

L'ouvert

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

Association régie par la loi du 1^{er} juillet 1901
Reconnue organisme d'intérêt général à caractère scientifique
en décembre 2014

Rédaction : J.F. Rey, responsable, et A. Sauge

SIÈGE SOCIAL

31, rue Rousselet

75007 Paris

contact@henri-maldiney.org

Dépôt légal au quatrième trimestre 2023
Imprimé par l'atelier l'Imagerie
Maquette et mise en page : Pierre & Nemo Porre



La revue n'est pas responsable des articles qui lui sont adressés.
Ils doivent être compris entre 5000 et 30000 caractères
(au-delà et en deçà nous consulter).
Les notes ne peuvent excéder plus de 10 % du texte.
Les textes refusés ne seront pas retournés.
© L'ouvert, 2023

Éditorial	7
Anne Boissière <i>Jeu et improvisation : autour du surgissement</i>	9
Daniel de Troch <i>Ce qu'est le rythme dans l'art des formes sonores</i>	21
Thomas Richard <i>La matrice des antéformes architecturales (1985-2015)</i>	71
Marc Ledoux <i>Destinées du destin</i>	101
André Sauge PRÉSENTATION ANTÉPOSÉE DE LA CONFÉRENCE <i>Le jeune Maldiney à l'ombre de Maurice Blondel et de Henri de Lubac</i>	131
Henri Maldiney <i>Conférence : La mystique du surhumain et le christianisme</i>	137
André Sauge PRÉSENTATION POSTPOSÉE DE LA CONFÉRENCE <i>Maldiney, le christianisme, Nietzsche</i>	151

Éditorial

La pensée d'Henri Maldiney diffuse dans la recherche universitaire, malgré une méconnaissance tenace de l'œuvre dont il faudra bien un jour tenter de rendre compte. Pour l'heure, nous avons le plaisir de vous présenter (avec un peu de retard) ce numéro de L'Oouvert 2024. Pour l'essentiel il y est question de rythmes : toutes les contributions témoignent de la prégnance de ce concept que Maldiney n'a cessé de travailler. Transversale à toutes les œuvres publiées, mais aussi parmi celles, encore inédites, à venir, la notion de rythme est ici déclinée très concrètement dans des arts aussi différents que la chorégraphie, l'écriture musicale ou l'architecture. «Art et jeu», pour Anne Boissière, qui appréhende la chorégraphie à travers la notion de «surgissement» dans l'improvisation. «Formes sonores», pour Daniel De Troch, appréhendées à partir des transcriptions de partitions musicales. «Antéformes architecturales», pour Thomas Richard, architecte, qui présente ici une étude réalisée à partir de créations ou de projets des années 1985-2015 : elles témoignent d'un «désir ardent de formes».

Rythmes et formes, création et «enforme» (néologisme qu'affectionnait Jean Oury) sont ici analysés à partir des textes de Maldiney, lus et amplifiés par les recherches de chacun (e) des contributeurs de ce numéro. À chaque fois nous sommes invités à découvrir un champ de recherche dont nous ne pouvons que ressentir la richesse et l'inventivité, accroissant et anticipant le plaisir de découvrir les nombreux inédits de Maldiney qui ne manqueront pas de paraître dans un avenir proche.

Maldiney a élaboré ses concepts et catégories au contact des peintres, des poètes, des psychiatres et des philosophes qui partageaient sa recherche, composant, au fil des ans, un véritable art de la rencontre. Il a ainsi éclairé et enrichi le travail de ses amis, se laissant lui-même enseigner, «in-former» par eux dans un style inimitable : Tal Coat, André Du Bouchet, Roland Kuhn, Jacques Schotte, Jean Oury. Ce numéro de L'Oouvert élargit un peu plus le

cercle de celles et ceux qui ont fait de lui un partenaire intellectuel de leur art ou de leur recherche. La contribution de Marc Ledoux, psychanalyste et philosophe qui travaille à la clinique de La borde, permet de faire « converser » Jacques Schotte et Roland Kuhn avec Maldiney autour de l'analyse du destin, entre contrainte et choix, avec cette conclusion : « ce qui rend fou, c'est de faire l'expérience, jusque dans sa chair qu'exister et ne pas exister sont en vérité un seul et même destin ». Dans l'histoire intérieure de la vie, il y a des rythmes et des formes que tests et entretiens permettent de suivre et de décrire.

On trouvera enfin un texte inédit de Maldiney, découvert à l'occasion du déménagement de tous ses « papiers » dactylographiés ou manuscrits trouvés après son décès. Il s'agit d'une conférence prononcée dans l'Oflag où il a été captif pendant la deuxième guerre mondiale et destinée à ses compagnons de détention. Le texte surprend, voire déroute, mais il offre un aperçu des préoccupations religieuses du jeune Maldiney et de son approche personnelle, à cette époque, d'un rapprochement entre le christianisme et ses lectures nietzschéennes. André Sauge, dans sa présentation, contextualise les propos de Maldiney à la lumière de ses années de formation, autrement dit des rencontres destinales précoces qui furent les siennes.

Jean-François Rey, coordinateur du numéro 17

Jeu et improvisation : autour du surgissement¹

Anne Boissière
*Professeure émérite, Université de Lille,
philosophie de l'art et esthétique*

Introduction

J'aborde la notion de «surgissement» dans la pensée d'Henri Maldiney au regard d'une réflexion sur l'art et le cours de son évolution au XX^e siècle. Elle m'apparaît déterminante et critique en ce qu'elle permet de pointer une dimension de l'art qui tend de plus en plus à faire défaut, dimension qui manque aujourd'hui. En même temps, la reprise et réappropriation, voire la transmission de cette notion pivot ne sont pas sans difficulté, car soit elle occasionne des développements très abstraits qui emmènent avec eux toute la philosophie (l'Oouvert, le réel, le rythme, la transpassibilité); soit elle apparaît tellement prise dans la chose (la peinture de Paul Cézanne, la poésie de Francis Ponge ou celle d'André du Bouchet), qu'on a bien du mal à l'envisager sur un autre terrain. Ma longue expérience de pédagogue m'a alertée sur les nombreux et possibles malentendus que suscite cette notion, comme les autres l'avoisinant : celles de «surprise», de «jaillissement», d'«inattendu», d'«apparition». Surtout, elle expose à l'obstacle d'une conceptualité qui résiste à l'argumentation en vertu de son lien intrinsèque au «sentir». À une époque où le sentir est en recul – de cela Maldiney parle et s'inquiète également – comment aller jusqu'à l'expérience du surgissement – qui n'est autre que celle du sentir ou de la sensation ?

Natalie Depraz, qui consacre un ouvrage à la notion de surprise, observe que celle-ci est délaissée par les philosophes, sauf

1 Ce texte a été initialement prononcé lors de la journée Henri Maldiney organisée par Christian Chapat et Dominique Ducard «Espace, mouvement, surgissement», le 25 janvier 2020 à la Société de Psychanalyse Freudienne à Paris. Il a été légèrement remanié pour cette publication.

quelques-uns dont Maldiney². Mais elle remarque que c'est alors au prix d'une surdétermination voire d'une absorption par des concepts « lourds » comme étonnement, admiration, événement, altérité ; le cas est patent pour Maldiney qui s'en réfère au « Réel ». Aussi propose-t-elle pour sa part une démarche qui intègre des expériences modestes et plus invisibles de la surprise, y compris dans le quotidien, expériences non moins significatives pour la philosophie. Elle s'efforce ainsi de situer la surprise entre attention et émotion, mettant au travail la conception de l'inattendu qui lui est facilement attachée.

Je trouve fécond d'envisager de revenir à Maldiney, également sans prendre les choses de trop haut, afin d'intégrer la diversité, et une certaine simplicité des expériences auxquelles le surgissement pourrait correspondre. Maldiney, au demeurant, tend quelques perches. Ainsi, dans un entretien de 1993 donné à Alain Veinstein dans son émission *Du jour au lendemain*, il affirme qu'à la danse de Béjart, manque le jaillissement. Sans gonfler exagérément un propos qui n'a donné aucun écrit, l'observation ne manque pas de stimuler le questionnement. Que veut-il dire exactement par là ? Nous donne-t-il à penser, au-delà de Maurice Béjart, la danse de l'époque ? Mon intention n'est pas de discuter ici l'œuvre de Béjart. Je voudrais surtout profiter de l'occasion pour explorer la notion maldineyenne de surgissement, dans un va-et-vient entre les écrits du philosophe et le champ de l'art, plus spécifiquement la danse, que Maldiney n'a pas considérée en tant que telle dans sa philosophie ; va-et-vient qui éviterait le cercle vide de la tautologie et de la répétition. Comment l'expérience qu'on peut faire de la danse, y compris en spectateur, donne-t-elle à enrichir et déterminer l'approche philosophique du surgissement ? Et à l'inverse, comment la pensée de Maldiney instruit-elle un regard différencié, et à certains égards unique, sur la danse d'aujourd'hui, tout au moins sur certains de ses aspects ? Car comme le suggère ce même entretien avec Veinstein, c'est avant tout la spatialité qui est concernée. Qu'en est-

2 DEPRAZ Natalie, *Le sujet de la surprise : un sujet cardinal*, Bucarest, Zeta Books, 2018, p. 27 et p. 73.

il du rapport entre spatialité et surgissement, quand il s'agit notamment des corps en mouvement ?

I.

La notion de surgissement, dans la pensée de Maldiney, m'intéresse dans la mesure où elle a une portée critique. On comprend cet aspect si on tient compte du fait que, par rapport à d'autres philosophes, comme Heidegger et Merleau-Ponty qui introduisent également cette notion – sur le plan ontologique comme Maldiney – un élément intervient chez ce dernier qui n'apparaît pas chez les autres, à savoir la clôture. C'est dans la mesure où on est emmuré, enfermé – à tout jamais ? – que le surgissement se donne comme opération extraordinaire, à certains égards miraculeuse, et libératrice même si terrifiante. Si le surgissement est d'abord une notion ontologique, au sens où elle engage une pensée de l'être jusqu'au rien et au vide, elle doit être située dans le contexte d'une réflexion qui souligne le renversement de l'ontologie en «logologie», selon une phrase qui revient chez Maldiney : dans la logologie «tout est discours». On remarque que la référence clinique, chez lui, joue un rôle dans la désignation de cette clôture : il lui arrive de parler d'une «époque dépressive»³, avec pour symptôme de cette dépression, un activisme qui empêche la vacuité, celle que les vacances et le loisir pourraient pourtant offrir tout au moins socialement ; au lieu de cela, tout est organisé, programmé, et les hommes vivent comme des robots, sur le mode réflexe.

L'approche du surgissement chez Maldiney irrigue tous les secteurs de sa pensée, et elle se soutient d'une conception de la clôture qui est plus ou moins explicitement thématisée. Au niveau du langage, l'opposition au structuralisme et à sa conception de la langue comme système de signes, est clairement repérable, rejoignant au demeurant une critique qu'on trouverait chez Paul Ricœur. En revanche l'approche est plus lâche du côté de l'art, faisant place à

3 MALDINEY Henri, *Penser l'homme et la folie*, Grenoble, Jérôme Millon, 1991, 1997, p. 114.

des considérations la plupart du temps périphériques, ce qui ne veut pas dire non significatives : ainsi les neuf premiers alinéas du texte «Le faux dilemme de la peinture : abstraction ou réalité» (1953)⁴, qui présentent l'«aliénation de l'homme et du monde» en guise d'introduction à la question de l'abstraction ; ou encore les trois pages⁵ précédant «Trois clairières de l'ouvert» dans *Ouvrir le Rien* L'Art Nu qui vilipendent une culture transformée en festivité permanente, avant d'engager la réflexion sur les peintures de Bazaine, De Staël et Tal Coat. Le premier moment du livre sur Francis Ponge, *Le legs des choses dans l'œuvre de Francis Ponge*, obéit à une logique de la sorte : il est entièrement dédié à circonscrire la situation d'un monde qui s'est transformé en discours. Et c'est d'ailleurs à la fin de ce premier moment qu'on peut lire une des occurrences les plus fortes de Maldiney sur le surgissement : «Le réel est toujours ce qu'on n'attendait pas – et qui du même coup est toujours déjà là... où j'advieus. Ainsi l'œuvre et l'auteur n'existent qu'à se surprendre. La sur-prise excède toute prise, le réel toute objectité pré-établie»⁶.

Le grand mérite de Maldiney, en ce qui concerne l'art, est d'avoir engagé une réflexion sur la sensation ou le sentir qu'on ne trouve nulle part ailleurs, faisant porter sa critique de la clôture jusque-là, à même le corps et ses mouvements. L'homme moderne, dit-il en substance, est coupé de ses sensations, et par là d'une expérience de lui-même et du monde pourtant essentielle. La vitre de la voiture, sur laquelle vient s'écraser le visage de l'enfant, selon l'image qui se trouve au début du texte de 1953 sur l'abstraction en peinture, est l'emblème de cette séparation invisible et cruelle. Les écrans d'ordinateur, aujourd'hui ceux des portables qui occupent les mains jusqu'aux oreilles avec le casque, redoublent et semblent bien sceller définitivement cette paroi qui isole. Maldiney assigne à

4 MALDINEY Henri, *Regard Parole Espace*, Paris, Editions Du Cerf, 2012, avec introduction générale de Jean-Louis Chrétien, pp. 31-35.

5 MALDINEY Henri, *Ouvrir le rien, l'art nu*, La Versanne, encre marine, 2000, pp. 283-286.

6 MALDINEY Henri, *Le legs des choses dans l'œuvre de Francis Ponge*, Paris, Editions Du Cerf, 2012, p. 21.

l'art, dans sa portée critique, de surmonter cette aliénation du sentir; et le surgissement en est l'opération énigmatique. Tel est le sens, chez lui, de la notion d'«abstraction» : non l'opposé de la figuration mais le surgissement, en tant qu'il opère à l'endroit de la clôture, et ouvre.

II.

On pourrait penser que la danse, en tant qu'art corporel et art du mouvement, est le médium par excellence de cette dimension. Mais comme je l'ai indiqué en introduction au sujet de Béjart, l'équation ne va pas de soi. Il faut noter que la mention de la danse de Béjart, dans l'entretien avec Alain Veinstein, fait suite à un passage consacré à Erwin Straus, que Maldiney promeut comme le grand psychologue du XX^e siècle, lui attribuant une analyse admirable de l'espace de la danse dans *Les formes du spatial* (texte rédigé en 1930). Je ne souhaite pas reprendre la discussion technique autour de ce texte⁷, mais plutôt considérer la façon dont Maldiney s'appuie sur lui pour regarder la danse, et porter de façon intuitive une appréciation qui pourra sembler arbitraire à certains, très juste à d'autres. L'affaire est délicate car il n'y a pas de preuve ni de démonstration en la matière. Maldiney s'explique toutefois un peu : il parle de «mouvements un peu trop calculés»... «qui sentent la répétition générale». Et à cela il oppose des mouvements «qui jailliraient absolument de rien». Du reste, il ne cite pas d'œuvres et fait fond sur des souvenirs, évoquant le Théâtre de la Monnaie (théâtre à Bruxelles qui a été le fief de Béjart pendant de longues années⁸), également le Festival d'Avignon (ce qui devrait correspondre à la *Messe pour le temps présent* sur une musique de Pierre Henry, donnée dans la cour d'honneur du palais des Papes en 1967). Mais au fond, qu'importe. Car ce n'est pas la

7 Je me permets de renvoyer à mes deux ouvrages : *Musique Mouvement*, Paris, Manucius, 2024 et *Le mouvement à l'œuvre, entre jeu et art*, Sesto San Giovanni, Mimésis, 2018.

8 Maurice Béjart (1927 Marseille, 2007 Lausanne), travaille avec le Théâtre de la Monnaie entre 1960 et 1986.

configuration spécifique de l'œuvre, avec son récit particulier, qui est en jeu ; pas même probablement la tendance néoclassique du danseur et chorégraphe, qui impose des postures et des gestes repérables. L'observation porte à un niveau beaucoup plus diffus, toutefois net et tranchant ; au niveau probablement de ce que Maldiney désigne dans ses écrits comme le « style » ou le « comment » de la présence ; mais qu'est-ce à dire ?

La réponse accorde une part décisive à la spatialité. Je reprends les termes du philosophe : « dans les spectacles chorégraphiques, on a presque toujours l'impression que les mouvements s'exécutent sur une scène, dans une pièce, mais que celle-ci ne participe pas au rythme de la danse, alors que tout l'espace devrait en être transformé » ; et il ajoute que chez Béjart, « l'espace représenté n'est pas sous-tendu par l'espace de la présence ». C'est donc en cela que le jaillissement fait défaut. Mais qu'est, au juste, cet espace de la présence ? Maldiney y fait correspondre parfois l'idée de l'appel et de la réponse. Tel serait cet espace : animé, rythmé par l'appel, ou à partir de l'appel. Mais cette notion d'« appel » reste encore abstraite et incertaine ; il faudrait pouvoir la cerner davantage. De quoi est fait ce surgissement ? La question insiste. Par ailleurs, on sait bien que l'introduction du terme de rythme, au lieu d'éclairer les choses, risque de créer des obscurités supplémentaires. Enfin, ce « rien » d'où il y a jaillissement, comment l'appréhender ?

Je voudrais ajouter, en guise de remarque, que l'idée du « surgissement » ne se trouve pas en tant que telle chez Straus, et qu'elle fait partie d'un lexique qui est bien maldineyen. À la différence de la notion de « surprise » qui relève d'une autre étymologie, celle de « surgissement », provenant du latin *surgere*, indique un mouvement de « lever », de « s'élever » ; d'ailleurs ce même mot latin de « *surgere* » donne « sourdre », verbe vieilli signifiant l'eau qui sort de terre, qui jaillit ; ce que le mot « source » dit également. Cette acception est importante chez Maldiney ; elle rejoint le terme géologique de « surrection » qu'on trouve aussi, organisant un registre sémantique qui se précise de l'image de la montagne – ainsi le Cervin qui se dresse et se découpe entre terre et ciel –, assortie de

celle de l'apparition du chamois ; l'image par excellence du surgissement.

Faut-il envisager un lien, entre la clôture dépressive qui enferme et tire vers le bas jusqu'au fond – elle aussi bien maldineyenne –, et la teneur de verticalité du surgissement, qui entraîne et porte au contraire vers le haut ? Sans aucun doute, mais un tel lien n'est pas thématisé. En même temps, toutes ces images qui appartiennent à la nature et au vivant, trouvent leur limite dans le contexte de l'art et des œuvres.

III.

Pour avancer un peu, je propose de laisser Béjart et de me tourner vers l'improvisation et le jeu, afin de continuer à explorer la question de la spatialité en danse de ce point de vue. L'improvisation ne serait-elle pas le terrain par excellence de la surprise et du surgissement ? Une telle question découle de l'idée courante de l'improvisation comme situation d'être pris ou de prendre à l'«improviste», sans qu'on s'y attende (en italien *improvisto*). Ainsi, j'improvise un repas si mon fils ou un ami vient chez moi sans prévenir. En même temps, l'«inattendu» est ici une notion toute relative ; comme Natalie Depraz, que j'ai déjà citée, le montre, toute une structure d'attente et d'attention enveloppe en réalité cet inattendu.

L'improvisation en danse a ceci d'intéressant et de spécifique qu'elle engage la sensation et le sentir, se développant notamment dans l'après seconde guerre mondiale, en parallèle des pratiques dites somatiques (comme celles de Matthias Alexander ou de Moshe Feldenkrais). C'est le cas notamment chez les danseurs de provenance américaine, Anna Halprin, Yvonne Rainer, Trisha Brown, Steve Paxton, Deborah Hay ou Lisa Nelson, qui vont former ce qu'on appelle à tort ou à raison, la «danse postmoderne» (*post-modern dance*) à partir des années soixante/soixante-dix. Il y a, dans ces pratiques qui engagent intimement le corps dans le rapport à soi, à l'autre et à l'environnement, l'exigence très forte d'un

retour à la sensation, avec une conscience aiguë de l'aliénation de l'homme moderne jusqu'au plus profond du comportement corporel. On peut à ce sujet lire les travaux d'Aurore Després, qui souligne la façon dont cette danse permet de redécouvrir et de déployer un «con-sentir à la gravité»⁹, ou un «se laisser porter», contre «l'exproprioception» du corps de l'homme, vivant dans un univers de plus en plus mécanisé et virtuel. Si de telles tendances apparaissent bien rejoindre le grand souci de Maldiney vis-à-vis du sentir – c'est-à-dire de la sensation comme être-au-monde et expérience engageant l'ensemble de la personnalité –, elles ne mettent toutefois pas en avant, comme il le fait, le surgissement. Peut-être faut-il relier cet aspect à l'importance prise par les partitions et les cartographies dans ces pratiques, en cela par le poids des énoncés et des consignes : l'espace de jeu y est finalement plus organisé qu'il n'y paraît au premier abord ; mais c'est une question que je laisse de côté. Quoi qu'il en soit, la question de l'improvisation nous permet de revenir à la spatialité, car c'est bien sous cet angle que je souhaite envisager les choses.

