition et par là aussi celle de sa propre reprise. Cette lecture est fidèle à ce que Maldiney lui-même dit du surgissement de l'espace, puisqu'il souligne à la suite du passage que je commentais précédemment que dans la peinture de Van Goyen « l'échec est surmonté » puisque la présence de l'espace tout autour est révélatrice de la présence du sujet, et cette coprésence de l'espace et du sujet est captée par Maldiney dans la notion husserlienne d'*Urdoxa*, « la croyance originaire au Réel », à sa voir la simultanéité du « il y a » et du « j'y suis »²⁹. Les développements ultérieurs sur la transpassibilité dans *Penser l'homme et la folie* sont principalement des approfondissements de cette structure fondamentale, par exemple lorsqu'il écrit que « l'accueil de l'événement et l'avènement de l'existant sont un »³⁰. Le sujet est déjà là, mais s'ignore ; l'espace infini le ravit à lui-même en raison de son aspiration à l'impossible, et dans l'expérience même de cette disparition à soi, l'échec est surmonté et le sujet ressort transformé de l'épreuve. En résumé, l'événement du rythme est identique à l'avènement du sujet³¹. Cette structure de pensée est reprise par Deleuze dans son essai sur Francis Bacon, *Logique de la sensation*, où le concept de rythme maldinéen joue un rôle central. Au début du livre, Deleuze souligne que la figure chez Francis Bacon est « tantôt

²⁸ La dernière phrase du texte. La transpassibilité est le concept introduit par Maldiney dans ses travaux des années 1970 et 1980 pour décrire la position du sujet face à l'imprévisible.

²⁹ *Regard, Parole, Espace*, op. cit., p. 152.

³⁰ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie* [1991], Grenoble, Jérôme Millon, 2007, p. 306.

³¹ C'est ce que Frédéric Jacquet souligne dans un article récent en parlant de connaissance du sujet et de l'œuvre dans l'événement du rythme. Cf. « Du sens du sentir : figures de l'être. Maldiney et Merleau-Ponty », *Philosophie*, 2016/3, n° 130, p. 70-91.

contractée et aspirée, tantôt étirée et dilatée »³², ce qui exprime parfaitement la thèse maldinéenne du rythme comme tension entre deux mouvements contraires dans l'image, créant par là une vibration par laquelle le sujet est sollicité et peut entrer en résonance. Déjà au moment d'introduire la notion de rythme, à la fin du chapitre 5, Deleuze le fait avec la description d'une œuvre de Bacon intitulée *Peinture* (1978) en termes d'oscillation entre systole et diastole, « la systole qui serre le corps et va de la structure à la Figure ; la diastole qui l'étend et le dissipe, de la Figure à la structure »³³. Cette vibration est précisément le mouvement d'émergence de la forme, la *Gestaltung* de la *Gestalt*, un processus qui consiste en un ensemble de tensions qui caractérisent l'ensemble d'une œuvre, ou comme il le résume au même endroit : « La coexistence de tous les mouvements dans le tableau, c'est le rythme ». Ce processus qui se déroule sur le fond de l'Ouvert, c'est-à-dire le monde en tant que source des formes et non pas comme abîme. Cela vaut d'abord pour la peinture, puisque Deleuze met en œuvre ces notions dans son analyse de la peinture de Francis Bacon, mais également pour le cinéma, dans la mesure où il mobilise également la notion de l'Ouvert dans le chapitre introductif de *L'Image-mouvement*, le premier livre sur le cinéma³⁴. Je vais focaliser l'attention ici sur l'ouvrage à propos de la peinture, notamment pour rester dans le même type d'expérience esthétique ; il me semble que l'expérience cinématographique pose des questions un peu différentes³⁵. Bacon est pour Deleuze le peintre qui récapitule l'histoire de la peinture occidentale, et joue pour lui le rôle que jouent Cézanne et Klee pour Maldiney. Le philosophe cherche chez Bacon une figuration des forces inhumaines qui parcourent l'être et le structurent à partir du vide indéterminé. C'est pourquoi il prend le même point de départ de l'expérience esthétique que Maldiney avec le

³² Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation* [1981], Paris, Seuil, 2002, p. 25 (cité par Goddard, *Violence et subjectivité*, p. 99).

³³ *Ibid.*, p. 37-38.

³⁴ Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983, p. 20 ; cf. Goddard, *Violence et subjectivité*, p. 101s.