Je le ferai en m'appuyant sur un entretien informel¹⁰ que j'ai mené avec la danseuse Julie Salgues, interprète des chorégraphes Nathalie Collantes, Myriam Gourfink et Dominique Brun, pour laquelle elle a dansé le solo final de l'élue dans la re-crédation du *Sacre du Printemps* (*Sacre#2*, 2014) à partir de la chorégraphie de Nijinsky. Cette démarche a l'avantage de recueillir le savoir *vécu* de l'espace, et cela d'autant mieux que le danseur ou la danseuse s'attache à déplier l'expérience, ce qui est le cas de Julie Salgues. Celle-ci formule le regret qu'on assiste, à l'heure actuelle, à une éclipse de la tradition d'improvisation issue de Mary Wigman – c'est-à-dire de la danse expressionniste allemande –, relayée en France par quelques grands danseurs et chorégraphes : Jérôme

9 DESPRÉS Aurore, «Performances américaines des années 60-70 : les enjeux d'une autre relation à la gravité», Revue *Ligeia*, «Corps et performances», Giovanni Lista et Emmanuelle Ollier (dir.), n° 121-122-123-124, Paris, 2013, pp. 149-171.

10 Entretien datant de l'automne 2019, dans le cadre de la préparation de mon séminaire du Collège International de Philosophie à Paris «Jouer : du mouvement vivant dans l'art», où Julie Salgues était mon invitée lors de la séance du 25 novembre 2019.

Andrews, Jacqueline Robinson, Karin Waehner, qui forment avec Françoise et Dominique Dupuy, disons, le noyau de la danse moderne en France à partir des années cinquante. En travaillant l'improvisation avec Nathalie Collantes, elle-même élève de Jacqueline Robinson¹¹, Julie Salgues dit rencontrer une façon d'improviser différente de celle qu'elle expérimente avec Lisa Nelson (une des représentantes de la *post-modern dance* américaine). Dans ce dernier cas, elle se sent « davantage dans l'action, dans le faire ». Dans la tradition expressionniste, c'est la « nécessité intérieure », pour reprendre l'expression de Jacqueline Robinson, qui est le mobile : « ... Dans le studio de la danse moderne, le mouvement résonne dans tout l'espace du studio vide. La richesse des relations perceptives développe des potentiels de registre de mouvements variés, subtils. À partir de cette écoute sensible, le mouvement s'étend, se répand, se déforme dans l'espace innervé du studio. L'action par la puissance du mouvement sensible ancré en moi est problématisée dans la spatialité mobile ».

Ces derniers propos m'apparaissent fortement résonner avec la conception de la spatialité vivante que Maldiney, *via* Erwin Straus, évoque dans l'entretien dont nous sommes partis ; si ce n'est à présent qu'elle trouve ses mots à partir de la danse. Il n'y a plus de différence entre la spatialité corporelle et l'espace de la salle ou du studio : en lieu et place de cette distinction, un mouvement unique apparaît. Mais surtout, est importante la manière dont Julie décrit l'impulsion, c'est-à-dire la qualité d'engagement du mouvement, car c'est probablement à cet endroit que se situe la différence décisive avec d'autres formes d'expérimentations improvisées, qui ne répondent pas de la « nécessité intérieure ». L'impulsion a une double provenance : elle s'ancre à la fois en soi *et* ce qui n'est pas soi ; elle prend appui à la fois sur le ressenti interne dans sa complexité *et*

11 Jacqueline Robinson (1922, Londres – 2000, Paris) fait des études de piano auprès d'Yvonne Lefébure, puis s'oriente vers la danse qu'elle étudie avec une élève de Mary Wigman, ainsi que la danseuse allemande elle-même. Elle s'installe à Paris après la seconde guerre mondiale et fonde en 1955 l'Atelier de la Danse, une des premières écoles de danse moderne. Attentive à l'enseignement et à la transmission, elle est l'auteur d'ouvrages importants sur la danse.

l'espace environnant, l'un et l'autre se transformant de façon concomitante dans le mouvement. Des mots de Jacqueline Robinson, que reprend Julie Salgues, disent bien cette relation en ce qu'elle a de vivant : « Laissez-vous surprendre, émerveiller par ce que l'espace vous apporte. Laissez éclore ce dialogue. L'espace ne peut que vous répondre et vous rendre ce que vous lui aurez donné. Prenez l'espace à pleines mains donc, et vivez avec lui. Tout est neuf à chaque instant ».

IV.

Dans une telle pratique, il y a du surgissement, lié au mouvement et à la spatialité qui s'ouvre en lui. Le surgissement est du côté d'une spatialité qu'on qualifiera de « pathique », en reprenant le terme d'Erwin Straus introduit dans *Les formes du spatial*. Pathique signifie d'abord que l'opposition réceptivité/activité est remise en question, au bénéfice d'un champ unique, précisément spatial – selon une spatialité qui abolit la distinction entre le corps et l'extérieur. Surtout, il rend compte d'un mouvement qui n'est plus de l'ordre du *faire* ou de l'*agir*. Le « se laisser-prendre », et emporter par ce qui est en dehors de soi, est désormais partie prenante de la mise en mouvement. Chez Erwin Straus, il est significatif que la notion d'écoute intervienne pour préciser le rapport au pathique. En ce cas, il s'agit moins de se référer à une musicalité du corps qu'à cette expérience d'un « se laisser prendre ». Il y a, dans l'écoute, une dimension de sujétion qui n'existe pas dans le rapport optique, davantage dans la maîtrise et l'objectivation à distance : d'un côté l'être-pris, de l'autre le prendre. Mais avec la danse, c'est le corps en son entier qui est pris.

Pour cerner le surgissement, dans l'expérience du sentir, il faut donc souligner ce moment du « se laisser-prendre ». La façon dont le danseur et chorégraphe Jérôme Andrews¹², collègue de Jacqueline Robinson, a développé l'improvisation à partir du jeu des étoffes,

12 ANDREWS Jérôme, *La danse profonde, de la carcasse à l'extase*, Pantin, CND, 2016 (Conférences données entre 1968 et 1980). J'aborde la danse des foulards de Jérôme Andrews dans mon livre *Le mouvement à l'œuvre, entre jeu et art*, op. cit.

permet d'en donner une autre image concrète. Car en ce cas le jeu ne répond pas de consignes qu'il faudrait connaître pour démarrer : il est en lui-même suspendu à la mise en mouvement des corps dans l'espace. Les foulards sont un peu l'équivalent de cette spatialité dont Jacqueline Robinson dit qu'elle entre en dialogue avec la danseuse ou le danseur. Jérôme Andrews observe surtout que la relation s'établit pour chacun-e, à son rythme. Il peut falloir beaucoup de temps pour s'engager et commencer à jouer ; cela peut arriver au contraire tout de suite. Le moment où l'on y va est indécidable, car il ne peut répondre d'une intention de faire ou d'agir. Il faut attendre d'être happé par les étoffes ; c'est un peu comme si ce sont elles qui nous choisissent, et non pas nous qui les choisissons. La spatialité du jeu peut être qualifiée de « pathique », sous réserve de ce renversement. Ce moment qui ne nous appartient pas, tout en étant pleinement nôtre, est celui du « saisissement ». Le foulard est ce qui prend et saisit. Sans ce saisissement, pas de surgissement, pas de jeu. C'est dans le saisissement que le foulard est présent ; d'une présence qui fait qu'il n'est pas la cause du mouvement : l'impulsion, la mise en mouvement, reste illogique. La notion d'« appel » que Maldiney introduit parfois pour préciser « l'espace de présence », lié au surgissement, m'apparaît s'éclaircir de ce moment du « saisissement ».

Conclusion

Je conclurai mon exposé avec Dominique Dupuy, pour lequel l'enseignement de Jérôme Andrews a été décisif, de façon aussi à renouer avec notre point de départ, à savoir la remarque de Maldiney à propos de Béjart, laquelle concerne non l'improvisation mais l'art chorégraphique spectaculaire. Dominique Dupuy, dans un entretien, marque sa prévention à l'égard d'un discours ambiant qui n'en a que pour le corps, déclarant qu'il n'est pas un « corps dansant », mais « un homme qui danse... avec son esprit et son imaginaire ». Surtout, il forge une notion, celle de la « dansée », pour dire ce qu'il y a de plus important dans la danse, et qui m'apparaît

n'être pas sans relation avec notre interrogation sur le jaillissement. La « dansée », à distinguer du « danser » qui correspond à l'apprentissage et à la part technique de la danse, se situe dans le moment de la scène et de la relation au public. Dominique Dupuy, évoquant l'inquiétude du danseur, souligne qu'à ce moment-là, tout est différent : « L'inquiétude vient du fait que tout ce que l'on sait, finalement, ne sert à rien. Et que la chose principale survient à ce moment-là, entre la personne qui regarde et la personne qui danse, dans une relation qui remet tout en cause. C'est à ce moment-là que peut se passer la « dansée »... » C'est un saut dans le vide ». Il ajoute, en substance, que parfois ça marche parfois ça ne marche pas.

À travers « la dansée », Dominique Dupuy n'est pas sans rejoindre l'orientation de Jérôme Andrews dans le jeu des foulards, et au-delà Henri Maldiney, faisant fond sur une conception de la danse qu'on ne saurait réduire ni à un art technique ni à un art corporel. Art du mouvement, la danse l'est avant tout dans sa capacité à établir un *mode de communication* qui dépasse celles et ceux qui en sont les acteurs et bénéficiaires ; quand quelque chose se passe : ce qu'on a appelé « le surgissement ». L'établissement d'un mode de communication, et pas simplement la prouesse technique, manifeste le pouvoir de la danse, auquel répond l'inquiétude de l'interprète.

Ce qu'est le rythme dans l'art des formes sonores

ou la théorie de l'élastique

Daniel De Troch

Partons de la si mal nommée «partition», cet accessoire indispensable pour les formes sonores de la tout aussi mal nommée «musique classique» dont il est dit qu'elle est «composée», ce qui résulte de cette composition étant couché sur le papier. Ce texte de nature tout à fait originale se lit de gauche à droite, mais également de haut en bas, les signes dont il fait usage se trouvant échelonnés de manière verticale sur les cinq lignes que comporte la portée et bien souvent au-delà de celle-ci, soit au-dessus, soit en dessous des lignes supérieure et inférieure, respectivement. Pour dire les choses plus simplement, les sons les plus aigus sont représentés par les signes supérieurs, et les sons plus graves par les signes inférieurs.

Ces signes sont également destinés à représenter les durées relatives des sons qu'ils sont censés noter, d'où l'appellation de «notes». Concentrons-nous sur quatre valeurs de durée différentes, les plus couramment employées, soit la blanche, la noire, la croche et la double croche. Celles-ci se définissent de manière arithmétique : une blanche vaut deux noires, une noire valant deux croches et une croche deux doubles croches. Ces signes se combinent de façon apparemment désordonnée, comme on pourrait le dire des lettres de l'alphabet, dont nous savons qu'il n'en est rien, puisque leurs combinaisons correspondent strictement à l'expression vocale des mots qu'ils représentent, d'une manière qui varie d'une langue à l'autre. Il en est de même pour l'écriture des formes sonores : la succession des «notes» n'est en rien arbitraire, s'accordant elle aussi de manière précise à la réalisation sonore qui en est attendue. D'où les différences entre ces quatre sortes de signes que voici, de la blanche à la double croche :



Il faut savoir que les durées représentées par ces notes s'inscrivent dans un temps mesuré, celui-là même que mesurent nos horloges. Si la durée d'une blanche est de quatre secondes, les durées de la noire, de la croche et de la double croche seront respectivement de 2, 1 et 1/2 seconde.

Venons-en à ce que j'ai nommé «la théorie de l'élastique». Supposons que la portion de papier sur laquelle les notes sont inscrites soit remplacée par une matière élastique, extensible par simple traction sur ses extrémités. Si nous effectuons ce geste, l'écart entre les notes sera augmenté dans une proportion en rapport avec la force exercée sur cette portée d'un nouveau genre. Imaginons une chose absolument impossible selon les lois de la physique : que la traction exercée sur l'élastique n'ait d'effet que sur une portion de celui-ci, et que cette traction ne soit pas effectuée au hasard mais en fonction d'une nécessité qui reste à définir. Il en résulterait que des blanches ne seraient plus tout à fait des blanches, et il en serait de même pour les noires, les croches et les doubles croches. Précisons que l'effet inverse pourrait être obtenu en détendant quelque peu l'élastique : cette fois l'écart entre les notes sera diminué. La cohérence de la forme sonore en serait-elle affectée? Absolument pas, et c'est ce que je vais m'efforcer de démontrer.

Ce sur quoi il faut porter notre attention, c'est le motif qui nous inciterait à tendre ou à détendre l'élastique, c'est-à-dire à fausser les rapports réguliers entre les notes puisque des notes seraient les unes plus brèves, les autres plus longues que d'autres notes de même valeur. Cette régularité, la même que celle du tic-tac de l'horloge ou du métronome, ne fait nullement partie des éléments constitutifs des formes sonores, à moins qu'elle ne soit exigée de manière explicite. Les véritables éléments de la forme sonore, nous n'en savons rien avant d'en faire l'expérience, aucune forme sonore n'étant la voie d'entrée à une autre dont elle servirait de modèle. Si une telle confusion est possible, c'est le signe que ces formes sonores ne sont que des objets fabriqués, tel une suite d'exercices dont chacun prépare le suivant.

À préciser : les rapports du simple au double entre une noire et une blanche, une croche et une noire, une double croche et une croche ne sont pas modifiés. Il se produit un resserrement (je détends l'élastique) ou une expansion (je tends l'élastique) sur une portion variable de la portée mais toujours très limitée.

Pour mieux comprendre de quoi il retourne, il faut nous pencher sur ce que sont les véritables constituants des formes sonores. On distingue généralement quatre composantes du son musical, classées selon leur degré d'importance : la hauteur, la durée, l'intensité et le timbre. Il a déjà été question des deux premiers, les seuls à être indiqués de manière formelle par les signes de l'écriture musicale. Pour ce qui est de l'intensité on utilise des termes qui ne laissent place à aucune ambiguïté comme « fort » (*forte*), « doucement » (*piano*) et d'une quantité d'autres. Quant au « timbre », ce terme se rapporte à la sonorité spécifique du son produit par l'instrument. Cette classification est sujette à caution par ce qu'elle a d'artificiel. J'en veux pour preuve l'exemple relativement simple que je vais donner, sachant qu'en matière d'art rien n'est jamais vraiment simple comme on va pouvoir le constater. Cet exemple va mettre en jeu les deux composantes principales du son, la « hauteur » et la « durée ». Je mets ces mots entre guillemets pour rappeler que le fait de séparer ce qu'ils sont censés définir ne nous aide en rien à comprendre la nature réelle du son. En parlant de blanches, de noires, de croches et de doubles croches, j'ai attiré l'attention du lecteur sur l'élément « durée » en laissant provisoirement de côté l'élément « hauteur ». Il s'agit à présent de montrer à quel point ceux-ci sont indissociables et n'ont été séparés que pour faciliter leur représentation. Cette indivisibilité, c'est mon exemple qui va en témoigner.

Il existe ce que l'on appelle des « notes pointées », le fait que n'importe quelle note, quelle que soit sa valeur, peut comporter un point placé à sa droite, ce qui augmente sa valeur de moitié. Ci-dessous, une noire et une croche pointées :



La noire pointée vaut une noire plus une croche, et la croche pointée, une croche plus une double croche. Je vais donner un exemple d'emploi de ces notes pointées en la confrontant à une version sans notes pointées. Le voici :



Quelle différence entre ces deux versions ? La 3^e note, *sol*, se trouve retardée par une sorte de retenue portant sur la 2^e, *fa*. Cette retenue a pour effet de susciter un élan qui outrepassa la 3^e note, *sol*, pour mener à la 4^e, *la*, une blanche, sur laquelle le mouvement se trouve provisoirement suspendu. Il ne reste rien de tout cela dans la seconde version. Les trois premières notes, *mi*, *fa* et *sol*, mènent de façon paisible et détendue à la dernière, sur laquelle le mouvement s'arrête, de la même manière que dans la première version. Ce qui, soit dit en passant, confirme la pertinence de ma théorie de l'élastique, laquelle continue à avoir du sens : l'étirement entre *fa* et *sol* n'est pas simplement dû à l'ajout d'un point et donc d'une croche à la noire, mais à la nécessité, imposée par la forme sonore, de marquer l'élan de *mi* à *la*. Ce point, le « compositeur » (une appellation détestable) l'a placé pour suggérer ce que les « notes » sont incapables d'exprimer. Il n'y a pas de signe musical pour indiquer « retenue ».

Quant à ces deux versions, aucune n'est meilleure que l'autre, de ce point de vue elles sont à égalité. C'est simplement le ressenti qui est différent. Ce qu'elles ont d'hétérogène les oppose l'une à l'autre, une divergence qui n'est pas simplement due aux différences de valeur entre les notes. Elle tient tout autant sinon davantage au fait qu'un *mi* n'est pas un *fa*, que le *mi* et le *fa* ne sont pas des *sol*, et il en est de même pour le *la*. Ces quatre notes forment un mouvement ascendant, du grave à l'aigu, ce qui pose la question de leurs rapports réciproques, antagonistes ou non. (Un mouvement ascendant qui n'est évidemment pas celui que l'on voit sur la portée, la progression des notes d'une ligne à l'autre.)

Du *mi* au *fa* il se produit comme une angulation, un brusque changement d'orientation de l'élan initial. Quelle en est la cause ?

Au fait qu'entre *mi* et *fa* l'écart acoustique n'est pas le même qu'entre *fa*, *sol* et *la*. Il est plus petit entre les deux premières notes (*mi* et *fa*) qu'entre la 2^e et la 3^e (*fa* et *sol*) et les deux dernières (*sol* et *la*). Entre *mi* et *fa* l'écart est d'un demi-ton alors qu'il est d'un ton entier entre *fa* et *sol* et entre *sol* et *la*. On pourrait en conclure que *mi* et *fa* sont plus proches l'un de l'autre que *fa* et *sol*, d'une part, *sol* et *la*, d'autre part. Il s'agit, entre *mi* et *fa*, d'une fausse proximité. Leur hétérogénéité est absolue. Cela est dû – ceci est capital – au fait que ce qui lie les sons les uns aux autres n'a rien à voir avec leur contiguïté dans la suite des sons de la «gamme», de *do* à *si*. Les sons des intervalles *do-mi*, *sol-si* (tierces majeures), d'une part, et *ré-fa*, *mi-sol* (tierces mineures), d'autre part, sont ressentis comme très proches l'un de l'autre (beaucoup moins hétérogènes), alors qu'à l'inverse dans les intervalles *mi-fa* et *si-do* les sons se trouvent ressentis comme se repoussant l'un l'autre, leur écart étant incommensurable. Il n'y a rien de commun entre eux, ce que l'on attribue faussement au fait que produits simultanément, ils sont dissonants, alors qu'il s'agit de tout autre chose. D'un côté, un étroit apparemment, de l'autre, une inexplicable étrangeté, laquelle se marque bien davantage dans la première version de notre exemple (note pointée *fa*) que dans la seconde. Ceci confirme ce qui a été exposé plus haut, l'indissociabilité de l'élément «hauteur» de l'élément «durée» : l'effort requis pour passer de *fa* à *sol-la* est bien plus grand dans la première version que dans la deuxième. La cause de cette étrangeté n'est pas simplement due à leur caractère dissonant, puisque le fait de les produire séparément n'y change rien.

On peut même aller plus loin en faisant remarquer que la durée n'a rien à voir avec le temps, selon l'idée que l'on s'en fait ordinairement, d'une succession de moments sans rapport les uns avec les autres. En réalité, ces moments diffèrent par le fait que c'est le moment initial qui se transforme et se perpétue, et c'est cette transformation du même en soi-même qui fonde l'unité de la forme sonore. Cette unité est ressentie dès le départ, dès le premier son, dès la première note, et c'est elle qui est la source et le moteur de la

forme en gestation. C'est aussi notre manière de faire corps avec elle, la forme n'étant « forme » que par ce qu'elle requiert de nous. Ce n'est donc pas une question de vitesse, d'aller plus vite ou plus lentement, car si c'était l'effet recherché cela voudrait dire que la forme sonore aurait à se soumettre à une norme extérieure, comme c'est le cas si elle est corsetée dans ce carcan qu'est la mesure qui la plupart du temps pour ne pas dire toujours est confondue avec le rythme.

Remarque complémentaire : Dans une forme sonore il n'y a pas de retour en arrière, le passé n'existe pas. Il s'agit d'un éternel présent, ressenti à la condition de se laisser porter en avant. J'explique : ce qui s'est produit « avant » se maintient dans le présent, au travers de sa transformation, ceci depuis le début. Rien n'est séparé dans une forme sonore réellement rythmique. Il n'y a donc pas à se soucier de l'accord entre deux moments successifs, considérés séparément. Ce qui n'est d'ailleurs possible que dans ces formes sonores que l'on dit « composées », dont un simple coup d'œil sur la partition nous renseigne sur ce qu'elles sont (à condition de savoir la lire !) et nous permet d'en apprécier les effets. Le choix que l'on porte sur l'une plutôt que sur un autre dépend uniquement de nos goûts personnels. Elles sont conçues pour nous divertir, d'une manière ou d'une autre, c'est-à-dire nous détourner de cela seul qui importe : l'existence. Une œuvre réelle « existe », et n'est rien d'autre que cela. Elle nous fait *exister*. Ou mieux : l'œuvre nous surprend par le fait qu'elle nous fait ressentir notre existence.

Ce que n'ont pas compris les « dodécaphonistes » (le dodécaphonisme se définissant comme un système musical basé sur la succession des douze sons de la gamme chromatique, dont l'ordre détermine la structure selon laquelle se développe l'œuvre), lesquels, ne rencontrant que le vide dans les œuvres de leur époque, ont cherché à purifier l'art des formes sonores de tout ce qui lui était étranger, c'est-à-dire de ce qu'avait généré la *seconda prattica* de Monteverdi dont il sera question plus loin, en s'interdisant de la façon la plus stricte et la plus radicale tout ce qui pouvait avoir une

valeur « expressive » comme aussi tout ce qui pouvait rendre la forme sonore agréable et séduisante. C'est le cas de tout ce qui ressemble de près ou de loin à une « mélodie », que ce soit dans les formes vocales ou instrumentales. Un exemple, ce début de la sonate à variations en la majeur K 331 de Mozart dont voici le début :



C'est bien une mélodie (qui pourrait être porteuse de paroles ce qui en ferait un *aria*) dont s'est servi Mozart dans le premier mouvement de sa sonate pour la reproduire dans six variations successives.

L'unité, pour le dire formellement, résulte de l'articulation de moments discontinus (discontinus parce qu'à chaque rupture c'est à chaque fois l'unité de l'œuvre qui est en jeu) qui est le véritable rythme de l'œuvre. Lequel n'est pas ressenti si l'on se borne à « exécuter » le schéma proposé par la notation en jouant « en mesure » comme on entend le faire le plus souvent. Une manière de procéder qui nous éloigne définitivement de la réalité de l'œuvre, que ceci soit dit bien clairement. L'exemple que je viens de donner l'indique de façon indubitable.

Il s'ensuit que rien ne se répète dans une forme sonore authentique. En bref : répétition = fixation = absence de forme puisque celle-ci ne se révèle que par ses transformations successives. L'œuvre me reste alors étrangère comme tout ce qui est fondé sur des rengaines aussi attrayantes puissent-elles être. Pour me donner un semblant d'appropriation je me vois contraint d'y introduire artificiellement un élément extérieur comme cela a été le cas avec l'apparition du pathétique dans l'art, dont l'exemple extrême est le premier mouvement, Adagio Allegro non troppo, de la 6^e symphonie opus 74 de Tchaïkovski (moment culminant : le « climax » à la 13^e minute). Il n'y a d'ailleurs pas de mélodie dans une forme

sonore authentique, rien qui s'impose à la mémoire et qui de ce fait puisse servir de repère à un exécutant qui forcément se trouve désorienté, sachant que les œuvres véritablement esthétiques ne sont pas légion. L'expérience esthétique est d'une tout autre nature, qu'il s'agit encore une fois de définir, ce qu'il n'est possible de faire qu'à partir de l'expérience, pas de manière abstraite. C'est ce qui explique le désarroi des musiciens confrontés à des œuvres dépourvues de toute structure logique, dans lesquelles ils ne trouvent rien qui puisse les guider dans la lecture et l'interprétation de l'œuvre.

Ceci m'amène à donner un second exemple, bien plus complexe que le premier. Le voici :

do ré fa fa ↓do ré fa ↑do si la sol mi

Les deux premières notes (caractères plus petits) sont des croches, les autres sont des noires. Les flèches indiquent le sens ascendant ou descendant de l'intervalle lorsque sa taille dépasse celle de la tierce.

Cette séquence peut être subdivisée en deux parties :

do ré fa fa ↓do ré fa ↑do. do si la sol mi

la première, ascendante, s'étendant sur une octave (de *do* à *do*), la seconde, descendante, sur un intervalle de sixte (de *do* à *mi*), en reprenant la dernière «note» de la première.

Remarque préalable : On entend souvent dire que la musique est un art du temps. C'est complètement faux. Temps et espace sont indissociables en matière d'art. Cet «espace-temps» est ressenti, un ressenti qui n'est pas préalable à sa réalisation, ce à quoi il correspond ne l'étant pas davantage. Ils sont en parfaite simultanéité. Une traversée tonale peut susciter le besoin d'arrondir le mouvement, ou de rebondir, de se retenir ou au contraire de se lancer dans une sorte de précipitation plus ressentie que réelle, et pour cette raison plus réelle que si elle était programmée. Je dis bien une «traversée», et non pas une «trajectoire», qui comme on le sait est indifférente à son voisinage. Tout ceci révèle l'existence d'une profondeur d'ordre spatial.

Concentrons-nous sur la première partie. Deux éléments marquants : le premier *fa* et le *do* final. Le premier *fa* est amené par un

court mouvement ascendant sur un intervalle de quarte (*do-fa*, avec rebond sur le *fa*) avant la retombée sur le *do*, lequel sert de point d'appui pour l'élan qui porte le mouvement à l'octave supérieure (*do*). Cependant, ce n'est pas l'intervalle d'octave qui commande le mouvement mais celui de septième mineure comme je le montre ci-dessous en soulignant ses éléments, *ré* et *do* :

do ré fa fa ↓ do ré fa ↑ do

Cet intervalle comporte trois tierces superposées dont deux se trouvent masquées par l'absence du *la* :

ré fa (la) do

Si vous l'ajoutez, vous n'avez nullement l'impression d'introduire un élément étranger dans la séquence. (Ce qui serait loin d'être le cas s'il s'agissait d'un demi-ton, l'élément le plus hétérogène que l'on puisse trouver dans les séquences tonales, comme je l'ai indiqué.) Il présente cependant l'inconvénient de «casser» l'élan menant de *ré* à *do*. Je dis bien de *ré* et non pas de *do* car le premier *do*, en revanche, est étranger à la séquence. Il y joue cependant un rôle essentiel, celui de servir lui aussi de point d'appui, cette fois dans l'élan initial conduisant au *fa*. Comparez les mini-séquences suivantes et vous en serez convaincu :



do ré fa



ré fa



ré fa

(deux croches et une noire)(une croche et une noire)(deux noires)

La deuxième et la troisième présentent le défaut d'être complètement inertes.

Alors, pourquoi ne pas remplir l'intervalle laissé vide entre *fa* et *do*? Faites-en l'expérience. Si vous allongez la séquence de cette manière :

do ré fa fa ↓ do ré fa la do

Cette fois encore l'élan se trouve brisé. Le «saut» de *fa* à *do* s'impose de manière impérative. Sans lui le rebond sur *fa* perdrait toute efficacité. Un rebond qui s'impose comme le montre la séquence ci-après dans laquelle il se trouve omis :

do ré fa ↓ do ré fa ↑ do

Pas besoin de commentaires !

Ce qui vient d'être explicité paraît résulter d'une «pure logique». Mais comment est-il possible que celle-ci soit spontanée, n'exigeant aucune réflexion préalable? C'est précisément cette question qui mérite réflexion.

Venons-en à la seconde partie. Nous voyons immédiatement qu'il n'y a pas de solution de continuité entre elle et la première. Elles s'enchaînent naturellement. Par contre, une différence notable : l'apparition de *si*, de *sol* et de *mi* venant compléter la série des sept notes de la «gamme» :

do ré mi fa sol la si

Nous savons que cette série de «notes» que comporte l'octave n'a en soi aucune valeur pour ce qui concerne les formes sonores. Quant à ce *si*, ce *sol* et ce *mi*, ce qui importe est ce qu'il en est fait. Il se produit de *do* à *si* une sorte de «bascullement» d'un enchaînement de tierces à un autre. On a cette fois la série descendante :

si sol mi

laquelle s'introduit dans les vides laissés par la série ascendante de la première partie de la séquence :

↗ré fa la do ↘si sol mi

ce qui implique l'intervention d'un plus petit intervalle (le plus hétérogène!), *do-si*. Nous avons ainsi une intrication de la première série de tierces avec la seconde (en complétant celle-ci avec *ré* pour avoir le même nombre d'intervalles :

ré fa la do

mi sol si ré

Chacune de ces séries forme une tétrade composée de deux triades imbriquées l'une dans l'autre, ayant deux tons communs :

ré fa la mi sol si

fa la do sol si ré

Il s'agit en fait de quatre intervalles de quinte, *ré-la*, *mi-si*, *fa-do*, *sol-ré* avec leurs notes de passage, respectivement, *fa*, *sol*, *la* et *si*. C'est par le biais de ces notes de passage que se constituent ces imbrications. À noter : les triades formées à partir des quintes *ré-la* et *mi-si* sont «mineures», celles formées à partir des quintes *fa-do* et *sol-ré* sont «majeures». Le caractère majeur ou mineur dépend

des positions respectives des tierces composant les triades : la tierce mineure au grave pour les triades mineures et la tierce mineure à l'aigu pour les triades majeures. Deux exemples : la triade mineure *ré-fa-la* et la triade majeure *fa-la-do*. (Les tierces mineures sont soulignées.)

Exemples de majeur : les chansons «Au clair de la lune» et «Ah! vous dirais-je maman»; exemple de mineur : le début de la chanson «Il était trois petits enfants qui s'en allaient glaner aux champs».

Pourquoi toutes ces précisions? Reprenons nos triades, soit *ré-fa-la*, *fa-la-do*, *mi-sol-si* et *sol-si-ré*. Les deux premières se retrouvent dans la première partie de la séquence, les deux suivantes dans la seconde, quoique de manière inversée. Nous savons que chacune d'elle n'est autre que l'une des tétrades privée de l'un de ses éléments, *do* pour la première, *ré* pour la seconde (au grave), *ré* également pour la troisième (à l'aigu) et *mi* pour la quatrième. Ce qui est encore une fois essentiel, c'est de comprendre et, mieux encore, de ressentir la différence entre le mineur et le majeur.

Pour nous aider à la ressentir, un nouvel exemple de majeur : la triade *do-mi-sol*. Cette même triade peut devenir mineure, il suffit d'abaisser le ton intermédiaire, *mi*, d'un demi-ton, en le faisant suivre du signe *b* (bémol) : *do mib-sol*. Concentrons-nous sur ces deux triades en les écoutant intérieurement, pas besoin de les entendre réellement. Le mouvement ascensionnel, de *do* à *sol*, nous le ressentons de manière différente. Ce qui commande cette différence, c'est le ton intermédiaire, *mib*, lequel entraîne une disposition différente des tierces qui composent la triade, comme je l'ai déjà signalé: la tierce majeure au grave, pour le majeur, et à l'aigu pour le mineur. Ce que nous ressentons avec la disposition mineure, c'est l'*attraction* du grave : la tierce mineure «tire» vers le bas, elle retient, freine le mouvement ascensionnel. En fait elle le ralentit, ce qui rappelle la portée élastique, que l'on peut tendre ou distendre. Dans ce cas-ci la portée subit une légère traction. Pour ressentir ce que je viens de décrire, il n'est nul besoin de ralentir le mouvement de succession des «notes». Mon élastique n'a pas de réalité «physique».

Passons au majeur : *do-mi-sol*. Le mouvement ascensionnel n'est plus freiné, c'est directement que l'on se trouve libéré de l'attraction du grave, et c'est « plus vite » que l'on parvient à franchir ce qui sépare le *do* du *sol*. On y arrive sans effort, alors que dans le cas du mineur la résistance au mouvement par le *mib* produit l'effet inverse. Les véritables constituants de la forme sonore ne sont donc pas des éléments objectifs, mesurables, dans lesquels il faut compter les phénomènes sonores eux-mêmes, mais ces éléments faussement « subjectifs » résultant de l'antagonisme de ces deux tendances adverses que sont l'ascension et la chute et dont témoignent des formules telles que « le soleil se couche », « le vent se lève », « la pluie tombe », « la marée monte », « le brouillard se lève », comme aussi « tomber malade », des tournures langagières qui correspondent à un ressenti réel.

Cette œuvre dont je n'ai présenté que le début a une durée de plus de six minutes et pourtant cette unité dont j'ai dit qu'elle est déjà présente dès la première note s'y maintient jusqu'à la fin sans aucune répétition malgré sa longueur. Il arrive néanmoins assez souvent qu'elle donne l'impression de reprendre ce qui a précédé (« imitations ») mais ces répétitions ne sont qu'illusoires. Des œuvres comme celle-ci sont plus difficiles à déchiffrer (et à restituer selon leur mode d'existence propre) en ce qu'elles ne répondent à rien qui puisse leur être imposé de l'extérieur, et certainement pas la mesure dont je rappelle qu'elle ne concerne que la fixation du schéma permettant la restitution de l'œuvre. La mesure qui est devenue une véritable obsession comme en témoigne la correction introduite dans une œuvre vieille de quatre cents ans, dont la dernière mesure se termine par un accord précédé de sept doubles croches (alors que la règle imposée par la mesure en prévoit huit) que l'éditeur (Pierre Pidoux) a remplacées par six doubles croches suivies par une croche, choqué sans doute de voir un compositeur aussi chevronné se permettre un tel « barbarisme ». Il n'empêche qu'en procédant à cette correction, il s'en est permis un autre comme en témoigne ce qui suit, extrait de la *toccata decima* du *secondo Libro di toccate toccate d'intavolatura di cembalo e organo* de Girolamo Frescobaldi (1683-1743) :



dont je reproduis ci-après la version corrigée suivie de la version originale. Dans celle-ci, la croche finale (un *mi*) qui précède immédiatement l'accord final a pour effet de bloquer le mouvement, et ce de façon complètement ridicule (la tierce mineure finale *mi sol!*), car pour franchir l'obstacle, il faut fournir un effort qui n'a pas sa place à l'extrême fin de cette œuvre (comme de toute autre d'ailleurs) :

sol... fa# sol fa# sol fa# mi sol



ce qui n'est pas le cas avec :

sol... fa# sol fa# sol fa# mi fa# sol



où il y a continuité du mouvement depuis le bref moment de retenue sur la noire pointée jusqu'à la ronde finale (ronde qui comme on le voit ci-dessus est une semi-brève, laquelle vaut deux rondes). On constate une fois de plus combien cette obsession de la mesure rend sourd et aveugle à la substance réelle des formes sonores et à l'inverse combien cette cécité et cette surdité rendent indispensable le recours à ces balises de fortune que sont les barres de mesures.

Ce qui conduira Oscar Chilesotti (*Biblioteca della rarità musicali*, 1908) à «corriger» lui aussi Frescobaldi : «j'ai réduit de moitié les valeurs rythmiques utilisées par Frescobaldi de façon extrêmement complexe, ceci afin de rendre plus évidente la division métrique des mesures et l'accentuation conséquente de la mélodie...». Il les a réduites de moitié, de quel droit? C'est bien pire que ce que s'est permis de faire Pierre Pidoux qui a eu l'honnêteté de publier la version originale.

Cette «correction» que Chilesotti a estimée légitime justifie ce propos tenu un demi-siècle auparavant :

Stephen Morelot, *La Maîtrise*, 15 août 1857, pp. 73-74 : «une pareille musique, on peut l'affirmer, n'attirerait pas aujourd'hui trente personnes et en ferait fuir bien davantage».

Je m'arrête un instant pour évoquer la question du son, qu'il s'agisse d'œuvres vocales ou instrumentales. Ce n'est pas la beauté de la voix mais son intégration à la forme sonore qui importe. Il en est de même pour l'instrument dont je viens de donner un exemple particulier, le clavecin. On s'autorise à jouer au piano des œuvres qui lui sont destinées. C'est faire preuve encore une fois d'une totale indifférence à l'égard de ce que sont réellement les formes sonores. Les œuvres pour clavecin ne conviennent nullement au piano, et il en va de même dans l'autre sens. Jouée au clavecin, une œuvre pianistique paraît encombrée de sonorités superflues alors que jouée sur un piano une œuvre conçue pour le clavecin semble terne et insipide. Dans l'un et l'autre cas le son de l'instrument ne s'intègre pas à la forme sonore. Il lui reste étranger. On a voulu adapter maintes œuvres de l'époque dite «baroque», notamment les œuvres de J.-S. Bach (1685-1750) qui suscitaient l'admiration de quasiment tous les compositeurs, notamment de Franz Liszt et Ferruccio Busoni qui ont transcrit pour le piano ses œuvres pour orgue. Le résultat est désastreux du fait de l'indigence sonore du piano, avec pour conséquence que les interprètes en font un exercice de pure virtuosité. Cette virtuosité qui impose de se détourner complètement de l'œuvre.

Un élément important à prendre en considération est précisément le «timbre» dont j'ai parlé tout au début, lequel s'agissant du clavecin revêt une importance considérable et c'est évidemment le cas pour n'importe quel autre instrument susceptible d'être utilisé pour la réalisation de ce que j'ai appelé «une forme sonore réellement rythmique». Celle-ci ne se trouve pas seulement dans les «notes» mais tout autant dans la résonance. La preuve : lâchez la touche à un moment inopportun, la résonance disparaît, la forme se désagrège. Des œuvres comme cette *toccata decima* ne sont pas des œuvres polyphoniques au sens strict du terme. La multiplicité des voix (avec la profusion des résonances qui l'accompagne) n'est là

que pour nourrir la forme sonore. Mais il y a autre chose à signaler : ce qui permet de reconnaître la nature véritablement rythmique d'une forme sonore, quelles que soient les notes, leur hauteur, leur durée, c'est le fait que le moindre écart par rapport à la norme – non pas celle que suggère la notation, mais celle qu'elle impose elle-même, de manière tout aussi impérative qu'imprévisible – inflige une sorte de démenti à l'œuvre entière, comme la touche de couleur en trop posée par le peintre sur son tableau. Il n'existe d'ailleurs pas de signe pour « noter » le rythme, contrairement à ce que prétend Jacques Chailley dans son petit ouvrage, « La musique et le signe » (p. 98, mais aussi p. 31, où il est question de « l'écriture du rythme »). Le signe, ou plutôt le signal, il nous est donné au moment opportun, à nous d'y être attentif. L'ennemi du rythme, c'est le machinal.

L'exemple suivant est emprunté à une vieille chanson française, « Là-haut, sur la montagne ». Il s'agit du deuxième vers :

do ré, mi do ré mi, fa ré mi fa, sol mi fa sol...

Fixons notre attention sur la mélodie. Celle-ci s'étend sur un intervalle de quinte, de *do* à *sol*, traversé en passant d'un ton à l'autre :

do ré mi fa sol

La véritable traversée, cependant, n'est pas celle de la quinte *murs blancs, toit de bardeaux, devant la porte, un vieux bouleau...* mais celle de la quarte, du fait qu'il se produit une césure entre le *do* et la suite de la séquence :

do/ré mi fa sol

Il y a toutefois une similitude entre ce qui précède la césure et ce qui la suit, que l'on met facilement en évidence en omettant les deux premières notes des mini-séquences constituant la seconde partie, et d'autant plus facilement que celles-ci, comme ce qui précède la césure, marquent chaque fois un temps d'arrêt (signalé par les virgules) :

do ré, ...ré mi, ...mi fa, ...fa sol

Cependant, ce sont bien ces mini-séquences qui constituent l'essentiel du mouvement de traversée, le *ré* initial servant en quelque sorte de « starting-block » pour engager la suite :

ré, → ré mi, → mi fa, → fa sol

L'élément le plus notable faisant la différence entre l'avant et l'après-césure, ce sont ces mouvements tournants autour des tons graves de chacune des tierces, *do-mi, ré-fa, mi-sol* :

do ré... mi do ré mi... fa ré mi fa... sol mi fa sol...

Il y a quelque chose de bien plus essentiel à signaler, dont tout ce qui précède n'a fait que nous distraire. L'impossibilité de concilier, d'une part, les exigences propres aux formes sonores authentiques et, d'autre part, d'avoir l'obligation de faire correspondre au moins une note pour chaque syllabe, ce dont résulte le *do* initial sur lequel se porte le premier mot du vers, «murs». Pourquoi cela revêt-il autant d'importance? Le motif saute aux yeux (ce qui n'est qu'une façon de parler, s'agissant d'une forme sonore) lorsque l'on compare cette séquence tonale à la même séquence après en avoir retranché la première note :

do ré, mi do ré mi, fa ré mi fa, sol mi fa sol

ré, mi do ré mi, fa ré mi fa, sol mi fa sol

Ce «pas» de *do* à *ré* est d'une telle lourdeur que le mouvement s'en trouve bloqué, cette lourdeur se communiquant à toute la suite de la séquence. On pourrait tout aussi bien s'arrêter ici :

do ré

ou ici :

do ré, mi do ré mi

ou encore ici :

do ré, mi do ré mi, fa ré mi fa

ça ne ferait aucune différence. Rien ne nous porte «en avant». Nous sommes dans un faux présent, un passé non dépassé. Ce qui signifie que les sons n'ont plus de nécessité propre, c'est l'arbitraire absolu, ils sont en quelque sorte permutable ou interchangeable. Alors que ce qui caractérise et permet de reconnaître toute forme sonore authentique, c'est le fait qu'elle ne tolère aucune retouche.