³⁵ J'ai eu l'occasion de réfléchir à un rapprochement de la peinture et du cinéma dans d'autres textes, en particulier dans « Le primat du performatif. Pour une esthétique politique du corps contemporain », dans E. Alloa et A. Jdey (éds), *Du sensible à l'œuvre. Esthétiques de Merleau-Ponty*, Bruxelles, La Lettre Volée, p. 297-316. Le récent ouvrage de Pierre Rodrigo, *Les Montages du sens. Philosophie, cinéma et arts plastiques* (Belval, Circé, 2017), est très éclairant concernant la position de Deleuze dans l'histoire de l'esthétique.

chaos de Klee et l'abîme de Cézanne. L'introduction de la notion cézannienne de *sensation*, au sixième chapitre, a pour fonction d'indiquer une voie efficace pour le dépassement de la figuration (illustratif, narratif), à côté de la forme abstraite. La sensation est le moment d'une rencontre entre le sentant et le senti, ou comme il l'écrit en citant Maldiney et Merleau-Ponty en note, « à la fois je deviens dans la sensation et quelque chose arrive par la sensation, l'un par l'autre, l'un dans l'autre »³⁶. Or la sensation est essentiellement un mouvement ; il y a différents « niveaux » dans une figure et la sensation est en définitive la sensation du mouvement ou de la tension d'un niveau à l'autre ; elle est « maîtresse de déformation, agent de déformations du corps »³⁷ parce qu'elle est la concomitance de deux mouvements contradictoires, en tension. Ainsi, chaque tableau « est une séquence mouvante »³⁸ et la sensation possède un « caractère irréductiblement synthétique »³⁹. Deleuze examine ensuite quatre hypothèses pour expliquer en quoi consiste l'unité de cette synthèse, pour se rallier, du moins provisoirement, à l'hypothèse qu'il qualifie, avec guillemets, de « plus "phénoménologique" » : selon cette hypothèse, les niveaux de sensation correspondent à des sens différents (vision, ouïe, toucher), en tant qu'ils sont en relation avec d'autres sens. Comme il le résume à la fin du chapitre, « entre une couleur, un goût, un poids, un toucher, une odeur, un bruit, un poids, il y aurait une communication existentielle qui constituerait le moment "pathique" (non représentatif) de la sensation »⁴⁰.

C'est à cet endroit que Deleuze décolle par rapport à la perspective phénoménologique : en effet, ce principe d'unité originelle des sensations, ce moment d'« intersensorialité » est précisément le fait du rythme. Mais le rythme est défini ici d'emblée comme une « puissance vitale qui déborde tous les domaines et les traverse »⁴¹, et non pas comme un principe de traductibilité interne à la subjectivité corporelle, comme une vertu du schéma corporel. Dans les analyses de Merleau-Ponty, que Maldiney reprend à son compte⁴², l'intersensorialité est en

³⁶ Francis Bacon. *Logique de la sensation*, p. 39

³⁷ *Ibid.*, p. 41.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*, p. 42.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*, p. 46.

⁴² Comme le montre également Frédéric Jacquet (art. cit.) avant de mettre en évidence les motifs de la critique de Maldiney à l'égard de Merleau-Ponty. C'est dans le texte « Chair et verbe dans la philosophie de M. Merleau-Ponty » que Maldiney expose son point de vue sur l'auteur du *Visible et l'invisible* (publié dans *Maurice Merleau-*

effet une marque de l'unité du corps propre, c'est le fait que la perception est d'abord unitaire avant d'être divisée en différents canaux sensoriels, et le rythme d'une configuration perceptive est précisément ce qui se donne de manière intersensorielle, ou du moins d'une manière qui transcende l'usage d'un seul sens, et cela précisément dans la mesure où le rythme est l'autogenèse d'une forme et que du côté du corps percevant, le rythme sollicite une motricité totale. Deleuze, par contre, saisit le rythme comme la marque d'une puissance plus fondamentale en quelque sorte externe au corps et qui a même la faculté d'en rompre l'unité. En évoquant Maldiney en note, il caractérise le rythme comme une puissance active dans le monde qui enveloppe le sujet et l'objet, mais ne peut être réduit ni à l'un ni à l'autre. Au début du chapitre suivant, l'hésitation à propos de la phénoménologie continue, mais le ballottage est défavorable : pour rendre compte de cette « unité rythmique des sens », « l'hypothèse phénoménologique est peut-être insuffisante », écrit-il, précisément parce qu'elle repose sur l'unité du corps, qu'il soit organisme ou corps vécu. L'unité du rythme ne peut être cherchée que dans le mouvement originel du chaos, là où « les différences de niveau sont brassées avec violence »⁴³. Cette « unité rythmique des sens » est selon Deleuze tributaire d'une puissance qui dépasse l'organisme, qui dépasse l'unité d'un corps vivant, et c'est ainsi que le corrélat du côté subjectif du rythme est, non pas le corps unifié par son schéma corporel et par la coopération réglée des organes, mais le corps sans organes, à savoir l'idée d'un corps comme pur conducteur d'énergie. Ce corps est ce qui permet à Deleuze de poser le rythme comme la manifestation d'une force indépendante de la corrélation entre le sujet et le monde perçu.