Il n'en est pas de même dans la nouvelle version, dont le *ré* initial n'est pas du tout ressenti de la même façon que le *ré* de la première. La césure dont il a été question précédemment ne s'y

retrouve pas, ce premier *ré* appelant les autres tons de traversée de la quarte, *mi*, *fa* et *sol*. Ces sortes de fioritures autour du son grave des tierces *do-mi*, *ré-fa* et *mi-sol* sont cette fois ressenties comme une contribution essentielle au mouvement ascendant de la séquence. Et d'autant plus que ces tierces ne sont pas identiques : la première est majeure, les deux autres mineures, avec en outre le fait que de l'une à l'autre il y a également des différences : *ré-mi* et *fa-sol* étant des tons entiers, et *mi-fa* un demi-ton. L'effort requis pour traverser la tierce est plus important pour *mi-fa-sol* que pour *ré-mi-fa* et *a fortiori* pour *do-ré-mi* à cause de la retenue de l'élan par le demi-ton initial.

Je vais donner un autre exemple, celui de cette chanson française, datant du XVIII^e siècle, *Au clair de la lune*, que j'ai mentionnée en parlant de la différence entre ton majeur et ton mineur, et dont voici le début :

do do do ré mi ré do mi ré ré do
au clair de la lu - ne mon a - mi Pierrot

On peut distinguer deux parties que séparent une sorte de césure (ou de hiatus, pour utiliser un autre mot) :

do do do ré mi ré do mi ré ré do
au clair de la lu - ne mon a - mi Pierrot

La première, de «au» à «lu», n'a rien de statique. Ici aussi on ressent un mouvement qui nous porte en avant, un élan très semblable à ceux que j'ai signalés dans mes deux premiers exemples. Nous sommes un moment «suspendu» à «lu», avant la retombée sur «ne». Une retombée qui elle-même est ressentie de manière déviante, faisant contraste avec la traversée de la tierce (*do-mi*) par son ton intermédiaire, *ré*. Et c'est là le paradoxe, le fait que le second *ré* n'est pas du tout ressenti comme le premier. Encore une fois, un *ré* n'est pas la répétition à l'identique du *ré* qui le précède, pour le motif que la tension n'est pas du tout la même. La conséquence : le fait de s'arrêter sur *ré* nous retient, comme une question attendant sa réponse.

Seconde partie, laquelle n'a rien de commun avec la première, alors que ce sont les mêmes notes, *do*, *ré* et *mi*. À l'incurvation

négative du début (de *do* à *mi*) s'oppose un mouvement tout à fait inverse, comme un soulèvement affectant l'espace que suscitent les tensions sonores. Nous distrayant totalement du sens des paroles, lesquelles ne sont plus que des syllabes avec leur signification propre, comme c'est le cas dans les poèmes lorsqu'ils relèvent réellement de l'art poétique. Les sonorités de «clair» et de «la» n'anticipent en rien l'éclat soudain de «lu» dans lequel elles rencontrent leur «ciel», avant la chute sur le «ne» dont la sonorité étouffée fait elle aussi contraste avec la précédente. La syllabe la plus cruciale de la seconde partie est le «rot» final. Et ce sont bien les syllabes qui servent la cause de la forme sonore et non l'inverse, comme on le verra dans l'exemple suivant. D'où le fait que s'imposent ces brèves suspensions du mouvement sur «lu» et sur «rot».

Si l'on passe au vers suivant (que je n'ai pas besoin de citer puisqu'il est dans toutes les mémoires), tout ce que je viens d'exposer passe aux oubliettes, les paroles étant chantées en reprenant la formule sonore du premier vers. Il s'agit donc d'une simple répétition de ce qui a précédé. Or la répétition fait appel à la mémoire alors que comme je le dirai plus loin, la traversée d'une forme sonore authentique entraîne le glissement continu dans l'oubli de ce qui vient de se produire. Il n'y a jamais de retour en arrière dans une forme sonore digne de ce nom.

Avant de passer à la suite, il convient de s'intéresser au premier vers de cette chanson, «là-haut, sur la montagne, l'était un vieux chalet», lequel se chante ainsi :

sol ↑sol, fa mi fa mi, ré, ↓sol, ↑sol fa mi, ré, do
là - haut, sur la monta - gne, l'é - tait un vieux chalet

Je donne cet exemple pour mettre en évidence une chose importante, la «spatialité» de la forme sonore, même à peine ébauchée, comme ici avec ce saut d'octave, *sol sol*, l'octave étant comme je l'ai dit ailleurs le plus «vertical» des intervalles, dont l'usage dans le cas de cette chanson se trouve tout à fait approprié, et plus encore sur ce vocable : «là-haut». Pour mieux le faire sentir, je donne ci-après une version modifiée du texte musical :

sol sol, la si sol la, sol, sol, sol la sol, fa#, sol
là-haut, sur la monta - gne, l'é - tait un vieux cha - let

Cette fois, il n'y a plus aucune concordance entre les paroles et la musique. Dans la version originale, les paroles sont «portées», soutenues par la forme sonore, tout particulièrement sur les paroles «là-haut» (sol sol) et «l'était» (sol, sol), alors que dans la version modifiée la forme sonore paraît totalement étrangère aux paroles qu'elle est censée accompagner. La montagne s'est écroulée, comme le vieux chalet dont il est dit à la deuxième strophe que «la neige et les rochers s'étaient unis pour l'arracher». Ceci apparaîtra encore plus nettement dans les deux exemples suivants.

Ce que je viens d'exposer rappelle toute l'importance du «ressenti» dans le contact et la rencontre avec une forme sonore. Je vais donner un dernier exemple, également de nature vocale, mais bien plus complexe.

Chanter en ayant toujours le ressenti de la forme sonore, c'est cela même qui *magnifie* les paroles comme dans ce banal poème de Sophie d'Arbouville (1810-1850) dont voici les deux premiers vers du refrain :

*Dancez, fillettes du village,
 Chantez vos doux refrains d'amour*

et mis en musique sous cette forme :

Dancez, fil- -let -tes du vil -la -ge, dan-sez ! dan-sez !

sol la sol mi ↑do ↓sol la sol mi do ↑la ↑mi ↓la ↑mi

♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

Chantez vos doux re-frains d'a-mour, chan-tez ! chan-tez !

si do si la tré do si la ↑mi ↓la ↑mi ↓la

♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

La platitude des paroles s'est dissipée comme par enchantement. La scène décrite se manifeste cette fois non pas de manière «réaliste», comme le ferait un simple objet de contemplation, mais dans sa *réalité*, qui est celle de l'auteur autant que celle du personnage imaginaire. Comme je viens de le signaler à propos de l'exemple précédent, même une simple chanson peut être une

forme sonore réellement rythmique, à la condition que ce ne soit pas le texte (les paroles) qui tire parti des éléments sonores mais l'inverse, que ce soit ceux-ci qui dominent, une manière paradoxalement bien plus authentique de servir le texte. En quoi Claudio Monteverdi (1667-1743) s'égaraient en posant ce principe : « *que sia l'orazione padrone dell'armonia e non serva* », que le texte (l'« oraison ») soit patron de la musique (l'harmonie) et non sa servante. Monteverdi qui en dépit de son génie ne savait rien de ce qu'est une véritable forme esthétique, comme tous ceux qui, de près ou de loin, la plupart du temps sans en avoir conscience, se réclameront de lui.¹

C'est à la forme sonore (l'*armonia* pour Monteverdi) de faire parler les mots et c'est donc elle qui a la prépondérance comme on le voit dans cette modeste chanson. Les paroles chantées en contraignant la forme sonore à « exprimer » ce qu'elles prononcent (comme le mot « guerre » qui impose aux éventuels instruments d'accompagnement des voix d'imiter le son du canon et le fracas des armes), ce dont Monteverdi a fait un principe, dénaturent complètement le rythme. C'est cette exigence postulée par Monteverdi que la forme sonore n'exprime pas le sens général du poème mais s'attache à rendre le sens des mots les uns après les autres (ce qu'il appelle le *genere rappresentativo*, le style représentatif ou dramatique) qui est à l'origine de la « virtuosité ». Pour ne donner que ce simple exemple, ce n'est pas la même chose de faire glisser l'archet pour une longue tenue (l'équivalent d'une ronde) et d'avoir à le pousser à de multiples reprises et très rapidement (noté par seize doubles croches = une ronde), que ce soit pour exprimer la fureur ou la violence ou quoi que ce soit du même genre, comme on le verra dans l'un des exemples suivants.

1 Néanmoins, ce qu'a fait Monteverdi avait du sens, et même beaucoup. Ce qui n'était pas le cas de ces musiciens du XIV^e siècle, comme Guillaume de Machault (±1300-1377), un amateur de rébus, qui dans un de ses rondeaux à trois voix dont deux seulement sont notées, la troisième n'étant autre que l'une des deux premières, lue à rebours, ce qui nécessitait de retourner le papier pour la chanter. Monteverdi au moins ne se livrait pas à ce genre de puérité.

Ce qui allait bientôt susciter l'envie de le faire, non par obligation, mais pour s'offrir le plaisir que l'on ressent en faisant étalage de sa virtuosité, que ce soit avec la voix ou avec un instrument. Comme l'écrivait André Gide (1869-1951) dans son Journal, parlant des virtuoses, ceux-ci «jouent de manière à se faire valoir eux-mêmes aux dépens du maître qu'ils interprètent». Il aurait été plus juste de dire : «aux dépens de l'œuvre qu'ils exécutent». A-t-il seulement eu connaissance de formes sonores telles que celles que j'ai données en exemple? À son époque de virtuosité effrénée ç'aurait vraiment été étonnant. L'inconvénient de telles pratiques est le fait de se trouver désormais dans l'impossibilité de porter son attention sur ce qui n'est pas mesurable. Toujours est-il que ce sont précisément ces nouvelles pratiques (la *seconda prattica*, comme l'appelle Claudio Monteverdi, à laquelle la *prima prattica* a été contrainte de céder la place) qui ont introduit la méritocratie dans l'art des formes sonores, depuis les joutes pianistiques entre Mozart et ses collègues, comme s'y prêtera également Beethoven, jusqu'aux grands concours mettant aux prises des artistes de toutes nationalités, lesquels servent de marchepied pour les fructueuses carrières de leurs lauréats. Muzio Clementi, un contemporain et rival de Mozart dont celui-ci disait un peu méchamment ce qui suit : «il n'a pas pour un kreutzer de goût ni de sentiment... c'est un simple mécanicien», ainsi que : «pas l'ombre de rendu ni de goût, et bien moins encore de sentiment», a intitulé ses «100 exercices» «*Gradus ad Parnasum*» (le Parnasse, cette montagne considérée comme le séjour d'Apollon et des Muses). Dès cette époque, la virtuosité (c'est-à-dire le «mérite») faisait déjà des ravages. Et cela vaut pour tous les arts, dont les œuvres sont vouées à devenir des marchandises de prix. N'entend-on pas dire, à l'occasion, que tel créateur est «l'un des artistes les plus côtés au monde»?

À titre de comparaison je donne ici deux fragments de séquence dont le premier est extrait de la *Toccata Prima* d'un autre ouvrage de Frescobaldi (*il primo Libro di toccate d'intavolatura di cembalo e organo*) et le second du célèbre *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* de Monteverdi :

171 *piano* *forte*

piano *forte*

piano *forte*

TESTO

no.va d'hor in hor piu si me - se e più ri. stret - ta si fa la pu - gna e

piano *forte*

299 GUERRA

f *f*

f TESTO

Tor na l'i.ra neico ri e li tra spor - ta

Frescobaldi, pour commencer. Ces deux traits descendants :
ré do sib la sol fa mi fa *fa mi ré do sib la sol la*
 incitent à retarder la chute en allongeant la première « note », *ré* pour
 le premier (première mesure) et *fa* pour le deuxième (mesure sui-
 vante). C'est l'«élastique» qui se distend légèrement entre *ré* et *do*,
 d'abord), entre *fa* et *mi* (par deux fois : à l'aigu et au grave), ensuite.
ré... do sib la sol fa mi fa. *fa... mi ré do sib la sol la*

Cette incitation tient au fait que cette toccata pour clavecin, comme les quatorze autres que Frescobaldi nous a laissées, sont d'authentiques formes sonores, ce qui n'est pas absolument pas le cas de cette œuvre de Monteverdi, «Le combat de Tancrede et Clorinde», comme cela saute aux yeux, sans équivoque cette fois, car il n'est nul besoin de l'entendre pour le constater. Ces répétitions (seize doubles croches sur une même note) ne sont là que pour exprimer la violence du combat :

<i>D'or in or più si</i>	<i>Le combat devient de</i>
<i>mesce e più ristretta</i>	<i>plus en plus serré</i>
<i>si fa la pugna,</i>	<i>déjà ils ne peuvent plus</i>
<i>e spada oprar non giova</i>	<i>se servir de la pointe</i>

Ce qui rappelle ces paroles déjà citées : «*que sia l'orazione padrone dell'armonia e non serva*». Ce sont bien les paroles, ici celles du récitant qui «chante» le texte (*testo*), *parlare cantando*, qui inspirent la forme sonore, ici l'accompagnement instrumental. Un accompagnement instrumental dont on peut dire qu'il constitue un élément étranger à toute forme sonore authentique. Les voix ne «s'accompagnent» pas. Elles sont autonomes.

On comprend mieux, maintenant, pourquoi le rythme a fini par être confondu avec la mesure et l'aveuglement de Pierre Pidoux «corrigeant» la fin de la *toccata nona* de Frescobaldi.

À ce qui précède il n'est pas sans intérêt d'opposer cet extrait de la préface que Frescobaldi a jointe à ses deux principaux recueils de pièces pour instruments à clavier (*primo e secondo Libro...*) : «*che non dee questo modo di sonare stare soggetto a battuta, come ueggiamo usarsi ne i Madrigali moderni, i quali quantunque difficili si ageuolano per mezzo della battuta, portandola hor languida, hor veloce, e sostenendola etiamdio in aria secondo i loro affetti, o senso delle parole*».

Soit : «que cette façon de jouer ne doit pas être soumise à la battue, comme c'est l'usage dans les madrigaux modernes qui, bien que difficiles, sont rendus plus faciles en recourant à la battue, effectuée tantôt de manière languissante, tantôt de manière véloce, et comme soutenue en l'air, selon les “*affetti*” ou le sens des mots».

Il faut bien comprendre que pour Frescobaldi, ce n'est pas l'œuvre elle-même mais bien la battue qui doit se faire de façon langoureuse ou rapide, et que c'est elle qui par le geste se trouve soutenue en l'air. Il dit bien : « ... *la battuta, portandola hor languida, hor veloce, e sostenendola etiam in aria secondo i loro affetti, o senso delle parole* ». Les « *affetti* » gouvernent la battue, pas l'œuvre elle-même. Dans le cas d'une œuvre instrumentale, les « *affetti* » ne sont pas suscités par l'« *orazione* » (inexistante) mais bien par l'« *armonia* ».

Je cite la traduction du même texte par Christine Jeanneret, que l'on trouve dans son ouvrage, *La construction d'un monstre : la figure de Girolamo Frescobaldi, virtuose génial et gribouilleur*, à la page 333 :

Premièrement cette façon de jouer ne doit pas être soumise à la mesure comme on en observe l'usage dans les madrigaux modernes : bien qu'ardus, ils sont rendus plus faciles avec la mesure conduite tantôt avec langueur, tantôt rapidement, et même en la suspendant en l'air, selon l'expression, ou le sens des paroles.

Christine Jeanneret, une musicologue suisse, donne de cet extrait une traduction presque identique à la première. Elle dit bien : « la mesure conduite tantôt avec langueur, tantôt rapidement ». C'est la main qui se retient, comme suspendue en l'air, celle du chef de chœur, ou alors, les doigts qui s'apprêtent à enfoncer l'une ou l'autre touche de l'instrument. C'est le geste de la main qui prend le relais de l'élastique ! (Un exemple insigne de ce qui vient d'être expliqué sera donné plus loin.)

Il convient aussi de souligner que Frescobaldi a été *le seul* de tous les « compositeurs » à s'exprimer au sujet de ce qu'est réellement le rythme. Car c'est bien de cela dont il s'agit. *La battuta*, ce n'est pas battre (*battere*) la mesure, c'est la main qui ne se contente pas d'enfoncer les touches en se conformant au schéma proposé par la notation (il en sera bientôt question), mais qui se fait par le geste l'accompagnateur et le révélateur du rythme. Ce que Frescobaldi a exprimé de façon tout à fait claire, et ce en quelques mots. Un contemporain de Frescobaldi, Marin Mersenne (1588-1648), dans

son grand ouvrage intitulé « Harmonie universelle » n'en dit absolument rien.

Ce qui précède signifie clairement que Frescobaldi ne confondait pas, lui, le rythme et la mesure et pour le dire tout de go, jouait ses œuvres de la même façon que moi. (Il serait plus modeste de dire que c'est moi qui joue comme lui (bien qu'avec beaucoup moins de talent), ce qui ne devrait pas surprendre, puisque ce qui m'inspire cette façon de jouer, ce sont ses œuvres, dans lesquelles je ne vois nulle mesure, en dépit des barres désignées par ce même mot – barres de mesures –, mais bien un rythme se perpétuant d'une séquence à l'autre.

On est en droit de se demander si, à partir de l'instauration de la *seconda prattica*, ce ne sont pas également les œuvres instrumentales qui à l'imitation des œuvres vocales, sont composées avec l'idée, consciente ou non, qu'il s'agit de chants (*arie*) sans paroles (voir l'*Andante grazioso* de Mozart) et donc soumises à une *orazione* fictive, imaginaire, comme s'il s'agissait d'une expression muette de l'âme. J'en veux pour exemple ces mentions au début de certaines œuvres pianistiques de Beethoven comme :

- Adagio cantabile (8^e sonate, dite pathétique, op. 13, second mouvement);
- Andante espressivo In gehender Bewegung, doch mit viel Ausdruck (26^e sonate Das Lebewohl, op. 81a, second mouvement);
- Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck (27^e sonate, op. 90, premier mouvement);
- Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen (même sonate, second mouvement);
- Langsam und Sehnsuchtvoll *Adagio, ma non troppo, con affetto* (28^e sonate, op. 101, 3^e mouvement);
- Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung (28^e sonate, op. 101, premier mouvement);
- Langsam und sehnsuchtvoll *Adagio ma non troppo, con affetto* (même sonate, 3^e mouvement);
- Gesangvoll, mit innigster Empfindung *Andante molto cantabile ed espressivo* (30^e sonate, op. 109, 2^e mouvement); et enfin :

– Moderato cantabile molto espressivo, (31^e sonate, op. 110, premier mouvement).

La réflexion que m'a inspirée le premier mouvement (Allegro) de la 10^e sonate, op. 14 n° 1 : «le contact avec l'œuvre se maintient par la façon de jouer», ce que j'ai tenté de faire, ayant eu à constater que le «vacillement» qui permet ce contact se trouve esquivé par la manière dont l'œuvre a été constituée. Même réflexion pour le mouvement suivant (Andante) et exprimée de façon plus précise : «à partir de la 41^e mesure il se produit une dislocation de la réalité», le compositeur s'en prenant à une réalité objective du fait que les tensions ne sont plus les intégrantes du rythme. Et enfin : «il occupe le terrain...», ce que confirme ma réflexion à propos de la 3^e variation du premier mouvement (Andante con variazoni) de la 10^e sonate, op. 14 n° 2 : «c'est lui le maître...».

Ce genre de mentions expressives on en trouve déjà chez Karl Philipp Emmanuel Bach (1714-1788), le fils aîné de J.-S. Bach, qui à cet égard a été un précurseur :

– Fuga IV : (Poco Andante lugubre), avec d'autres mentions dans le cours de l'œuvre : *un poco più agitato, tranquillo* ;

– Fuga V : (Non troppo Allegro, piacevole ed amabile), mention : *poco pesante e marc.* ;

– Fuga VI : (Poco Andante malincolico), mentions : *tranquillo, lusingando, un poco rimettendosi, poco sostenuto* ;

– Fuga VII : (Allegro amabile e leggiere.) : mentions : *animato, sempre e poco sostenuto* ;

– Fuga VIII : (Sostenuto e doloroso), mentions : *un poco agitato, un poco più agitato, dolce espr., più animandosi, Più largamente, allargando.*

Remarque : indiquer *un poco più agitato, un poco più agitato, più animandosi, più largamente*, et même en se contentant de mentions comme *tranquillo, animato, un poco agitato*, c'est considérer l'œuvre comme un chemin tout tracé (Beethoven : «il occupe le terrain...»), qu'il n'y a qu'à suivre en se conformant aux balises que le compositeur a posées tout au long du parcours. C'est aussi

stupide que, pour un peintre, semer des flèches sur son tableau, signifiant : « regardez ici, regardez là ».

Ce n'est certes pas chez Bach, le père ou le fils, Mozart ou Beethoven que l'on trouverait comme c'est le cas chez Frescobaldi avec cet exemple (*toccata seconda* du premier livre) une suite d'accords en valeurs longues (des blanches) venant s'intercaler entre deux séquences :



Des accords qu'aucune indication telle que celles qui viennent d'être mentionnées ne nous aideraient à trouver la bonne manière de les jouer, et cela parce que rien qui puisse être qualifié d'expressif ne se rencontre dans de telles œuvres. Une distance incommensurable sépare non pas les formes sonores relevant de la *prima prattica* de celles de la *seconda prattica* mais celles de la *seconda prattica* des formes sonores réellement rythmiques comme celles de Frescobaldi et de quelques autres dont l'exemple le plus insigne est celui de Louis Couperin, tout particulièrement dans ses préludes. Alors que pour ce qui concerne la *seconda prattica*, il y a une continuité sans faille de Vivaldi (1648-1741) à Bach, Händel, Haydn, Mozart, Schubert, Beethoven (la liste n'est pas exhaustive). Et donc à Bach en premier auquel est attribuée la paternité de la musique dite « classique ».

Cette suite d'accords introduite entre les deux séquences apparemment sans nécessité, est-ce le fait d'un manque soudain d'inspiration ? Ce n'est absolument pas le cas. Supprimez-la et vous ressentirez immédiatement le fait que la deuxième séquence ne s'accorde pas avec la première. Cette suite d'accords résulte d'une nécessité absolue.

Examinons cette suite d'accords en cherchant à découvrir ce qui la relie à ce qui la précède et à ce qui la suit. La séquence qui s'achève passe de la triade majeure *sol-si-ré* (avec *si[#]*) à la triade majeure *la-do[#]-mi*, le premier des cinq accords en valeurs longues. Il y a ensuite le mouvement descendant (à l'aigu) par tons conjoints *la sol fa mi ré*, alors qu'au grave à partir du troisième accord se produit le mouvement inverse (ascendant) *si do[#] ré*, aboutissant à la triade mineure *ré-fa-la* par laquelle commence la séquence suivante. Présenté en se référant à la conception moderne de l'harmonie, le passage d'une séquence à l'autre se fait en allant de la tonalité de sol majeur à la tonalité de ré mineur, avec le mouvement de la basse allant dans les deux cas de l'accord sur la dominante à l'accord sur la tonique :

la ré. mi la
fa[#] si[#] do[#] fa
ré sol. la ré

L'accord sur la dominante de la tonalité de sol majeur n'est pas visible ci-dessus, il se trouve à la mesure précédente.

La question qui se pose : pourquoi cette transition par cette suite d'accords alors qu'il aurait été plus simple de débiter la deuxième séquence en passant directement de l'accord sur la dominante par lequel se termine la première séquence à l'accord sur la tonique par lequel commence la deuxième ?

Il fallait ce lent mouvement ascensionnel des voix unies dans chacun de ces accords pour donner de la « hauteur » à ce qui allait suivre. L'apparente « contradiction » suggérée par le mouvement inverse par tons conjoints *la (la) sol (sol) fa* à l'aigu est démentie par le « haussement » de la basse *la si[#] do[#] ré*, qu'exige ce que je viens de mentionner, la *hauteur* qui est par ailleurs la marque de l'œuvre dans sa totalité.

Le véritable travail de composition ne consiste donc pas dans l'élaboration d'une structure sonore homogène et ordonnée mais à se mettre à l'écoute de ce qui est inaudible et le sera toujours, qu'il s'agit de faire entendre, c'est-à-dire de faire ressentir. Christine Jeanneret que nous avons déjà citée nous apprend que Frescobaldi

reprenait souvent ses œuvres pour les retravailler. Certainement pas dans le sens d'une amélioration mais bien plutôt pour s'assurer que rien dans le cours de l'œuvre ne vienne perturber cette sorte d'écoute intérieure que je viens d'évoquer. Deux citations (Christine Jeanneret, « La musique à Rome au XVII^e siècle ») :

Sans vouloir en rien dévaluer l'extraordinaire beauté des *Cento partite*, il est cependant extrêmement intéressant de connaître la genèse compliquée de cette œuvre et de remarquer qu'un des chefs-d'œuvre les plus vénérés de l'histoire de la musique de clavier a été composé de façon imprévisible et, pourrait-on ajouter, capricieuse.

...même dans les plus remarquables œuvres imprimées de Frescobaldi, le niveau de valeur est inégal. Frescobaldi est connu pour sa méthode de travail chaotique : c'était un adepte des changements de dernière minute, modifiant incessamment ses pièces, empruntant et réélaborant des fragments, alors que le processus d'imprimerie ou de gravure était déjà en cours. (p. 51)

En quoi Christine Jeanneret se trompe, et gravement. Chez Frescobaldi le niveau de valeur (que signifie ce mot utilisé dans un tel contexte?) n'est jamais inégal. Les *Cento Partite* dont il est question ici n'ont nullement été composées de manière capricieuse. Ces jugements hâtifs sont celui d'une personne qui malgré ses incontestables mérites n'a jamais véritablement pénétré dans l'univers sonore de Frescobaldi. Il ne suffit pas d'être musicologue ou musicographe pour être musicien.

Autre citation de Mersenne, que l'on trouve dans le même ouvrage de Christine Jeanneret :

« Fantaisies ou recherches (de l'italien *ricercare*) : pièces où le compositeur sans exprimer l'affect d'un texte, doit à la fois être attentif à la subtilité du contrepoint et s'abandonner à tout ce qui lui passe par l'esprit. » (p. 32)

S'abandonner à tout ce qui lui passe par l'esprit ne signifie pas faire n'importe quoi mais comme je viens de le dire, se mettre à l'écoute de ce qu'il s'agit de faire ressentir, et qui est inaudible. Frescobaldi n'aurait jamais pu justifier de façon rationnelle ces « changements de dernière minute », ceux-ci ne résultant pas d'une décision mûrement réfléchie. C'était pour lui comme un « flash » intérieur totalement imprévisible.

Pour en revenir à Karl Philipp Emmanuel Bach, celui-ci n'a pas suivi la voie suivie par son père dans l'œuvre duquel on ne trouve jamais de telles indications. Et pour cause. Voici ce que celui-ci a déclaré de façon assez péremptoire :

«*Alles, was man tun muß, ist, die richtige Taste zum richtigen Zeitpunkt zu treffen.*» Traduction : «Tout ce que l'on doit faire c'est enfoncer la bonne touche au moment opportun».

Ce qui est exact dans un sens, faux dans un autre. Il est juste de dire qu'il faut enfoncer la touche «*zum richtigen Zeit*» mais erroné de dire que c'est là tout ce que l'on doit faire, bien que les motifs ne manquent pas. Que l'on se rappelle cette déclaration d'Oscar Chilesotti : «j'ai réduit de moitié les valeurs rythmiques utilisées par Frescobaldi de façon extrêmement complexe, ceci afin de rendre plus évidente la division métrique des mesures et l'accentuation conséquente de la mélodie». Il est sûr qu'une fois cette opération accomplie, on peut donner raison à Bach : c'est effectivement «*alles was man tun muß*».

Cependant, le déchiffrage qui précède la mise en œuvre d'une forme sonore n'est nullement une sinécure. L'élément technique compte pour beaucoup dans sa réalisation. J'en veux pour preuve les difficultés que présentent les œuvres pour clavier de Frescobaldi, notamment ses toccatas, lesquelles requièrent de se concentrer sur le texte musical sans jamais se laisser distraire. Et ceci sans négliger l'essentiel, le rythme de l'œuvre, dont J.-S. Bach ne dit pas un mot. Pour lui, le moment opportun, le *Zeit-punkt*, c'est ce que commande ce maître absolu qu'est la mesure, dont je rappelle qu'il s'agit là d'un élément étranger qui n'a pas sa place dans une forme sonore réellement rythmique. Du rythme, à la différence de l'un de ses maîtres, Frescobaldi, dont dans sa jeunesse il aurait recopié la totalité des *Fiori musicali*, Bach n'a jamais rien su. Ce qui justifie entièrement ce qui vient d'être cité, que je reformule d'une autre manière : qu'il suffit de mettre le (bon) doigt sur la bonne touche en se fiant à la mesure qu'il s'agit d'observer strictement.

Un exemple, celui de la fugue en ut majeur BWV 564, dont voici le début :



Un sujet insipide, répétitif, avec ces silences successifs qui rappellent, toutes proportions gardées, le second vers de la chanson «Là-haut sur la montagne», avec ces arrêts intempestifs dus à la première note, un *do*, sur la syllabe «murs» :

do ré, mi do ré mi, fa ré mi fa, sol mi fa sol...

Le sujet de la fugue en *do* serait bien plus «vivant» sous la forme suivante, du fait de l'élan des quintes *do-sol* et *fa-do*, ainsi que de la quarte *mi-la*, avec la chute finale sur le *mi* :

[mi ré mi do ↑sol... sol fa sol mi ↑la... la sol la fa ↑do... si la si la si do
si la si... ↓sol fa mi...]²

Ce qui brise ces élans, ce sont ces *do*, *mi*, *fa* qui jouent le même rôle que dans le second vers de la chanson :

do... do ↑sol... mi... mi ↑la... fa... fa ↑do...

de manière tout aussi inerte.

Les Inventions à deux et à trois voix, le Clavier bien tempéré (*das wohl temperierter Klavier*), l'Art de la fugue, les variations Goldberg, sont toutes des œuvres du même acabit : génialement construites, mais sans rythme réel. On pourrait en dire de même du grand *Adagio en si mineur* de Mozart, K 540, lequel commence ainsi :



2 Note du typographe: Les suites de notes entre crochet se lisent comme une seule et même ligne.

Une œuvre elle aussi parfaite dans sa structure et son déroulement, mais sans réel intérêt, dont on sait à chaque moment ce qui va suivre, notamment lorsque se produit une modulation, comme ici :



On pourrait multiplier les exemples de cette inertie due à la confusion entre le rythme et la mesure, ils sont légion. Si Mozart avait eu le «sens» du rythme, il n'aurait jamais composé une œuvre telle que celle-ci. Ce sens du rythme qui s'est perdu dans les sables mouvants dès la fin du XVII^e siècle...

Pour confirmer ce qui vient d'être dit, après celle de J.-S. Bach, une autre déclaration, celle de Mozart : «Lorsqu'une œuvre est achevée dans ma tête, je peux embrasser le tout en un coup d'œil».

Une question : comment pourrait-on faire de même pour des œuvres infiniment plus complexes comme les toccatas de Frescobaldi si elles n'ont pas été préalablement «corrigées»? Des œuvres qui bien que constituées d'éléments quasiment identiques à ceux utilisés par les Bach, Mozart, Beethoven, n'offrent aucun point d'ancrage qui permette de se repérer. J'en reviens à ce que j'ai déjà dit sous une forme condensée, le fait qu'au cours de cette extraordinaire aventure qu'est la «traversée» d'une forme sonore authentique, c'est le glissement continu dans l'oubli de ce qui vient de se produire, et une complète ignorance de ce qui est sur le point de survenir, dont on ne peut avoir seulement que la prescience, une prescience ne relevant que du sentir. On a souvent l'impression d'être pris dans un tourbillon. Même quand le trait se

termine par une cadence on ne sait jamais où l'on en est, c'est insituable. Il y a cependant des exceptions, comme ici (extrait de la *toccata terza* du premier livre), avec à la fin de la séquence précédente ce saut ascendant d'une octave *sol* ↑ *sol* et cette retombée sur le *do* au début de la deuxième :



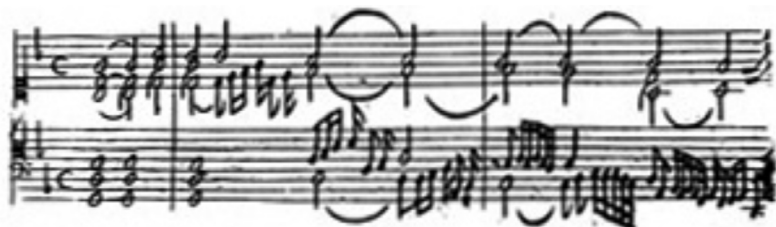
Pas de tourbillon ici, l'«élastique» se distend sur le *sol* qui chevauche la barre de mesure. On se trouve un instant «suspendu». C'est inattendu, un instant «magique», de bonheur intense, avant que cela reprenne de plus belle, un peu plus loin. Mais avant cela, il y a cet accord sur *do-mi-sol* au début de la deuxième mesure, et là se produit réellement ce que dit Frescobaldi dans sa préface, qu'il s'agit de «*portare*» la battue, «*hor languida, hor veloce, e sostenendola et iandio in aria secondo i loro affetti, o senso delle parole*», c'est-à-dire que c'est la main qui se trouve soutenue en l'air. C'est effectivement ce qui se produit ici, la main qui se trouve un bref instant «en l'air», juste au-dessus des touches correspondant à l'accord *do-mi-sol* (comme aussi sur l'accord de sixte et quarte *mi-sol-do*), avant de s'y poser. Et comme je l'ai dit, selon les «*affetti*» suscités, non par les paroles (l'«*orazione*»), mais bien par la forme sonore elle-même (l'«*armonia*»). Impossible de suspendre la main en l'air avant d'enfoncer la ou les touches pour Mozart qui jouait en mesure, pour ne citer que ce seul exemple. Le piano ne vous donnait aucune envie de le faire. Ça n'aurait d'ailleurs aucun sens, notamment dans les œuvres dont j'ai donné quelques extraits. Ces œuvres ne sont pas (rythmiquement) articulées, elles sont structurées (dans la tête de Mozart, toujours !), étant articulées non de l'intérieur mais de l'extérieur. Mozart considérerait l'œuvre comme n'importe quel objet, en la voyant tout entière, en l'embrassant d'un seul coup d'œil. Voir de la même manière une toccata de Frescobaldi, c'est impossible comme le constate implicitement l'auteur que j'ai cité, Oscar Chilesotti.

Voici ce que déclarait Mozart au sujet de ses concurrents (les autres pianistes) : « Tout le monde admire que je reste toujours exactement en mesure. Ils ne comprennent pas le rubato dans un adagio, tel que la main gauche n'en tienne pas compte : avec eux, la main gauche cède ».

Autre et dernier exemple, le début de la *toccata quarta* (même source) :



dont voici la version originale (celle de 1637) :



La première mesure ne se compose que d'un seul accord « parfait » de six notes, lequel s'étend sur deux octaves, de sol_1 à sol_3 , la triade supérieure étant reprise en la remontant d'un intervalle de tierce majeure (accord de sixte et quarte *ré-sol-sib*). La fin de la première mesure comprenant, outre la triade *ré-sol-sib*, la triade inférieure *sol-ré-sol* (trois « rondes » pour les six « blanches » de la portée supérieure), laquelle se trouve intégralement reprise au début de la seconde mesure. Que faire de ces accords ? Pas question de les plaquer, on l'aura compris. Ce qui s'impose au clavecin, c'est d'arpéger les accords, c'est-à-dire de jouer les « notes » les unes après les autres, plus ou moins rapidement. Les exceptions sont fréquentes, mais il n'y a pas de règle. Rappelons que les formes sonores n'obéissent à aucune norme qui lui soit imposée de l'extérieur. C'est donc l'expérience qui est seule guide. Cet accord se présente donc ainsi :

sol
ré
sib
sol
ré
sol

Mais revoilà l'élastique qui va d'abord se tendre, puis se relâcher : les écarts (temporels) d'une note à l'autre ne sont pas les mêmes. La note initiale (*sol*) se prolonge, se retient, ce qui donne une impulsion aux suivantes, ce que l'on peut représenter de cette manière :

sol
ré
sib
sol
ré
sol...

Sans que cela soit explicable, la reprise de la triade grave requiert de se faire de façon inversée, de l'aigu au grave (*sol* ↓ *ré* ↓ *sol*) et de manière plus posée. Et c'est la surprise : la triade *ré-sol-sib* surgissant à l'aigu dans un élan qui nous tient suspendu au *sib*. Et, sans aucune retenue, cette fois, reprise à la deuxième mesure du même accord en arpège, du *sol* grave au *sib* aigu, auquel nous nous trouvons également «suspendu», de corps et d'esprit. Et enfin, avant que ne commence «réellement» la séquence, le «motif» en croches et doubles croches qui n'est répétitif qu'en apparence, la reprise du *sib* qui prolonge la suspension. Ce qu'il importe de préciser, c'est que l'on ne joue pas seulement avec les mains, on joue avec tout le corps. Lequel se «dresse» sur le premier accord, s'affaisse sur le second, se dresse à nouveau sur le troisième, cette fois de façon définitive, puisque la tension ascendante se maintient jusqu'à la reprise du *sib*. Ce que je symbolise de la manière suivante :

	↑	↓	↑	↑
			sib	sib
sol			sol	
ré			ré	
sib				
sol	sol			
ré	ré			
sol	sol			

Observez des musiciens d'orchestre, assis sur leur chaise, un œil fixé sur leur pupitre, l'autre sur la baguette de leur directeur. Ce ne sont pas eux que vous verriez soudain se dresser sous l'effet d'une impulsion rythmique. De rythme, dans ce qu'on leur demande de jouer, il n'y en a pas et il ne saurait y en avoir.

Je reviens un instant sur ce que j'ai dit plus haut, le fait que dans la réalisation sonore d'une œuvre de Frescobaldi, pour s'en tenir à ce seul compositeur, on a le sentiment de ne jamais savoir où l'on en est, que c'est «insituable» (un néologisme!). La cause (pour autant qu'il puisse y en avoir une)? La lenteur qu'impose la forme sonore (pas seulement à cause de sa difficulté d'exécution) à laquelle le seul moyen que l'on ait trouvé pour y remédier est ce que j'ai nommé «ces balises de fortune que sont les barres de mesures», soit «la division métrique des mesures» dont nous parle Oscar Chilesotti. Cette lenteur qui est une constante menace pour la continuité de la forme sonore, une menace nécessaire pour que le seul vrai remède à y apporter soit l'articulation du rythme au travers de la discontinuité de ses moments successifs. Je vais en donner un exemple paradoxal en faisant appel à une œuvre de Beethoven, une œuvre parfaitement cadencée, et ce faisant je vais donner l'impression de m'inscrire en faux contre ce que je viens d'exposer. Il s'agit du «minore» de sa quatrième sonate. Ce mouvement de taille modeste se caractérise par sa structure déhanchée constituée d'accords décomposés exécutés simultanément par les deux mains comme on peut le voir ici (huit premières mesures) :

L'ouvert N° 17 / Ce qu'est le rythme dans l'art des formes sonores

Minore

À l'aigu (petit doigt de la main droite !), ce qui semble être l'esquisse d'un parcours mélodique :

solb solb solb | solb fa solb | lab lab lab | lab lab lab |
 solb solb solb | solb fa solb | lab lab lab | lab lab lab

ce que les pianistes ont l'habitude de jouer sur un tempo rapide comme s'il s'agissait d'une valse, ce qui les conduit tout à la fin du mouvement, après un ultime crescendo conclusif (de *p* = « piano » à *ff* = « fortissimo ») à tomber dans une sorte de « trou noir » alors que l'on en arrive enfin à la véritable mélodie de cette œuvre (à jouer *pp* = « pianissimo ») :

solb fa mib ré mib fa ↓ sib... ↑ solb fa mib ré mib fa ↓ sib... mib... sol...

laquelle en passant du mineur au majeur n'est autre que l'invitation à reprendre le mouvement précédent (un *Allegro*). Voici les quinze dernières mesures :

Un *trou noir* qui ne semble en rien incommoder les exécutants lesquels jouent tous ce mouvement de la même manière stéréotypée. Pourquoi en parlé-je ? Pour montrer que même une forme cadencée peut par la manière de la jouer s'approcher d'une forme réellement rythmique. Comment y arriver ? Encore une fois, par la lenteur d'exécution. C'est-à-dire, pour ce qui concerne ce *minore*, en jouant chaque triolet (trois croches qui en valent deux) sur le même intervalle de temps que prend chaque mesure (trois triolets = 9 notes), ce qui amène la forme sonore, en dépit de son allure cadencée (et donc répétitive), au bord de la rupture, avec pour conséquence, comme c'est le plus souvent le cas dans les *toccate* de Frescobaldi, de ne plus savoir « où l'on en est ». Bien qu'à l'origine elle soit cadencée, ce qui était inévitable, cette œuvre jouée avec une sorte d'indolence, sans mouvement de retour au point de départ (les suites de triolets sont toutes ascensionnelles) rend d'autant plus sensible l'effort à consentir pour assurer la marche harmonique de l'accord de tonique *mib-solb-sib* à l'accord de dominante *sib-ré-fa[#]* (renforcé par la 7^e de dominante *la* et présenté sous la forme de son second renversement avec *fa* à la basse) que ponctue le coup de marteau (*ff* = *fortissimo*) frappé sur l'enclume constituée par les notes initiales (*fa* et *la*) des premiers triolets de la troisième mesure.