On retrouve ce motif du chaos ou de la catastrophe comme points de départ de l'acte de peindre dans le chapitre 12 sur « Le diagramme », où Deleuze évoque à nouveau Maldiney, précisément le passage sur le chaos de Klee et l'abîme de Cézanne. Dans l'expérience du peintre, écrit Deleuze, il y a toujours cette « expérience du chaos-germe », qui est un « effondrement des coordonnées visuelles »⁴⁴, mais cet effondrement est en même temps un « germe d'ordre ou de rythme »⁴⁵ ; la fonction du diagramme dans la méthode Bacon est de défaire les structures de la perception pour permettre à de nouvelles d'émerger dans le travail

Ponty, le psychique et le corporel, éd. par A.-T. Tymieniecka, Paris, Aubier, 1988, p. 55-88).

⁴³ *Ibid.*, p. 47.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 96.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 95.

de la peinture. Ainsi, Deleuze fait sien le point de départ de l'expérience esthétique (celle du créateur comme celle du spectateur) tel que Maldiney le décrit. Le mouvement de la création s'enclenche à partir d'un effondrement des coordonnées spatiales de l'espace vécu, à partir de l'expérience du vertige. Mais ce qui importe pour mon propos ici est que le mouvement qui s'enclenche à partir de ce chaos fondamental est d'une autre nature que le sensible lui-même. Le mouvement rythmique est un principe vital, presque cosmique, que le peintre capte à sa manière en le faisant passer par des formes différentes. Plus cela est réussi, plus l'œuvre se pose d'un seul bloc, comme un événement. Pour que le sujet puisse recevoir l'événement de l'œuvre, celui-ci survient (comme l'exemple du Cervin) sur un fond qui n'est littéralement rien, pas même le fond d'une figure. Deleuze radicalise cette idée en signalant que le sujet qui reçoit l'œuvre d'art est autant le résultat du surgissement de l'œuvre que l'œuvre elle-même est suscitée par le rythme. Sujet et objet se situent alors sur le même plan d'immanence et la différence ontologique entre les deux perd de sa force, puisqu'ils sont tous deux subordonnés à l'irruption de la force vitale du rythme. La question qu'on peut se poser dès lors du point de vue phénoménologique est la suivante : s'il y a une puissance plus fondamentale que l'opposition sujet-objet, qui est à l'origine de cette opposition, est-ce suffisant pour dénier au sujet une préexistence par rapport à l'événement qui le bouleverse ? Et avant cela, de quel sujet parle-t-on ? De celui qui est pris dans la polarité sujet-objet dont Maldiney dénonce l'impérialisme ou du Moi qui fait l'expérience de sa co-appartenance avec le monde ?

Au seuil de la phénoménologie

Dans son commentaire critique, Renaud Barbaras soupçonne Maldiney de s'arrêter à la limite de la phénoménologie, paralysé sur le seuil d'une « forme d'empirisme radical », ou d'« empirisme événemential »⁴⁶. Barbaras remarque que selon Maldiney, l'apparition d'une œuvre d'art produit l'espace même de sa réception, et donc aussi le sujet qui la perçoit. S'il est vrai que le surgissement de l'événement est absolument imprévisible, que rien ne permet au sujet de prévoir quoi que ce soit, la réceptivité elle-même ne peut pas non plus précéder l'événement. On devra

⁴⁶ Renaud Barbaras, « L'essence de la réceptivité: transpassibilité ou désir ? », in *Maldiney, une singulière présence*, Paris, Belles Lettres, 2014, p. 15-31. Les expressions « empirisme radical » et « événemential » sont aux p. 27 et 28.

conclure que la subjectivité, même comme simple ouverture de la sensibilité, est produite par l'événement, procède de lui ; dès lors, comment préserver la permanence du sujet, nécessaire à toute phénoménologie ? Quel est le statut de la subjectivité en tant que latente, (trans)passible de l'événement contingent ? Barbaras remarque que l'ouverture du sujet à l'égard de l'événement et l'événement lui-même représentent un seul et même moment. Si l'événement est vraiment imprévisible, son accueil ne peut être qu'inattendu aussi, et le sujet pathique ne peut être que le résultat de l'événement. Il n'y aurait pas de sens à parler, selon Barbaras, d'attente dans le pathique, dès lors que ce qui se passe se produit de manière totalement inattendue. A l'inverse, si le sujet pathique attendait l'événement, la sensation ne pourrait pas être distinguée de l'anticipation consciente et donc de l'intentionnalité. Le problème est donc sérieux : soit le sujet pathique attend l'événement et il est alors trop actif, et on ne distingue pas l'activité de la passivité ; soit il est nécessairement surpris par l'événement, et alors en toute rigueur il ne peut pas préexister à l'événement et il en apparaît comme le produit. Dans cette dernière corne de l'alternative, la méthode phénoménologique perd son fondement. Ou dans les termes de Barbaras : « Si l'événement est vraiment imprévisible, la capacité à le recevoir l'est aussi, de sorte que l'accueil de l'événement et, par conséquent, l'existant qui l'effectue procèdent de l'événement lui-même »⁴⁷.

Cette démonstration est autant un test pour la solidité de la pensée de Maldiney qu'une clé pour comprendre le point de vue de Deleuze par rapport au statut de la subjectivité. Je disais que Deleuze a en quelque sorte radicalisé la position de Maldiney ; on pourrait dire en référence à l'argument de Barbaras que Deleuze prend le parti de considérer le sujet comme un produit de l'événement et revendique par conséquent une « forme d'empirisme radical » que Barbaras attribue à la position de Maldiney. Cet empirisme radical consiste à affirmer que la subjectivité est un produit de forces qui la précèdent et la dépassent. Dire cela revient à poser que rien de déterminé ne préexiste à l'événement du rythme, qu'aucun être structuré et réceptif ne préexiste à ce surgissement, et que c'est l'événement qui par sa propre force et sa propre forme fait exister le sujet. En effet, chez Deleuze, la fonction du « corps sans organes » peut être compris comme une réponse à la question de ce qu'il y a « avant » le corps-sujet ; il lui faut en effet un concept de corps indépendant de toute subjectivité, et le corps sans organes est un simple conducteur d'énergies sans aucune organisation propre, c'est l'état du corps

⁴⁷ *Ibid.*, p. 26.

en tant que porté par des forces, par des intensités, avant toute forme de conscience ou de réflexivité. Le corps sans organes constitue le lieu où se révèle le rythme comme « puissance vitale qui déborde tous les domaines et les traverse »⁴⁸, comme il l'écrit entre la fin du chapitre six et le début du chapitre sept. Au début du chapitre sept en effet, après avoir introduit le rythme comme puissance vitale, il évoque précisément le corps sans organes comme ce qui donne accès à une expérience du rythme : « L'unité du rythme, nous ne pouvons le chercher que là où le rythme lui-même plonge dans le chaos, dans la nuit, et où les différences de niveau sont perpétuellement brassées avec violence »⁴⁹. C'est à partir de l'événement du rythme que le corps est susceptible de se rassembler et de former une subjectivité au sens d'une totalité réflexive. Ce qui intéresse Deleuze dans son ouvrage sur Bacon, ce sont les formes que peut prendre le rythme en tant que jeu de forces autonome, indépendamment des effets que ces forces peuvent exercer sur celui qui les perçoit. Si l'on aborde l'argument de Maldiney à partir de cette thèse deleuzienne d'une autonomie des mouvements rythmiques de l'œuvre et que l'on pose à partir de là la question de l'advenir du sujet, la critique de Barbaras est d'autant plus prégnante. On a en effet un dispositif où une « puissance vitale » circule avec le pouvoir de provoquer l'organisation des « corps sans organes » ; ainsi, l'approche phénoménologique est court-circuitée, puisque l'émergence d'une subjectivité est expliquée par un événement externe qui surgit, imprévisible. Pour que Maldiney puisse rester phénoménologue, et maintenir un « écart entre ce qui est ouvert et ce qui est reçu »⁵⁰, Barbaras propose une seule solution, le désir. Seul le désir est une forme de relation avec le monde où le percevant et le perçu se distinguent, mais de manière différente de la relation intentionnelle (cognitive). Le désir est une forme d'ouverture à l'égard du monde, dont le remplissement ne fait que relancer la dynamique, chaque satisfaction ne fait que « réactiver le désir au moment où il l'éteint » (p. 30). Ainsi, le désir est tourné vers l'inattendu parce qu'il renaît toujours de manière inattendue. Seul le désir peut correspondre à l'exigence que le pathique soit sans attente et sans anticipation, précisément parce qu'il exclut la satisfaction. Pourtant, il y a une difficulté qui surgit à la question de savoir d'où vient le désir ; s'il est vrai que le désir est éprouvé par le sujet, il s'agit néanmoins d'une force par rapport à laquelle le sujet est en position de passivité. Il s'agit bien de quelque chose qui anime le sujet « avant » l'événement, en ce sens, il permet de

⁴⁸ Deleuze, *Logique de la sensation*, cit., p. 46.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 47.

⁵⁰ Barbaras, art cit., p. 29.