L'effet de surprise qui se trouve ici consciemment recherché manque totalement son but si l'exécution est menée au galop à l'instar de ce qui se fait d'ordinaire.

On ne trouve rien de semblable chez Mozart, aucune forme sonore qui puisse tolérer une telle entorse à la règle, celle de jouer en mesure selon le *tempo* prescrit par le compositeur. À noter, justement : le fait (assez rare, sinon totalement exclu) que Beethoven a omis de l'indiquer, laissant à l'interprète le soin d'en décider. Autre fait à noter : ces deux mouvements, *Allegro* et *minore*, sont liés l'un à l'autre comme l'était les deux parties d'une forme devenue désuète, le Menuet suivi d'un Trio, dont Mozart donne un parfait exemple dans la sonate en la majeur K. 331 dont j'ai cité le début du premier mouvement. Beethoven a pris ses distances par rapport à la forme ancienne (y compris son intitulé), dont il n'a gardé que

le principe : menuet en deux parties avec reprise de la seconde, trio en deux parties avec également reprise de la deuxième. Comment jouait-il ce *minore*, nous ne le saurons jamais mais, finalement, peu importe. Ce qui ne fait aucun doute, en revanche, c'est le fait que cette œuvre de Beethoven peut se jouer sur un tempo rapide, ce qui ne s'avère possible avec aucune des œuvres de Frescobaldi. En outre, la maîtrise de celles-ci, tant du point de vue technique que de celui de la saisie du rythme réel de la forme sonore, peut demander des années de travail assidu. Espérer en faire une activité lucrative c'est se tromper soi-même.

Pour en revenir une dernière fois à Mozart, on sait que celui-ci ne rêvait que d'une chose, écrire des opéras. Le premier à l'avoir fait avec talent, c'est Monteverdi, avec son *Orfeo*. Mais une époque n'est pas l'autre. Si ce premier opéra de Monteverdi est une œuvre d'inspiration « païenne », l'histoire d'Orphée descendant aux enfers pour ramener son épouse Eurydice à la vie terrestre, ce mini-opéra qu'est le Combat de Tancrède et Clorinde dont j'ai donné un court extrait est d'inspiration toute différente, s'agissant de la lutte à mort d'un chevalier chrétien avec une guerrière musulmane, qui vaincue et mourante, demande le baptême à son adversaire. Monteverdi s'est vu forcé de ménager la chèvre et le chou, ayant vu son fils aîné jeté en prison pour avoir lu un livre soumis à la censure par l'inquisition. Plus d'un siècle et demi plus tard, la situation est complètement différente. La révolution française est imminente au moment où Mozart, en collaboration avec son librettiste, Lorenzo da Ponte, crée sa trilogie : *le Nozze di Figaro* (1786), *Don Giovanni* (1787) et *Così fan tutte* (1790), des œuvres à caractère « politique », visant à discréditer la noblesse, ce qu'il fait de manière subtile, pour ne pas courir le risque de voir ses œuvres interdites par le pouvoir impérial. Pour ce qui concerne la « politique », elle est présente dès le début de la vogue de l'opéra, comme en témoigne cet ouvrage de Christine Jeanneret, « Une étude philologique des manuscrits de musique pour clavier à Rome au XVII^e siècle », qui n'est autre que la publication de sa thèse de doctorat. Il y est notamment question des « opéras donnés lors du Carnaval ou pour

fêter l'arrivée de la reine Christine de Suède, dont la conversion au catholicisme est triomphalement récupérée par le Vatican» (p. 2). Mais aussi :

Chaque pape se doit de légitimer et donc de mettre en scène de la façon la plus triomphale possible son propre pouvoir. Il lui convient également de réaffirmer le primat de la papauté et dans cette période de Contre-Réforme, du catholicisme sur la chrétienté. à défaut d'une dynastie héréditaire, le pouvoir papal rappelle constamment le lignage direct du premier pontificat de Saint-Pierre. Dans cette perspective, le cérémonial liturgique mais également les fêtes profanes mettent en scène des représentations du pouvoir basées sur les stéréotypes du mythe de Rome et de l'héritage de l'Antiquité. (p. 2)

Dont il s'ensuit qu'il vaut la peine de s'intéresser aux formes sonores non rythmiques. Explications données dans l'ordre chronologique :

Les premiers polyphonistes du Moyen Âge prélèvent un fragment du plain-chant (de ce que l'on appelle le «chant grégorien» qui n'a de grégorien que le nom) en se servant de la technique dite de l'*augmentatio*, consistant à allonger la durée des «notes» de la partie grave de la forme sonore. Un exemple un peu caricatural, celui du début de la chanson «Au clair de la lune» qui serait présenté de la manière suivante en s'étalant sur 15 secondes de temps

do... do.... do.... ré.... mi.... ré...
Au.... clair.... de.... la.... lu.... ne...

La mélodie en deviendrait inaudible.

En voici un exemple réel datant de plus de 800 ans :

29. Organum

Hec dies

In Leoninus style (c. 1175)



Plus de vingt mesures (dans la version moderne de la notation) pour une seule syllabe !

Je ne peux m'empêcher de penser que seul comptait pour eux le fait d'aller à la découverte d'un nouveau genre de forme sonore, lequel exigeait impérativement de recourir à la géniale invention de Guido d'Arezzo (992 – ± 1033), celle de la portée musicale. C'était pour eux une aventure passionnante, et de surcroît ils étaient payés pour la faire. Que les paroles en deviennent méconnaissables n'entrait pas en ligne de compte, ce qui leur tenait à cœur était de créer une forme sonore (à deux voix, une nouveauté) qui tienne la route. C'était peut-être aussi le moyen de jauger les limites de ce que l'on pouvait se permettre sans s'attirer l'animosité de l'autorité ecclésiastique.

Faisons un bond de 400 ans dans le futur en reprenant l'exemple déjà donné, celui du *combattimento di Tancredi e Clorinda*³ de Claudio Monteverdi (première représentation en 1624). Les deux adversaires se battent durant un long moment, jusqu'à ce que l'épuisement les force à s'accorder une pause. Le conteur nous dit la chose suivante :

L'un l'altro guarda, e del suo corpo esangue	Ils se regardent l'un l'autre, et de leur corps exsangue
su' l pomo della spada appoggia il peso	sur le pommeau de leur épée ils en reposent le poids.
Già de l'ultima stella il raggio langue	Déjà s'alanguissent les rayons de la dernière étoile
sul primo arbor ch'è in oriente acceso	sous la première lueur qui s'élève de l'orient.
Vede Tancredi in maggior copia il sangue	Tancrède voit la grande quan- tité de sang
dei suo nemico e se non tanto offeso	de son ennemi et de n'être pas aussi blessé que lui,

3 Que l'on peut entendre ici, dans la bouleversante interprétation de Rolando Villazón dans le rôle du récitant : www.youtube.com/watch?v=xd13sePBlpU.

ne gode e insuperbisce.	il s'en réjouit et s'en
Oh nostra folle	enorgueilli. Que notre esprit
mente ch'ogni aura di fortuna	est fou de se glorifier de tout
estolle	souffle de fortune !
Misero, di che godi? Oh	Malheureux, de quoi te
quanto mesti	réjouis-tu? Combien tristes
Siano i trionfi ed infelice il	sont ces exploits et combien
vanto !	malheureuse cette victoire.
Gli occhi tuoi pagheran (s'in	Tes yeux paieront (si tu restes
vita resti)	en vie)
di quel sangue ogni stilla un	ce sang par un océan de
mar di pianto	larmes.
Così tacendo e rimirando,	C'est alors que, se taisant et se
questi	regardant,
sanguinosi guerrier cessaro	ces guerriers couverts de sang
alquanto.	cessèrent tout à fait le combat.

En voici la version musicale (simplifiée) :

ra. L'un l'al-tro guar-da, e del suo corpo e-san-gue su'l po-mo de la spa-da ap-pog-gia il pe-

so. Già de l'ultima stella il raggio langue su'l primo albor ch'è in o-riente acce-so. Vede Tancre-

di in maggior co-pia il san-gue del suo ne-mi-co e se non tan-to of-fe-so, ne go-de e in su-per-bi-sce. O

nostra fol-le mente ch'o-gni aura di for-tu-na e-stol-le! Mi-se-ro di che go-di? O

quanto mesti sia-no i trion-fi et infeli-cejl van-to! Gliocchi tuoi pagheran, s'in vi-ta re -

sti, di quel sangue ogni stil-la un mar di pian-to. Così tacen - do e rimirando, que-

- sti sanguino-si guer-rier cessa-ro al - quan - to. Ruppe il silentio al fin Tan-cre-di e dis-se

Ce qui nous intéresse au premier chef, ce sont les commentaires faits par le narrateur dont il faut se souvenir qu'elles ont été inspirées au poète auquel Monteverdi a fait appel, Torquato Tasso :

« Que notre esprit est fou de se glorifier de tout souffle de fortune ! Malheureux, de quoi te réjouis-tu ? Combien tristes sont ces exploits et combien malheureuse cette victoire. Tes yeux paieront (si tu restes en vie) ce sang par un océan de larmes. »

Il faut également se rappeler le contexte, la Querelle des Investitures qui oppose les papes aux empereurs germaniques, d'où le projet du pape Urbain II d'appeler les chrétiens à libérer les lieux saints ce qui sera l'occasion pour lui de rehausser son prestige et de rétablir son autorité. Ce sera la première croisade, une guerre sans merci menée contre les musulmans, laquelle constituait un devoir sacré pour tous les chrétiens. Ce que semble oublier notre commentateur en qualifiant de folie le fait pour Tancrede de se réjouir de l'infortune de son adversaire et de « malheureuse » la victoire qui semble lui être acquise. Avec ce sinistre avertissement : « tes yeux paieront ce sang par un océan de larmes. » Il faut savoir en effet que sous le heaume porté par son ennemi se dissimule le visage de la femme qu'il aime, une jeune sarrasine que le hasard des rencontres lui a permis de contempler. Et qu'effectivement il reconnaîtra en lui ôtant son casque alors qu'elle est agonisante. D'où ces paroles du poète : « Ahi vista ! Ahi conoscenza ! ». Soit : « Las, vision ! Las,

(re)connaissance ! » La leçon implicite à en tirer : le monde était en train de changer à l'époque, celle de la Renaissance, où le magistère de l'Église était de plus en plus contesté, surtout depuis la réforme protestante dont l'initiateur a été Martin Luther (1483-1548), qui en 1517 dénonce le commerce des indulgences pratiqué sans vergogne par l'Église catholique pour financer la construction de la basilique Saint-Pierre à Rome, laquelle allait devenir le symbole de la toute-puissance de l'Église romaine. Ce à quoi Christine Jeanneret fait allusion, la Contre-Réforme (initiée au concile de Trente en 1545), donnera lieu comme elle le dit à des fêtes profanes mettant en scène des représentations du pouvoir basées sur les stéréotypes du mythe de Rome et de l'héritage de l'Antiquité. Le message était clair : les papes comme les empereurs romains ne toléreraient aucune mise en cause de leur pouvoir.

Monteverdi s'est fait lui aussi le chantre de cette contestation, bien que de manière sournoise et voilée (uniquement dans le passage cité). Il se rattrape tout à la fin, au moment où son adversaire mourante lui demande de la baptiser. C'est d'ailleurs ce qui lui donne l'occasion de voir le visage de Clorinde, et de prendre la mesure de son acte : il a tué celle qu'il aimait plus que tout. À noter aussi : c'est en 1524 qu'a lieu en Allemagne la révolte des paysans contre leurs seigneurs, laquelle sera soutenue par l'Église réformée.

Nouveau bond, cette fois de 150 ans, sans quitter le domaine de l'opéra. Il s'agit cette fois de Mozart, avec son opéra intitulé : *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni*. À *Don Giovanni* s'opposent trois autres personnages : *Donna Anna*, *Don Ottavio*, *Donna Elvira*. Ce qui est en jeu cette fois, ce n'est plus la papauté mais la noblesse. Comme l'indique le titre donné à cette œuvre par son librettiste, Lorenzo da Ponte, *Don Giovanni* est un homme dépravé, ce qui est montré dès le début du premier acte : après avoir surpris *Donna Anna* dans sa chambre, son violeur tue en combat singulier le père de la jeune fille alerté par ses cris. Ce libertin éhonté apparaît néanmoins sous un jour sympathique, ce qui n'est pas du tout le cas des autres protagonistes, *Donna Anna*, *Don Ottavio*, *Donna Elvira*, une particularité qui semble n'avoir jamais été remarquée

par les amateurs d'opéra. Explication. C'est de façon véhémence et récurrente que Donna Anna réclame de son fiancé, Don Ottavio, de venger la mort de son père en tuant son assassin. Ce que promet solennellement Don Ottavio, de manière tout aussi récurrente, du premier jusqu'au dernier acte, sans jamais accomplir sa promesse. Son indolence est révélatrice : Don Ottavio est un lâche. Mais l'insistance frénétique de Donna Anna nous paraît suspecte, elle nous incline à penser qu'elle cache quelque chose, le fait d'avoir connu dans les bras de Don Giovanni un plaisir que son emportement a pour but de dissimuler. Donna Elvira, pour terminer, l'épouse délaissée (celle de Don Giovanni), qui ne cesse de se plaindre du fait d'avoir été abandonnée par celui-ci, mais curieusement, on ne se sent pas en l'écoutant porté à compatir à sa peine, elle nous reste indifférente. Bref, une peinture sans fard de la médiocrité de cette noblesse qui se croyait au-dessus de la lie du peuple. À ne pas oublier, cet opéra a été créé à Prague le 29 octobre 1787, soit moins de deux ans avant la révolution française.

Une quinzaine d'années plus tard, Beethoven rature la dédicace de sa troisième symphonie, l'*Eroïca*, ayant appris que son destinataire, Napoléon Bonaparte, s'est fait solennellement couronner empereur dans la cathédrale Notre-Dame. Après avoir eu l'intime conviction, mais totalement illusoire, que celui-ci œuvrait pour la libération de tous les peuples d'Europe par l'élimination du pouvoir aristocratique. C'est ce même Beethoven qui dans son opéra *Fidelio*, représenté pour la première fois en 1805, met en scène l'histoire de Léonore risquant sa vie pour libérer son époux Florestan, arbitrairement incarcéré par le gouverneur d'une prison espagnole. Et c'est en 1829 qu'a lieu la création du « Guillaume Tell » de Rossini, inspiré par le « Wilhelm Tell » de Friedrich Schiller, que les Suisses vénèrent comme leur héros national pour sa lutte visant à les libérer du joug des Autrichiens.

J'en arrive au dernier opéra qu'il me faut mentionner, le *Salomé* (création en 1905) de Richard Strauss, qui est comme un formidable défi lancé à la décence et à la moralité. C'est l'histoire

imaginaire de Salomé, belle-fille du roi Hérode, qui se prend de passion pour Jean-Baptiste que le monarque a fait jeter en prison. Subjugué par l'insolente beauté de la jeune fille, Hérode lui demande de danser pour lui, ce à quoi elle finit par consentir, et c'est la danse des « sept voiles », qu'elle ôte un à un pour se retrouver nue devant le roi⁴. En récompense, elle demande la tête de Jean-Baptiste. Bien que très réticent, Hérode cède à son envie. La tête du captif est tranchée par le bourreau et offerte à la concupiscence de Salomé qui lui baise la bouche. Horrifié, le roi donne à ses gardes l'ordre de la tuer. Cet opéra est comme une parodie de la véritable histoire de Salomé, laquelle n'est elle-même qu'une fable comme chacun sait.

Mon intention était de montrer qu'il ne faut pas rejeter les formes sonores non rythmiques, lesquelles méritent d'être appréciées autant que les autres, bien que de manière totalement différente. Et de façon plus générale, j'ai voulu susciter la curiosité pour cet art méconnu qu'est la musique, ce que j'appelle l'art des formes sonores. En faisant entrer dans ce cadre ces œuvres très singulières que sont les opéras, je rends sa pertinence à ce mot désignant les formes sonores, « musique ».

J'en reviens une dernière fois à celles dont il a été si longuement question, les formes sonores qui ne doivent rien à des éléments étrangers à leur propre, dont j'ai donné l'exemple insigne des toccatas de Frescobaldi, dont on peut dire qu'elles sont véritablement baroques, de *barroco* (en portugais) ou *berrueco* (en espagnol), un terme qui désigne la forme irrégulière des perles de nacre, lesquelles ne sont jamais tout à fait rondes. Ces toccatas où de même rien ne tourne rond, étant essentiellement asymétriques.

Ultime remarque : il est impossible de jouer de telles œuvres de mémoire (surtout pas en se servant de l'édition de 1637 !), elles sont bien trop complexes. N'est-ce pas ce que disait Oscar Chilesotti ? On pourrait arguer du fait qu'après le second *sib* de la deuxième mesure apparaît un court motif en croches et doubles

4 Maria Ewing est la seule cantatrice ayant osé se conformer à ce qui se trouvait prescrit par le compositeur. DVD : Salomé Richard Strauss Conductor Edward Downes Royal Opera House Collection opus arte.

croches qui se trouve repris d'une voix à l'autre selon le principe de l'imitation. Cette notion d'imitation est à la fois fausse et perverse parce qu'elle suppose que les traits mélodiques sont des sortes de « figures » qu'il s'agit de présenter sous un angle toujours nouveau, comme on le ferait d'un objet isolé de tout voisinage, dont chaque apparence n'aurait que son objectivité pour seule consistance. Si c'était le cas dans cette œuvre, alors l'argument selon lequel il est impossible de la jouer de mémoire serait sans valeur.

Dernier constat au sujet de la notion de modulation. Il en a été question à propos de l'Adagio en si mineur de Mozart, dans lequel chaque modulation s'annonce, on pourrait dire, de façon solennelle, protocolaire, et donc sans surprise et surtout, sans réelle nécessité. On pourrait tout aussi bien les laisser de côté sans que cela change quoi que ce soit à la nature de l'œuvre. Il n'en est pas de même dans une œuvre comme les *Cento partite* de Frescobaldi, évoquées par Christine Jeanneret. Il s'y produit à plusieurs reprises ce que l'auteur indique par la mention *Altro tono*, le passage à un autre ton. Comme on peut le voir ci-après dans la partie de l'œuvre où se produit le premier de ces changements de ton, on n'est pas long à s'apercevoir que la modulation (de ré mineur à fa majeur) n'offre rien d'arbitraire, à l'inverse de ce que l'on trouve chez Mozart.



Voyez la progression harmonique de la première portée, passant subrepticement du ton de ré mineur à celui de sol mineur (par *sib*), le *lab* qui suit «chutant» sur *sol* pour parvenir par une simple «cadence» au *la⁴* de l'«*Altro tono*», fa majeur. Un élément essentiel (5^e et 6^e mesures, portée du haut) étant cette progression par demi-tons, *sib la lab sol* (voix supérieure), complétée par un 4^e demi-ton,

mi fa (voix inférieure), l'ensemble produisant un effet de resserrement autour de la tierce majeure *fa-la*, marquant ainsi de la façon la plus nette la transition de la tonalité mineure à la tonalité majeure. Ce procédé se retrouve un peu plus loin (trois premières mesures de la seconde portée) avec une brève modulation en *fa mineur* et retour au majeur. Rien de tout cela évidemment chez Mozart, ni dans son *Adagio*, ni dans aucune autre de ses compositions.

Dans les pages qui précèdent il a souvent été question de «mouvement», ceci dans des sens très différents, ce qui n'aura pas échappé au lecteur. Lorsqu'il s'agit des premières séquences qui ont été données en exemple, ou d'œuvres plus complexes comme celles de Girolamo Frescobaldi, il s'agit évidemment de mouvements au sens noble du terme, comme d'éléments s'intégrant dans le déroulement à la fois continu et discontinu d'une œuvre authentiquement rythmique. Alors que lorsque l'on parle de «premier mouvement», de «second mouvement» comme il en a été question à propos de Bach, Mozart et Beethoven, ce terme est pris dans son sens trivial (une simple indication du tempo de l'œuvre relativement à sa fonction expressive). Dans les formes sonores authentiques il n'y a que des mouvements libres de toute intention de cette nature, lesquels assurent l'unité de l'œuvre. Toutes les œuvres qui ne relèvent pas de l'art authentique (du fait de l'élément étranger qui s'y trouve introduit) n'ont que des unités factices, construites.

Une dernière chose à noter. J'ai souvent fait appel au terme d'«élément» pour désigner les composants d'une forme sonore. Le lecteur aura remarqué que dans les œuvres citées de Frescobaldi il n'est jamais question de «nuances», un mot qui fait référence à des variations d'intensité allant de *p* ou même de *pp* à *f* et *ff*, comme aussi à des variations progressives indiquées par les mots italiens «*crescendo*» et «*decrescendo*» ainsi qu'on le voit dans le *minore* de la 4^e sonate de Beethoven. On pourrait en conclure que de telles *nuances* sont exclues lorsqu'il s'agit de formes sonores réellement rythmiques. (Désolé pour la répétition de cette formule, la raison en étant que je n'en connais pas d'autre qui convienne.) En réalité,

même de tels éléments peuvent parfaitement s'intégrer dans une forme sonore... (pas besoin de compléter la formulation, cette fois).