réfuter l'idée que l'événement du rythme aurait lieu sur le fond d'un pur vide. Mais le désir lui-même n'appartient pas plus au sujet que les autres pulsions ; on peut dire qu'il est une part d'altérité constitutive du sujet lui-même. C'est justement en prenant à son compte cette force qui l'habite que le sujet advient à lui-même. C'est pourquoi il est clair que si la transpassibilité de Maldiney doit rester du côté de la phénoménologie et ne pas basculer vers une forme d'empirisme, cela implique une conception des pulsions comme des forces nécessaires pour que le sujet advienne à lui-même en tant que sujet. Selon Barbaras, « Maldiney pousse la passivité de la réceptivité au point de basculer dans l'empirisme », dans la mesure où l'attente de l'événement n'est éprouvée que rétrospectivement, une fois que l'événement a eu lieu. Or, « une telle attente qui n'attend rien », qui n'est que pure réceptivité, « n'a rien à voir avec une attente et n'a donc d'attente que le nom »⁵¹. L'empirisme involontaire de Maldiney est donc assez clair, selon Barbaras : puisque ce dernier « écarte résolument toute forme d'intentionnalité ou de projet »⁵², il ne se donnerait pas les moyens de penser l'écart entre ce qui est ouvert et ce qui est reçu. Tout viendrait donc de l'événement de l'ouverture, d'où naîtrait aussi le sujet. On a là un Maldiney poussé en direction de la position de Deleuze, d'une conception du rythme et de la sensation comme forces autonomes qui produisent autant le monde que le sujet qui le contemple. La difficulté propre de la position de Maldiney en tant que phénoménologue est précisément de montrer qu'un événement imprévisible, ou une « puissance vitale » indépendante, ou une pulsion que le sujet n'a pas créée, sont des éléments nécessaires pour que le sujet advienne à sa propre subjectivité. Au départ, il n'y a que le chaos, mais le sujet advient dans l'organisation qui se déploie à partir de là et sans cet élément étranger, il n'y a aucun moyen de constituer une subjectivité avec la réflexivité et l'intentionnalité qui lui appartiennent. Je voudrais montrer pour terminer ici en quoi consiste cette position délibérément paradoxale de Maldiney, et montrer qu'elle repose sur une conception précise des pulsions et de leurs rapports avec la subjectivité.

Rythme et pulsion

Déjà dans un passage central de « L'Esthétique des rythmes », Maldiney souligne que le rythme définit l'espace du sentir ou de la sensation par opposition à la perception. La perception implique que la polarité du sujet et de l'objet soit déjà constituée ; cependant, croire que « toute l'expérience humaine est structurée » par

⁵¹ *Ibid.*, p. 28.

⁵² *Ibid.*, p. 29.

cette polarité constitue « l'illusion théorique »⁵³ par excellence. Or cette différenciation entre deux niveaux d'expérience emporte au fond, selon Maldiney deux configurations fondamentales de la relation entre le percevant et le monde, un rapport d'objectivation et un rapport de communication. « Les éléments fondateurs du rythme » appartiennent au sentir, et « la sensation est fondamentalement un mode de communication », un rapport avec le monde où nous « vivons sur un mode pathique notre être-avec-le-monde »⁵⁴. A ce niveau d'expérience, il n'y a pas de polarité sujet-objet ; l'expérience du rythme est selon Maldiney une expérience de co-appartenance du moi avec le monde. La sensation ainsi est aussi le lieu d'une certitude primitive, de la présence irréfutable du monde, de ce que Maldiney appelle ici la « dimension du réel ». La question qui émerge alors est celle de la nature de la « relation Moi-Monde » qui « ne passe pas par l'épreuve de la possibilité du Non »⁵⁵. Cela suggère que l'instance subjective préexistant à l'événement du rythme n'a pas la forme d'un moi clairement structuré, qu'il s'agit d'une instance inconsciente d'elle-même, pure réceptivité, en somme le « sujet primitif », ou « éternel sous-jacent » dont il parle dans *Art et existence*⁵⁶.

Ce « sujet primitif » dont la posture est celle d'une réceptivité pure, d'une attente vide de toute anticipation, est pourtant déjà le sujet d'une présence, sans avoir aucune activité propre. C'est le support sous-jacent d'une tension pulsionnelle, comme l'indique Maldiney dans l'essai « Pulsions et présence »⁵⁷. Il prend à son compte dans ce texte la théorie des pulsions de Léopold Szondi selon qui le Moi n'est pas un être donné d'avance, mais le résultat d'un mouvement pulsionnel propre, ladite « pulsion du Moi ». Le Moi émerge comme le point d'équilibre entre des tensions pulsionnelles contradictoires, comme une structure dont la stabilité et la forme dépend de la stabilité des tensions entre pulsions opposées, le moi est essentiellement « pontifex » ; il a le statut ambigu d'être à la fois l'agent de son acte et le résultat de celui-ci, comme le souligne Maldiney en citant Fichte et en

⁵³ *Regard Parole Espace*, p. 164.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*, p. 165.

⁵⁶ *Art et existence*, Paris, Klincksieck, p. 68.

⁵⁷ *Penser l'homme et la folie*, p. 107-135. Cet essai a été publié pour la première fois en 1976 et peut être lu comme une réponse à *L'Anti-Œdipe*. En effet, il y présente une interprétation de la figure œdipienne qui prend celle de Deleuze et Guattari à contre-pied, puisqu'il évoque l'Œdipe condamné et errant suite à la découverte de la malédiction, et non pas un Œdipe familial petit-bourgeois. A ce propos, cf. ma *Machine sensible* (Paris, Hermann, 2017), p. 109-117.

situant la conception szondienne dans une filiation historique qui commence avec Schiller : « Le moi se pose soi-même, et il est en vertu de son simple être. Il est en même temps l'agissant et le produit de l'acte, l'actif et ce qui est produit par cette activité. Acte et fait sont un et le même »⁵⁸. La pulsion asubjective et la présence au monde d'un sujet sont deux aspects de la même réalité ; le moi de Fichte, à la fois « agissant et le produit de l'acte », correspond au fond inconscient du moi, là où circulent les énergies pulsionnelles. Or là où circulent les énergies pulsionnelles, elles portent le sujet en avant de lui-même, vers le monde, et « dès que les pulsions sont au monde, elles ont déjà franchi le seuil qui sépare le vivant et l'existant »⁵⁹, écrit Maldiney dans le même texte. Puisque les pulsions sont des mouvements énergétiques dirigés vers le monde, des mouvements qui poussent le sujet à une attitude déterminée par rapport au monde et à autrui, Maldiney peut écrire que la pulsion et la présence sont toujours ensemble : « Il n'est pas un vecteur pulsionnel où la présence n'émerge à travers la tendance ou la pulsion »⁶⁰. C'est l'expérience de la pulsion et de ce qui, dans le mouvement pulsionnel, qui porte le sujet en avant de lui-même et le rend présent au monde et aux autres. Sans entrer dans le détail plutôt complexe de la réception par Maldiney du système pulsionnel de Leopold Szondi, il faut souligner deux choses : d'une part, les pulsions vont par couple d'opposés, par exemple la pulsion du Moi se diffracte en ég-systole et ego-diastrale, à savoir la tendance à se laisser envahir par le monde et la tendance à coloniser le monde. D'autre part, le Moi ne consiste pas selon Maldiney en une substance quelconque ; le Moi est essentiellement un « Moi pontifex », à la fois lien entre deux pulsions opposées et faille entre les deux. La présence au monde, ou l'intentionnalité, est toujours déjà impliquée par la pulsion. « Le système pulsionnel de Szondi ne fonctionne que par la présence [...]. La présence s'annonce à elle-même dans la faille, dont le franchissement est sa ressource. [...] Elle fonde la dynamique interne du système »⁶¹. Autrement dit, selon Maldiney, les pulsions sont les mouvements qui font que le sujet devient présent au monde de manière consciente. Dans la perspective de Maldiney, il n'y a pas à proprement parler de production de subjectivité puisque le sujet est déjà passible des mouvements pulsionnels, mais il y a bel et bien quelque chose comme une

⁵⁸ *Penser l'homme et la folie*, p. 114 ; le passage cité est de *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre*, Fichtes Werke, Berlin, 1971, I, p. 96.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 130.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 130.

⁶¹ *Ibid.*, p. 132.

production de Moi à travers les équilibres, toujours susceptibles d'être défaits, entre les pulsions.

Ainsi, Maldiney ne pose par lui la question du corps organisé ou sans organes ne se pose pas pour Maldiney ; le corps est disponible à l'éveil produit par l'événement du rythme, et se structure à partir de là. Cependant, il semble évident que le désir et les pulsions doivent être pensés dans le cadre d'une conception corporelle de la subjectivité ; seul un corps vivant est passible de l'événement et peut se mettre en mouvement et se transformer lui-même. Le défi de Maldiney serait de penser l'existant humain du point de vue de sa corporéité, ce qui impliquerait de remplacer le vide par l'indéterminé et de combler la distance entre l'existant humain et les autres vivants. Le fait même que l'homme soit pathique de certaines situations, qu'il soit susceptible de se laisser transformer par une expérience esthétique, cela implique un certain type de disposition politique, psychique et biologique (précisément la transversalité du machinique tel que Guattari et Deleuze le conçoivent). Il faut être fait d'une certaine étoffe pour faire l'expérience du vide et du vertige, ou pour le dire avec les mots de Maldiney, si être passible du vide est un propre de l'existant humain, si celui-ci est « le seul être qui soit capable d'angoisse »⁶², son existence même doit reposer sur des fondements qui rendent une telle expérience possible. En d'autres termes, si l'humain est un existant et pas seulement un vivant, c'est qu'il fait l'épreuve du vide et par là de l'appel à être le lieu de sa propre existence, « son là », comme il l'écrit en transposant littéralement le « Da-Sein » heideggerien. Cette capacité d'entendre l'appel, si elle doit se traduire en une vie humaine réelle, nécessite un certain dispositif corporel concret.