Tout ce qui a été exposé dans cette étude ne l'a été que de manière succincte, malgré l'apparence du contraire. Pour en savoir davantage il faudrait prendre connaissance d'un ouvrage en cinq volumes dont je suis l'auteur, intitulé «L'art des formes sonores», non encore publié.

J'en arrive à la conclusion :

Le remède à la méritocratie dans la musique : ce que je viens d'exposer, qui est accessible à tous, ce que n'est pas la virtuosité. La musique ne doit pas être enseignée; on n'enseigne pas l'indicible; il faut seulement en susciter le désir. Commencer par le solfège est une absurdité, d'autant plus que cela en a dégoûté plus d'un. On n'apprend pas la musique, pas plus que l'on apprend à exister. Paul Cézanne a-t-il «appris» à peindre la Sainte-Victoire?

La musique, ou pour le dire autrement, «l'art des formes sonores», il faut s'y investir, et cela, sans qu'il soit besoin de ces concerts-spectacles qui sont l'apanage de la bourgeoisie. Il va sans dire que toutes ces œuvres qui prétendent délivrer un «message» il faut les fuir. Ce genre d'œuvre, produite par calcul, ne surprend jamais son créateur. C'est d'ailleurs dans ces temples privés que sont les salles de concert où un Frescobaldi, un Couperin ne trouvent pas et ne trouveront jamais leur place que s'exprime de la manière la plus ostensible le mépris pour le peuple avec le genre de musique vulgaire et médiocre qu'on lui jette en pâture.

Lorsque l'on a la connaissance comme aussi l'expérience de ce que j'ai tenté ici de faire connaître, on porte un tout autre regard sur «l'histoire de la musique». Il s'est produit une cassure à la fin du XVI^e siècle (*seconda prattica versus prima prattica*!) qui de façon décisive a entraîné une conception et une orientation nouvelle de l'art des formes sonores. Une orientation dont personne ne semble avoir pris conscience. Pour en avoir la connaissance, ce qui ne se fait pas un jour, il faut se mesurer avec ces œuvres exceptionnelles (datant des XVI^e et XVII^e siècles essentiellement), rares en regard de la profusion d'œuvres qui se sont accumulées à compter de cette

époque dite primitive. Ce qui est loin d'être facile, surtout avec les plus insignes d'entre elles, lesquelles nous entraînent dans un «espace-temps» inédit, dont nous n'avons le sentiment de sortir qu'à la fin, sans pour autant que ce dénouement soit celui du rythme, lequel est intemporel.

On ne peut voler à aucune personne son existence qui ne se marchande pas; on peut seulement lui prendre sa vie. Se mettre ou se remettre à exister est la seule voie possible permettant de se libérer de l'emprise de ces discours médiatiques et publicitaires, de ces éléments de langage qui nous imprègnent avec une telle efficacité que nous nous les sommes appropriés comme si nous en étions les auteurs alors qu'ils n'ont d'autre fonction que de nous distraire de cette exigence fondamentale : l'existence, nous détournant ainsi des véritables enjeux.

Ma conviction est que le rythme – il ne faut pas avoir peur du mot – peut (et doit) nous aider à arrêter cette dérive mortifère dans laquelle nous entraîne le capitalisme avec son idée d'un progrès infini, qui ne profite qu'à quelques-uns, au détriment de tous les autres, tellement plus nombreux. En nous faisant échapper à la fascination qu'exerce sur notre conscience, sur nos désirs, la société consumériste qui en est à la fois le produit et l'instrument.

Ce qu'il faut bien comprendre, c'est le fait que l'adversaire puisqu'il s'agit bien d'un «adversaire», ne pourra jamais instrumentaliser l'existence rythmique. Comment asservir un humain au moment où il existe? L'humain est la dimension qu'il nous faut retrouver et dont la bourgeoisie capitaliste a réussi à nous déposséder. Sans en être consciente puisqu'elle est la première à en être privée.

La matrice des antéformes architecturales (1985-2015)

une cartographie du désir ardent de former

Thomas Richard

*Architecte, docteur en esthétique,
exerce en libéral (atelier Ecart & Trace)
et enseigne en école d'architecture intérieure (LISAA et ECV).*

« La passion fait des pierres inertes, un drame »

Le Corbusier

Pour Maldiney, l'art – y compris l'architecture – permet de recouvrir une réceptivité sensible originelle sous-jacente à la perception; autrement dit, un rapport d'implication et d'ouverture sensible-spirituelle au monde en deçà de toute séparation entre le sujet et l'objet. Un tel «subir» est notre dépendance absolue à ce qui nous arrive et nous saisit du monde, constitue la dimension «pathique» que Maldiney reprend à Erwin Straus et Victor von Weizsäcker. Avant toute conscience de lui-même, des choses ou du monde qui l'entourent, l'homme est *ouvert* à l'infinité de l'espace¹; il est jeté dans un monde qui lui préexiste. Avant de percevoir des objets (des étants), l'homme ressent et, dans le sentir, l'homme ne domine pas ce qui se manifeste en lui, mais il est simplement *présent*² à ce qui l'enveloppe et le traverse dans l'étonnement du

- 1 Il s'agit ici de *l'espace du paysage*; cette notion est empruntée par Maldiney au psychologue Erwin Straus. Cf. MALDINEY, Henri, *Regard, Parole, Espace*, Paris, Éditions du Cerf, 2012, p. 56. Ci-après RPE
- 2 Le mot présence est l'équivalent français du *Dasein* heideggerrien qui signifie littéralement être-le-là et que Maldiney reprend à son compte : «Être présent c'est être à l'avant de soi, se tenir à l'avant de soi, donc s'anticiper»in MALDINEY, Henri, *Penser l'homme et la folie*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 3^e édition, 2007 (1^{ère} éd. 1991), p. 145. Ci-après PHF. Cependant, cette sortie est une sortie à soi, c'est-à-dire à l'intérieur d'un soi déchiré et pour autant entier. Exister relève donc d'une tenue extatique dans une situation d'immanence, ce en quoi l'existence n'est pas extériorité, mais transcendence.

«il y a». Ainsi, le sentir implique une tout autre façon de se rapporter à soi que celui de la conscience et de la connaissance objectives : avant le «je suis», il y a le «j'y suis»³. Dans cette dimension pathique de l'existence «s'unissent le subir et le personnel»⁴; pour l'existant, l'événement est son rapport à soi⁵. Et, l'homme n'est pas un soi constitué, au contraire, il est décentré de lui-même; Maldiney dira : il ex-iste, hors de lui, hors de toute contenance dans une ouverture au monde auprès de l'altérité des êtres et des choses. Aussi, co-naissant dans cette rencontre symbiotique avec le monde, il est fondamentalement obscur à lui-même; il s'accomplit dans ce qu'il n'est pas. Cette ouverture sans objet ou visée particulière distingue l'existant du vivant⁶.-

De cette présence au monde découlent différentes manières de se rapporter à celui-ci. Ces façons d'être au monde ou styles d'existence forment autant de styles artistiques transhistoriques. À plusieurs moments de son œuvre, Maldiney proposa une morpho-stylistique⁷ des arts – principalement picturaux – inspirée par les formalistes allemands de la seconde moitié du XIX^e siècle. Selon cette tradition, une forme plaît en dehors de tout contenu : elle est asymbolique. Dès lors que l'on s'en tient aux phénomènes morphologiques tels qu'ils nous sont donnés, les formes sont autonomes et immanentes; elles peuvent donc être étudiées en elles-mêmes à travers l'espace et le temps. Cette tradition se distingue des approches matérialistes⁸ du style, amorcées par Gottfried Semper et/ou de

3 Cf. MALDINEY, Henri, *Art et existence*, Paris, Klincksieck, tirage 2^e édition, 2003 (1^{ère} éd.1985), p. 61. Ci-après AE.

4 PHF, p. 307 et p. 199.

5 «[...] L'homme est par essence l'être qui réagit à 'lui-même' et qui en même temps habite chez soi dans le monde. C'est ainsi qu'il existe : il n'est chez lui qu'en vertu de ce rapport à lui-même, qui fait que toute situation humaine est à la fois situation et expression de situation» in MALDINEY, Henri, *Le vouloir dire de Francis Ponge*, La Versanne, Encre marine, 1993, p. 46. Ci-après VDFP.

6 Cf. PHF, p. 91, p. 280.

7 Voir principalement : RPE, pp. 227-228; AE, pp. 83-127; MALDINEY, Henri, *Ouvrir le rien, l'art nu*, Paris, Encre marine, 2010, pp. 432-435. Ci-après ORAN; MALDINEY, Henri, *Espace, Rythme, Forme*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2022, pp. 110-111. Ci-après ERF.

démarches historiographiques, comme celle proposée récemment par Jacques Lucan⁹ en architecture.

Appartenant à l'un des trois styles dégagés par Maldiney, nous précisons brièvement les spécificités des formes supérieures de l'impressionnisme et de l'expressionnisme. Ces derniers nous semblent caractériser nombre des productions architecturales emblématiques de la période (1985-2015) étudiée par Lucan. Nous proposerons ensuite de les regrouper dans une esquisse de cartographie.

1. Précisions sur l'impressionnisme et l'expressionnisme et leurs formes supérieures

1.1 La morphostylistique maldinéenne

La tripartition de cette morphostylistique détermine autant de modalités qu'ont les étants de se manifester; elle repose principalement sur le rapport des formes au fond spatial infini dans lequel nous évoluons. Maldiney s'appuie ici sur Straus¹⁰. Pour ce psychologue, la perception spécifiquement humaine détache la chose de l'ensemble de l'étant, là où dans le sentir que l'homme partage avec les vivants, il y a rencontre symbiotique avec le monde, que celle-ci soit sympathique ou antipathique. Pour définir la forme en art, Maldiney reprend le biologiste Viktor von Weizsäcker qui envisage la forme comme le lieu de rencontre d'un organisme et de son milieu. Et, les deux sont changeants : « Ils ne cessent de se modifier au cours de leur action et réaction mutuelles. Leur rencontre est un échange entre deux mouvants »¹¹. Autrement dit, la vie n'est pas une continuité, mais au contraire une suite d'interruptions critiques. Sur le plan artistique, l'équivalent de l'organisme et du milieu n'est donc pas une forme close se détachant d'un fond, mais une forme en formation

8 Cf. RPE, p. 218.

9 Cf. LUCAN, Jacques, Précisions sur un état présent de l'architecture, Lausanne, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 2015.

10 Cf. PHF, p. 275-276.

11 AE p. 49.

perpétuelle ayant sa raison d'être dans l'inséparabilité de la forme et du fond. L'un et l'autre, en tension et compénétration réciproque, génèrent un espace-temps interne : la pulsation diastolique et systolique d'un *rythme* qui est leur commun équilibre (ou cohérence).

Ainsi, pour le style de l'*apparaître absolu* et son rythme fermé à cadence binaire, «il n'y a pas d'en-deçà de l'apparaître»¹². Ces arts engagent une vision tactile ou haptique qui permet d'appréhender les objets avec la certitude qu'offre le toucher. L'abstraction des pyramides égyptiennes en est un exemple. À l'inverse, pour le style du *disparaître*, «toute chose se manifeste en disparaissant»¹³ : la réalité interne et invisible prime sur les aspects externes des choses¹⁴ ; le réel ne se donne que dans son retrait. Ainsi, la peinture chinoise *Montagne et Eau* unifie ces deux pôles dans le vide de la brume. Ces arts nous plongent radicalement dans l'incertitude de la vision optique qui, par l'entrée en jeu de la profondeur, de l'ombre et de la lumière, ne permet pas une appréhension assurée et claire des objets. Enfin, le style en *apparition-disparition* est un art du passage dont le Baroque est un éminent représentant. En modulation perpétuelle, les formes y sont «en métamorphose dans l'entre-deux temps»¹⁵. Bien que les arts du disparaître soient les plus prédisposés à nous faire évoluer dans l'Oouvert, chaque style comporte un accès à celui-ci¹⁶.

1.2 *L'impressionnisme et l'expressionnisme selon Maldiney*

Le style de l'apparition-disparition détermine une hésitation entre le pôle des formes finies du régime tactile et l'espace infini optique. Ainsi, cette transformation radicale du rapport à la réalité s'est faite le plus souvent graduellement par une dissolution des formes et «l'annulation progressive du fond comme plan de réfé-

12 RPE, p. 227.

13 RPE, p. 228.

14 Cf. AE, p. 107.

15 RPE, p. 228.

16 Cf. RPE, pp. 197-198, p. 206 et ORAN p. 281-376 («Trois clairières de l'Oouvert»).

rence tactile»¹⁷. Ce changement intervient de manière décisive quand, *à la corruption des formes, se substitue la création d'un espace propre sans appui sur le fond*. Ainsi, l'impressionnisme et l'expressionnisme sont considérés comme des moments transitoires évoluant au seuil de l'ouverture à l'espace du paysage dans lequel, comme être perdu, nous sommes contemporains de notre origine. En effet, en eux, l'appui du monde persiste et sa rupture n'est pas tout à fait consommée.

Ainsi, dès son premier recueil, Maldiney envisage l'expressionnisme de l'art hellénistique comme une *inquiétude de l'insaisissable* «qui naît de l'indécision de la limite entre le motif et le fond»¹⁸. Cet art «réaliste et pathétique» est un art du compromis entre le principe d'individuation classique et une nouvelle volonté d'art encore embryonnaire. Si ce pathos est figuré dans le Laocoon, il s'exprime plus radicalement – en dehors du quoi des apparences – dans la confusion ou la «catastrophe» de la frise de Pergame dans laquelle l'activité du fond ne cesse de croître. L'expressionnisme dans lequel le pathétique traduit en image le pathos apparaît ainsi comme une transition entre l'art grec classique et le baroque. Cette période de «dramatisation croissante» voit se dissoudre le rapport régi par la limite-frontière et la tendance à la finitude de l'art classique grec. L'espace *purement* optique perce alors par intermittence.

Hormis quelques exceptions comme Cézanne, Maldiney se montre critique à l'égard de la plupart des peintures de l'impressionnisme et de l'expressionnisme évoluant de la fin du XIX^e au XX^e siècle. Selon lui, ils ne sortent pas du régime des apparences pour entrer dans celui de l'apparaître, du surgissement de la forme. «Ces tentatives de sortie ont échoué à délivrer le réel des apparences parce qu'en fait elles pactisaient avec elles, qu'elles aient tenté de les sauver, comme l'impressionnisme, ou, comme l'expressionnisme, de le faire avouer»¹⁹.

17 RPE, p. 263.

18 RPE, p. 267. Voir aussi RPE p. 263-266.

19 ORAN, p. 291.

Plus précisément, l'expressionnisme – dont le cubisme²⁰ et le néoréalisme de la peinture de la seconde partie du XX^e siècle font partie – par ses attaques ou son ironie, s'entretient d'une présence adverse. Il ne se prend aux apparences qu'en s'en prenant à elles. Il introduit le trouble du négatif en superposant figuration et défiguration : « Il faut mettre une image en place pour pouvoir s'en prendre à elle et la faire 'avouer' »²¹. L'expressionnisme dé-forme une image plus qu'il ne fait naître une forme en voie d'elle-même. Il a donc un caractère *intentionnel* dès lors qu'il se donne un objet vers lequel la forme se dirige a priori. Quant à l'impressionnisme²², il semble inondé par la sensation et demeure incapable de lui donner une forme sinon en la dissolvant dans l'informe. Il continue de renvoyer à des choses et à des lieux visés dans lesquels l'image reste bien mise en place. S'il ouvre un espace optique, cet espace plein de lumière, il ne le montre que par scintillement c'est-à-dire à l'état naissant. Maldiney pointe alors son caractère de seuil.

Dans l'un comme dans l'autre, le fond reste toujours séparé de la figure et le tableau demeure en prise avec le « quoi » de la représentation. L'artiste peint un monde d'objets, le monde reste un spectacle par ailleurs subordonné aux lois de la perspective ; ils n'atteignent pas la dimension pathique qui les sous-tend et l'intensité spatiale de la couleur. Le philosophe ajoute que ces peintures semblent déterminées *négativement* : l'expressionnisme trouble la forme en la déformant, l'impressionnisme jette le trouble « sur les couleurs de surfaces affirmant leur limite et leur plan »²³.

1.3 Les formes supérieures de l'expressionnisme et de l'impressionnisme

Dans ces arts « négatifs », la dimension pathique ne semble ici qu'effleurée, ils sèment le trouble davantage qu'ils n'ouvrent à la

20 « Mais que peut être l'expressionnisme à Paris, en 1945, sinon celui de Picasso ? » in MALDINEY, Henri, *Aux déserts que l'histoire accable, L'art de Tal-Coat*, Paris, Éditions du Cerf, 2013, p. 23. Ci-après ADHA.

21 ORAN, p. 285.

22 Cf. RPE, p. 320 et p. 324 ; ORAN p. 141.

23 ORAN, p. 141.

suspension disruptive d'un rythme. Nous sommes essentiellement dans le connu et non dans un ailleurs. L'un et l'autre semblent donc principalement générés à partir de l'étape destructrice qu'implique tout travail artistique sans que celle-ci soit dépassée. Mais, pour Maldiney, «le Rien ne résulte pas de l'évacuation ou de la négation de l'étant»²⁴. En effet, il existe «[...] une destruction qui est l'acte propre de l'art, ouvrant en lui une contrainte à l'impossible, à laquelle il ne peut échapper que 'dans la déchirure ou le bond'. Il ne peut surgir à soi que de la faille, qu'à s'engloutir en elle il ouvre en lui-même. Il y va en cela de son rapport au Rien. [...] Cet engloutissement dans la faille abîmée en elle-même, qui signe la nature aventurière de l'art, ne va pas sans effroi. L'horreur du vide détermine un recours à l'objet.[...]»²⁵. Cette citation tirée d'un chapitre consacré à la peinture de Mondrian résonne particulièrement pour les formes supérieures de l'expressionnisme que nous allons maintenant aborder. Selon Maldiney, elles s'incarnent dans la peinture de Vincent Van Gogh, mais aussi les architectures d'Antonio Gaudí et d'Antonio Francisco Lisboa (dit Aleijadinho). Ici, il ne s'agit pas de détruire la réalité perçue, mais le rapport perceptif lui-même.

Tout d'abord, cet expressionnisme supérieur n'est pas, comme dans l'expressionnisme, la projection dans l'œuvre du moi du concepteur (de ce qu'il est) ou d'une pulsion (qui ne se peut pas elle-même), mais il appelle à une *transcendance* : au dépassement du moi vers l'ipséité, vers un soi qui n'est pas encore. Et, il ne s'agit pas ici de «se dépasser vers un autre, mais se dépasser vers la découverte de soi, vers soi en tant que mise à découvert, en tant que dévoilé intégralement»²⁶. Cette transcendance n'existe qu'en altérité, dans la rencontre ou co-naissance de soi et du monde : c'est une transcendance vers le rien qui outrepassse nos possibilités propres. Pour l'architecture, il s'agit là d'un point essentiel qui permet de

24 ORAN, p. 172.

25 ORAN, pp. 278-279.

26 *L'Ouvert*, Revue de l'association internationale Henri Maldiney, n °16, 2023, p. 150. Ci-après O16.

sortir des réductions envisageant ces œuvres comme l'expression tendancieuse du narcissisme de leur concepteur. _

Ensuite, il montre la *dramatique d'une perte de proximité* avec le monde : «[...] il n'y a drame que si le contact n'est pas tout à fait rompu, que si l'homme se trouve, pour ainsi dire, écartelé entre lui-même et son monde... qu'il tente de retenir. [...] Et là où *la crise de la proximité* atteint son paroxysme, elle peut encore s'exprimer, comme elle fait par exemple dans les formes supérieures de l'expressionnisme [...]»²⁷. La perte de proximité ou de communion de l'homme avec le monde constitue une menace «d'enlissement en soi-même»²⁸ pour un existant qui a à être avec et par l'altérité. Pour Maldiney, la peinture de Van Gogh est à ce titre significative : «La menace de la perte s'exprime avec la violence avec laquelle il tente, dans sa peinture, de forcer l'ouverture, de forcer le monde à être. [...] Mais il doit mettre en mouvement le monde ainsi menacé d'engluement»²⁹.

Ce qui se fait jour, c'est l'«inquiétude errante de sa singularité»³⁰ qui habite l'œuvre et nécessite d'endurer une perte d'appui radicale avec le monde connu. Aussi, en retenant l'ancien monde et l'advenue du nouveau dans une rencontre transformatrice; l'expressionnisme supérieur s'entretient d'une «pulsion retardatrice»³¹ qui s'attarde en insistances adhésives et ondulantes. L'expressionnisme supérieur prend alors le risque de la mélancolie, car «[...] l'instant qui s'attarde en soi-même déchaîne les Érinyes des instants disparus»³². Comme pour la peinture de Van Gogh, Maldiney, envisage l'œuvre de Gaudi comme un art de l'apparition-disparition en dehors des insistances fascinatrices de certaines de ses

27 ERF, p. 26.

28 PHF, p. 159.

29 ERF, pp. 26-27.

30 MALDINEY, Henri, et coll., *Henri Maldiney Phénoménologie et sciences humaines*, François Félix et Philippe Grosos (sous la direction de), Lausanne (Suisse), Éditions L'âge d'homme, 2010, p. 15. Ci-après HMPHS.