Conclusion

La situation est la suivante : Maldiney considère que le sujet est bouleversé par l'expérience de l'espace de l'abîme, qu'une instance subjective préexiste à ce bouleversement, sans que cette instance prenne la forme d'un sujet pris dans la corrélation avec un objet. Cette instance qui préexiste à l'événement du rythme n'est pas un Moi qui pourrait s'objecter le monde, mais simplement une subjectivité primitive analogue à celle du schizophrène catatonique, un simple « sous-jacent » ; Deleuze trouve dans le phénomène du rythme une force cosmique

⁶² *Penser l'homme et la folie, op. cit.*, p. 280. Il est très significatif que l'étude importante de Claudia Serban sur le transpassible et le transposable chez Maldiney ne mentionne à aucun moment la question du corps (« Du possible au transposable », *Philosophie*, 130, p. 56-69).

autonome capable d'ouvrir la corrélation sujet-objet, et donc de produire de la subjectivité. Le corps qui reçoit le bouleversement du rythme est un « corps sans organes » dépourvu de toute organisation, de toute autonomie vitale, et c'est la « puissance vitale » du rythme qui l'anime et le met en mouvement. C'est la position deleuzienne de l'empirisme transcendantal ; Barbaras questionne la capacité de Maldiney à rester dans le champ phénoménologique de la corrélation sujet-objet, puisque l'événement semble produire le sujet. Barbaras s'appuie sur cette critique pour pointer l'absence chez Maldiney d'une conception claire de « cette activité de la passivité » qu'est la puissance du désir. Or il me semble qu'en lisant les développements de Maldiney sur la pulsion, cette critique n'est pas justifiée. Précisément, la puissance du rythme, en tant que structuration des flux pulsionnels, est un essai de rendre compte d'une telle activité dans la passivité. Cependant, la limite de la pensée de Maldiney se situe dans un autre domaine : la question du corps en tant qu'être organisé et réceptif-actif reste largement impensée. C'est cela qui ouvre la brèche pour Deleuze et l'introduction du corps sans organes comme corrélat de l'événement du rythme. L'unité de l'œuvre d'art répond à l'unité de la structure du corps humain et l'aspiration à l'unité de la source de la vie. Deleuze aussi est pris dans cette aspiration à l'unité. Sa visée est l'unicité de la puissance rythmique en tant qu'elle traverse l'ensemble des manifestations de la vie. Pourtant, il serait possible de comprendre le corps humain en tant que transpassible, à savoir en tant qu'il est capable de développer des formes de subjectivité plus ou moins complexes selon les nécessités du milieu.

Jean-Pierre Ardaillon

Mettling, Odile. 2021. *La démarche phénoménologique: Ouverture au soin et à la création*. Lyon: CHRONIQUE SOCIALE.

Biographie de l'auteur

Odile Mettling, philosophe de formation, psychologue clinicienne et psychothérapeute a coanimé pendant une vingtaine d'années des ateliers médiatisés accueillant majoritairement des psychotiques et des borderlines. Elle a assuré également des formations dans le cadre d'IFSI, de l'INFIPP et, de 1994 à 2018, au sein de la Formation Continue de Psychologie de l'Université Lyon 2. Actuellement, elle exerce en libéral où elle accueille des adultes, des adolescents et des enfants ; par ailleurs, elle anime un atelier d'écriture dans le cadre de l'Association des auditeurs de l'Université tous âges (2AUTA) et est membre de l'Association internationale Henri Maldiney (AIHM).

En remarque

Avron, Ophélia, et Didier Anzieu. 2012. *La pensée scénique: Groupe et psychodrame*. Toulouse: Erès.

Psychothérapie et phénoménologie

Quand un praticien de la psychothérapie surtout d'origine analytique rencontre la phénoménologie, il peut se produire un effet de fascination. On glisse en phénoménologie, parfois, comme on tombe en religion. Avec un effet discursif, un glissement de langage. Et c'est là qu'il faut « être fidèle à la vérité de l'événement ».

Et voilà la dynamique infernale engagée : comment rendre compte d'une clinique, d'une pratique singulière et outillée dans le champ phénoménologique.

En terme philosophique, cela revient à vouloir articuler l'ontologique et l'ontique. Ce n'est pas en soi, une absurdité, plutôt une nécessité même, quand on intervient dans le concret, mais le chemin est semé d'embûches.

Alors comment peut-on s'y prendre, et cet ouvrage en est une actualisation : en proposant des « bricolages », bricolage dans le sens où le regretté Pierre Gilles de Gennes parlait de ses travaux qui lui ont valu le

prix Nobel. Tenter d'articuler des bouts de théorie pour comprendre un aspect de la pratique afin de construire et d'étayer des dispositifs concrets. Bien sûr, ça coince, ça grince, les engrenages ne tournent pas toujours rond.

Mais là où ça coince, il y a matière à penser, aussi bien des résistances que des adhérences trop massives.

J'ai eu du mal à rentrer dans le livre décontenancé par le caractère horizontal de sa structure. Chaque chapitre, chaque paragraphe, est comme un caillou abandonné par un petit poucet phénoménologue sur un chemin qui se fait en marchant. Chaque caillou possède sa cohérence propre sans qu'il soit toujours possible de dégager une direction globale claire. Là aussi le côté positif est que cela force le lecteur à prendre de la hauteur pour évaluer les lignes de force de cette pensée en acte.

Alors oui, il y a des thématiques transversales qui prennent forme : la question de la présence et de la sollicitude, la question du rythme, la question de la symbolisation, l'importance du groupe comme espace transitionnel... mais le revers de la médaille est que les esquisses se perdent parfois un peu dans le brouillard et qu'il faut les pister à travers les items du livre.

Prenons la présence. Elle se pose tout d'abord sous la forme Heideggérienne (et dans la formulation de Maldiney) comme "être en avant de soi" et un peu plus loin elle se donne comme fonction d'étayage, fonction phorique sans que ces deux dimensions trouvent une unité.

Ce qui m'est alors venu spontanément à l'idée (et c'est l'extraordinaire fonction d'amorçage du livre, cette invitation à l'association, qui est passionnante) ce sont les trois fonctions de l'accompagnement décrites par Pierre Delion ! fonction phorique, fonction, métaphorique, fonction sémaphorique. Et surprise, on commence à voir s'esquisser un lien vers un dispositif capable de soutenir un processus de symbolisation qu'il faut bien sûr déployer à travers le destin des traces.

Autre exemple de fécondité, être présent c'est être « près de » pour la dimension spatiale mais aussi « prêt à » pour la dimension temporelle, à une juste distance, le charisme par exemple est une présence écrasante, avec une attention juste...tout cela en lien avec la sollicitude, qui peut être inauthentique ou "devançante".

Et puis cela fait surgir un autre lien, ce sont mes propres liens bien sûr, mais la pelote de laine est complexe, c'est la question du groupe comme dispositif, espace à la fois symbolique et thymique.

Alors dans ma propre machine à associer, il m'est venu ce travail d'Ophélia Avron sur l'effet de présence.

Écoutons Didier Anzieu. Il note dans sa riche préface à « La pensée scénique » (Ophélia Avron, 1996) « La pensée scénique est le postulat d'une pulsion d'inter liaison, c'est-à-dire assurant une liaison entre les membres du groupe sous forme d'une provocation énergétique mutuelle et réciproquement entretenue. Cette pulsion d'inter liaison psychique répond à une nécessité structurelle d'ouverture et de transformation des psychés les unes par rapport aux autres ».

Comment se traduit dans le groupe cet effet de présence ? Par une « atmosphère » qui en constitue la dimension énergétique. Qu'est-ce qui se joue aussi chez chacun ? Une intégration du moi travaillé par des pulsions antagonistes, d'un côté, des pulsions « destins » et de l'autre côté des pulsions « liens » modulées par une valence existentielle. La question de l'intégration du moi et de ses aventures, n'est pas loin, non ?

...et toujours on navigue en équilibre sur le fil de l'articulation ontologique/ontique au risque de tomber. Mais c'est là où est le plaisir, non ?

Bien sûr ce sont, encore une fois, mes propres associations. Il y en a, sans doute, beaucoup d'autres en fonction des héritages de chacun des lecteurs : les chemins se croisent, certains sont des impasses, d'autres reviennent en arrière.

Alors pour moi ce livre n'est pas un ouvrage « achevé », et c'est tant mieux, car il n'y a pas plus pédant qu'un auteur qui croit avoir clôturé la question dont il traite. Non seulement il est ouvert, mais ouvre chacun à sa propre rêverie.

Work in Progress, donc, et c'est à la fois son charme et sa grande « utilité ». Je l'ai lu comme une grande machine, très riche, « à penser les pensées ».

Il y a cependant un point qui me dérange et, pour moi, dérange l'équilibre de l'ouvrage. Dès le début, le cadre est posé : ne pas interpréter, mais décrire ce qui se présente. Or les deux descriptions d'œuvre d'art dans le livre se présentent comme une interprétation systématique et psychanalytique, passionnante d'ailleurs, des éléments des tableaux même si Maldiney et Szondi à travers lui sont convoqués et que le lien avec le destin psychotique est clair. Il me semble qu'il eut été plus cohérent de mettre en évidence l'émergence de la forme ; les tensions structurelles et celles des

couleurs, et donc, le rythme à travers l'architecture des tableaux (Maldiney en avait fait une remarquable démonstration lors de son dialogue avec François Cheng au sujet des « Kakis » de Mushi à Royaumont) pour aider à faire advenir le vertige de la rencontre entre l'œuvre et le spectateur...et sa possibilisation dans la psychose il est vrai que le choix du noir et blanc qu'a fait l'éditeur pour des raisons de coût, je suppose, ne facilite pas la chose.

Maintenant toute rupture de cadre est aussi à interroger : que dit-elle des difficultés de l'exercice ?

Alors à quand un nouveau livre pour initier la spirale vertueuse du cercle herméneutique ?