31 Cf. MALDINEY, Henri, *Le paroxysmal dans l'art* (1994), Les Cahiers du CEP, Ixelles, 1996, p. 116. Ci-après PA.

32 RPE, p. 194.

œuvres. Les formes insistent sur elles-mêmes avant de s'arracher et se transformer de proche en proche dans une unité globale qui, néanmoins, échappe à la fermeture et s'accomplit en expansion et dépassement. Nous ne sommes pas dans la composition d'un assemblage, mais bien dans la résonance des couleurs ou des formes entre elles qui restent au service de l'unité rythmique globale de l'œuvre.

En comparaison, l'unité des aquarelles de Cézanne montre entre ses touches de couleur une véritable discontinuité qui laisse place aux vides et à la légèreté. Aussi, bien que Maldiney ne le formule pas comme tel, nous parlerons pour ces aquarelles de *formes supérieures de l'impressionnisme*³³ dans lesquelles l'exigence d'ouverture l'emporte sur celle de complétude³⁴. S'agissant de l'architecture, nous proposons désormais de regrouper les formes supérieures de l'impressionnisme et de l'expressionnisme sous le terme d'*antéformes*³⁵.

Enfin, nous rappellerons une formule de Maldiney pour caractériser la vie des formes du régime de l'apparition-disparition auquel, selon le philosophe, appartiennent les antéformes : «[...] la renaissance à soi de la forme que chaque explosion formatrice transforme à la fois du côté de son issue et du côté de son origine fait d'elle une apparition-disparition perpétuelle»³⁶.

33 Cf. ORAN, p. 143 et pp. 172-173 et cf. MALDINEY, Henri, L'art, l'éclair de l'être, Paris, Les Éditions du Cerf, 2012 (1^{ère} éd.1993), pp. 23-39. Ci-après AEE.

34 AE, p. 94.

35 Le terme de matrice nous a été suggéré par Jean-Jacques Wunenburger. Concernant le signifiant «antéformes», nous l'empruntons au titre du livre de Medhi Belhaj Kacem. Étymologiquement le préfixe latin anté- marque l'antériorité temporelle et spatiale, il signifie auparavant ou encore devant. En français, une ante est un terme architectural qui renvoie à un pilier ou pilastre quadrangulaire. Antée est aussi un personnage de la mythologie grecque vaincu par Hercule. Le géant avait pour particularité de se régénérer au contact de la terre et c'est notamment en l'y arrachant qu'Hercule parvint à le vaincre. Sur le plan philosophique, il fait écho à la notion d'antéprédicatif, c'est-à-dire à une pensée antérieure à la pensée conceptuelle. Relativement à sa dimension phonétique, le terme convoque également la hantise et les fantômes qui lui sont corollaires. Le pulsionnel est une autre manière d'envisager cette figure de la hantise. Il constitue le fond que nos existences tentent de dépasser en le formant.

36 Cf. AEE, p. 37.

2. Les antéformes ou la dramatique du désir ardent de former

Avant de présenter les antéformes en architecture, la formulation précédente nous permettra de préciser quelques points concernant la manifestation de la métamorphose qui caractérise ce régime stylistique. Pour Maldiney, à la suite de Weizsäcker, la transformation exprime la crise inhérente au régime pathique. Le sensible est exclusif de la relation objective (ou ontique) et la crise transformatrice montre précisément la lutte entre les rapports pathique et ontique³⁷.

2.1 La contradiction originare et la recherche ardente de signifiante

2.1.1 La contrainte à l'impossible de l'existant

Nous évoquons en introduction la situation existentielle proprement humaine qui est son ouverture à l'événement et la contradiction constitutive de l'existence : « d'être soi hors de soi sans avoir à sortir »³⁸. De cette ouverture ou faille constitutive découle une mise en demeure : il a à *être*. Et, cette contrainte à l'impossible n'est pas celle « d'un être fini mis en demeure d'assurer sa continuité à travers une faille »³⁹ ; mais à l'inverse, il doit abandonner la continuité de son identité et *exister à partir d'une discontinuité, c'est-à-dire à partir de rien* : il « est mis en demeure de devenir autre, c'est-à-dire de s'anéantir à dessein d'exister⁴⁰ ». Cette contrainte à l'impossible nécessite la traversée d'une crise : « C'est parce que la crise est contradictoire, à la fois 'déchirure' et 'lieu de contact' que le sujet y est mis en demeure d'être. La subjectivité y est appelée pour fonder non seulement l'unité d'un acte biologique, psychologique, ou moral isolé, mais aussi le lien et la genèse de la série entière des actes d'un vivant ou d'un existant,

37 PHF, p. 291.

38 PHF, p. 90. Maldiney reprend ici Weizsäcker.

39 PHF, p. 306. Voir aussi : PHF, p. 90-91.

40 MALDINEY, Henri, et coll., Maldiney une singulière présence, Paris, Éditions Les Belles Lettres, 2014, p. 238. Ci-après HMSP.

de moment critique en moment critique, à travers leurs discontinuités»⁴¹.

Maldiney précise que cette béance relève d'un écroulement originel et insituable contre lequel se constitue défensivement toute structuration humaine. Il a son équivalent dans l'agonie primitive formulée par Gisela Pankow et Donald Wood Winnicott. Cette absence, ce creux ou encore cette faille est donc constitutive de l'homme : «[...] un effondrement sans date est le creux de l'être. Ce qui s'est produit et qui n'a pas de lieu, qui n'est localisable dans aucune topique, qu'elle soit freudienne ou autre, provoque perpétuellement ou implique une terreur. Mais en fait, la vraie terreur, c'est d'être traduit devant son être en l'existant. Le moment le plus tragique n'est pas le creux lui-même, mais *l'obligation inexplicable* [nous soulignons] qui fait que de ce creux doit jaillir quelque chose. Cette mise en demeure n'est nécessitée par rien que par cette absence»⁴².

Si l'homme a à poser le fondement de lui-même, ce n'est pas à partir de la dépendance envers ses propres possibles – comme le résume la formule que Nietzsche a empruntée à Pindare : «Deviens ce que tu es». Tu ne l'es qu'à le devenir⁴³ – mais à partir d'une passivité absolue à l'égard de notre rencontre imprévisible avec le monde et son altérité : «Dans la dépendance du passé absolu sous-jacent au temps de notre histoire, nous sommes passibles de l'être qui est antérieur au soi et qui échappe à tout projet. Il est le fond que je subis sans l'avoir anticipé et dans l'urgence n'attend pas un quelconque a priori. Celui qui surgit dans la béance – comme son image dans le miroir – peut bien connaître l'angoisse, mais il ne connaît pas l'esprit. 'Ce qu'est l'esprit seul le connaît l'opprimé'»⁴⁴. Cette ultime citation est empruntée à Hugo von Hofmannsthal et fait état de la pression d'une *signifiance insinifiable* qui nous appelle et hante notre appel.

41 MALDINEY, Henri, *Aîtres de la langue et demeures de la pensée*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2012 (1^{ère} éd. 1975), p. 315. Ci-après ALDP.

42 MALDINEY, Henri, et coll., *Philosophie, art et existence*, Chris Younès (sous la direction de), Paris, Éditions du Cerf, 2007, p. 90. Ci-après PHAE.

43 PHF p. 285.

44 PHF p. 301-302.

La plupart du temps nous refoulons l'écart tendu de cette béance ou absence qui constitue une position critique dans laquelle la distinction entre, d'une part, le chaos du fond et, d'autre part, le fondement qui le résorbe en l'articulant reste en suspens. Surtout, dans cet extrait, Maldiney évoque deux «urgences» pour lutter contre cet abîme originel dont l'une d'elles ne dégrade pas notre sympathie avec le monde.

2.1.2 *L'urgence tragique et son devoir (nécessité)*

Dans la première urgence, que nous dirons tragique, nous *luttons contre* cette contradiction immanente à notre pouvoir être et c'est précisément le ressort du tragique de faire «[...] éclater le caractère agonique de l'existence»⁴⁵ et le devoir être⁴⁶ de cette obligation inexplicable. Dans toute crise, le soi s'y trouve en proie à l'incertitude sensible, «dans l'entre-deux du dehors et du dedans, du moi et du non-moi, du soi-même et du soi autre : *ici en deux*»⁴⁷. Cette dernière formule est le titre d'un poème d'André du Bouchet; Maldiney la reprend avec l'analyse qu'en a proposée Franck Ducros. Ainsi le «en» englobe dans une nouvelle unité ce qu'il a divisé. Cette unité c'est l'ouverture même de cet espace de transformation. «L'ici en deux» de la crise se transforme en «deux en un» de la même manière que la béance ou le vertige de l'abîme se résorbe dans une nouvelle identité provisoire ou encore la patence du rythme d'une œuvre.

En outre, Maldiney évoque la position critique du schizophrène qui est à cet égard révélatrice de la situation humaine. Sans ouverture à l'événement et ainsi enfermé dans un état de crise perpétuelle, il se tient dans cet espace de transformation qui est l'analogue de «l'espace potentiel» de Winnicott⁴⁸. En effet, cette

45 PHF, p. 133.

46 Cf. ORAN, p. 21. Ce devoir être s'exerce moins contre tout ce qui existe selon une perspective idéaliste que contre la fermeture du rapport objectif et l'absence de rapport sensible au monde qui caractérise ce dernier.

47 PHF, p. 300. Voir aussi : AEE, p. 86.

48 Cf. WINNICOTT, Donald Woods, *Jeu et réalité*, traduit par Claude Monod et Jean-Bertrand Pontalis, Paris, Éditions Gallimard, Folio/essais, 1975.

situation-limite d'union avec l'objet au lieu même de sa séparation⁴⁹ est familière de l'enfant et de l'artiste. Cette aire intermédiaire suspend le monde et instaure une frontière bilatérale d'échange qui, dans le cas par exemple de la poésie : «[...] insère le contredit d'un autre monde dans la cohérence d'un dire issu directement de la langue qui a la garde de ce monde-ci»⁵⁰. Les limites de cet espace potentiel «[...] ne sont ni objectives, ni symboliques, mais existentielles»⁵¹, car : «Le Moi qui le bâtit l'habite et sa constitution s'y dévoile»⁵².

En résonance, nous ajouterons que les dernières inflexions de la pensée du philosophe donnent une coloration dramatique, voire tragique, à l'existence et sa contrainte à l'impossible : «[...] exister se pose comme une *exigence à l'impossible*. L'existence commence chez quelqu'un qui se sent *inexister*. Voyez comment l'existence est détenue, voilée et en même temps, peut-être révélée, dans *l'inexister*»⁵³. Maldiney précise : «[...] l'existence suppose le fait de souffrir de ne pas exister [...] C'est là qu'est la dramatique : il n'y a pas l'être, il y a à *être*»⁵⁴. Dès lors, pour tout homme, il s'agit d'exister son inexistence sans la masquer. Dans le domaine de l'art, l'image fournit une ligne protectrice qui vient voiler cette contrainte d'avoir à être. Montrer cette situation d'inexistence c'est indiquer «que l'homme à l'état naissant n'est pas un étant. Il est déjà un *être tragique*»⁵⁵. Il n'y a rien en elle de subsistant, c'est-à-dire d'objet ou sujet individué.

2.1.3 L'urgence de l'opprimé et son vouloir (liberté)

La seconde urgence est *une lutte avec* la béance. C'est celle de l'*opprimé* qui subit sans lutter la pression du monde et sa contrainte

49 Voir aussi VDFP p. 88 et suivantes.

50 PHF, p. 19.

51 RPE, p. 116.

52 AE, p. 79.

53 O16, p. 19.

54 O16, p. 20.

55 O16, p. 19.

à l'impossible. Cette pression n'est pas celle de la conscience, mais de l'esprit qui « n'est, s'il n'existe et il n'existe qu'à faire »⁵⁶. Nous la rapprocherons ici de la conception du désir que Maldiney proposa lors d'une conférence consacrée à l'idée de système⁵⁷. Pour le philosophe, l'essence du désir n'est pas le désir de quelque chose de représentable ou de saisissable objectivement (en termes de contenant ou contenu); il est la *recherche d'une potentialité non encore advenue*. Autrement dit, le désir c'est ce que nous cherchons sans savoir de quoi il s'agit. C'est un élan vers quelque chose qui n'est pas encore effectif et qui, pour autant, n'est pas inscrit préalablement. C'est un appel à co-naître avec la situation dans laquelle nous sommes immergés sans anticipation ni a priori. Il appelle au changement, à ouvrir l'écart tendu de la faille qu'il s'agira de résorber.

Selon cette acception, le désir est une pression qui habite tout concepteur prenant le risque de créer; de nous amener du connu vers l'inconnu⁵⁸. En art, ce désir s'accompagne nécessairement d'un *vouloir de forme* théorisé par Aloïs Riegl⁵⁹. Ce vouloir demeure donc immanent à la formation d'une forme et d'un espace : « Qu'y a-t-il au fondement de cet acte [de former]? Le besoin de l'expression. Non pas le besoin de s'exprimer pour donner et se donner une image de soi, mais le besoin absolu d'exprimer, le besoin de dire, d'articuler l'écart, à la fois vide et requérant, entre le 'à dire' et le 'vouloir dire' avant de savoir quoi. La formation d'une forme répond à l'appel de ce vide qu'elle ouvre

56 MALDINEY, Henri, *Le legs des choses dans l'œuvre de Francis Ponge*, Lausanne (Suisse), Éditions l'Âge d'Homme, 1974, p. 45. Ci-après LCOFP Voir aussi ORAN, p. 176 et p. 215. L'intériorité de l'esprit est ouverture; c'est-à-dire communication directe avec le sens intérieur de la nature. Il est la transcendance constitutive du sentir humain.

57 Cf. MALDINEY, Henri, « L'idée de système » in HMPHSH, pp. 57-71.

58 « Il y a deux sortes d'art : des arts où l'on va de l'inconnu au connu et des arts où l'on va du connu à l'inconnu. » ERF, p. 62.

59 La volonté de forme (Formwille) ou volonté d'art (Kunstwollen) est une notion forgée par Aloïs Riegl. Cette pulsion créatrice s'articule nécessairement à la *vision du monde* (Weltanschauung) actuelle d'une communauté. Cf. A. Riegl, *L'industrie d'art romain tardive*, traduit par Marielène Weber, Sophie Yersin Legrand, Éditions Macula, Paris, 2014, p. 365. Précisons que pour Maldiney cette volonté n'est pas forcément consciente et, ainsi, relève davantage d'un désir.

à lui-même»⁶⁰. Ce vouloir de forme est contemporain de l'existence⁶¹. Ainsi, le désir d'altérité et le vouloir de forme constituent le cercle de la forme en formation entre *sentir et faire*⁶² qui habitent l'espace potentiel du concevoir.

2.2 Le désir ardent des antéformes et la dramatisation de la situation poétique

2.2.1 L'essence du désir ardent : entre devoir et vouloir de forme

Dans un autre ouvrage, Maldiney reprend à Johann Gottlieb Fichte le terme de *désir ardent*⁶³ pour évoquer ce besoin d'altérité qui n'indique pas son lieu. Sans équivalent en français, ce désir ardent mêle aspiration et nostalgie. Plutôt que le terme altérité, nous utilisons celui d'altération pour (1) le distinguer des déformations – plus superficielles – de l'image que l'on prête notamment à l'expressionnisme et (2) signifier sa teneur paradoxale et possiblement dramatique. En effet, une dramatique exprime l'éprouvé d'une *contradiction* entre l'identité et son changement qu'engage toute altération. Celle-ci implique une abolition préalable, un élan sacrificiel de non-conservation de son identité qui est propre au régime pathique. Comme nous l'avons évoqué, ce désir ardent d'altération est aussi un désir ardent de former.

On trouve ce moment transformateur dans la poétique de Cézanne qui témoigne également du parallélisme entre l'haptique et l'optique évoqués plus haut. En effet, le second moment de son faire-œuvre correspond à l'écroulement de la géométrie ; il provoque une renaissance «dans une nouvelle tectonique de la forme

60 MALDINEY, Henri, *Henri Maldiney : penser plus avant...*, Chatou, Éditions de la Transparence, 2012, p. 19. Ci-après HMPPA.

61 «Le 'vouloir de la forme' est une exigence originellement contemporaine de l'existence : celle de former des formes à même lesquelles s'ouvre et s'exprime le là d'une présence.» AE, p. 15.

62 Cf. AE, p. 43, et ADHA, p. 76.

63 Cf. PHF, p. 110. Il s'agit de la traduction du verbe allemand *Sehnen* que Maldiney reprend à Fichte. Voir aussi : ALDP, p. 19.

et de la couleur énergétique»⁶⁴. La structure ou forme une fois posée permet, ensuite, le libre envol de la couleur et son ressourcement dans le vide. De manière analogue, l'urgence du concepteur – l'inquiétude du singulier et la quête de l'essence qui l'accompagne – se rapproche des dires de Maldiney sur le *prétexte* (le texte inspirant d'un autre) dans l'œuvre de Francis Ponge : «C'est en quoi un texte de Francis Ponge est toujours en appel de ce qui le meut. À l'appel de son prétexte. Celui-ci n'a lieu d'être que là où à une impression originaire correspond une expression, de même, originaire, et où chacune pousse l'autre vers la lucidité de puissance dont s'éclaire son origine»⁶⁵. Autrement dit, pour aller vers l'inconnu, il s'agit moins de retenir le monde ou de s'y opposer que de partir de ce qui, en lui, le touche. En se situant à ce niveau pathique, donc personnel, le rapport objectal disparaît laissant apparaître un désir d'altération *et* une recherche de fondements.

Entre le vouloir confiant et le devoir angoissant de cette contrainte à l'impossible, ce qui se manifeste dans les antéformes, c'est moins la tentation de l'individuation ou la succession contradictoire de ces masques que l'appel à s'advenir *autre* et la nécessaire abolition du moi comme de la forme-image qu'il engage. Elles montrent une désindividuation dans laquelle toute individuation tend à disparaître. Il n'y a pas d'être ; il y a à être. Et, pour Maldiney, l'objectivation de cette situation critique d'oppression est celle de l'image simultanée d'un éclatement et d'une éclosion : «Un éclatement : le monde dans lequel nous avons habituellement confiance vole en éclats ; une éclosion : percée d'un autre monde»⁶⁶. Cet extremum d'une déchirure entre-deux mondes et deux façons d'exister, les antéformes y invitent et l'expriment spécifiquement. Elles manifestent notre désir insatiable de donner forme à ce manque à être que nous sommes et dont l'intensité se dit aussi dans les détours et déphasages de la forme, entre précipitations et retards. Dans cette optique, si l'activité artistique est avant

64 RPE, p. 250, voir aussi RPE, p. 153.

65 VDFP, pp. 83-84 et p. 31.

66 PHF, p. 302.

tout un gai savoir⁶⁷, elle se bâtit d'abord sur les échappées belles à l'insignifiance silencieuse de l'ennui⁶⁸ et moins sur le triste savoir de la dépression qui le guette.

En outre, le dramatique c'est aussi le malaise (ou l'angoisse) ressenti de cette tension critique d'un soi écartelé qui, selon nous, dans le cas des antéformes, n'est pas refoulé, mais ex-posé. Autrement dit, ce ressenti, propre à la situation poétique en cours, peut se montrer de manière privilégiée sans qu'il revête un caractère pathétique. Les insstances de la forme de certaines œuvres de Gaudi ou Van Gogh sont la plupart du temps dépassées. À nos yeux, elles ne tendent pas tant à retenir le monde qu'à montrer l'inquiétude du singulier qui les habite, et le péril du régime existentiel. Les antéformes insistent sur ce vertige qu'elles résorbent; elles tendent à montrer la crise et l'élan ou le désir de transformation qui les habitent. Se montre aussi l'exigence du concevoir : plutôt ne rien réaliser que donner forme à quelque chose auquel on ne croit pas⁶⁹. Elles appellent à co-naître et à (se) faire être tout en maintenant l'ambiguïté entre devoir et vouloir de forme.

2.2.2 Appréhension du concepteur et création dé-négative⁷⁰

Maldiney reprend volontiers une formule d'Hölderlin : « Là où croît le péril, croît aussi ce qui sauve. ». La crise est paralysante et source d'un vertige; elle peut susciter une *Einfühlung* (empathie) négative qui contredit à notre exigence d'autoactivité. Aussi, le rythme naît d'un vertige, comme le désir d'un malaise que pour autant il ne s'agit pas de fuir. Selon nous, ce qui se donnerait à sentir dans les antéformes ressortirait à l'émergence d'un malaise existentiel cause du désir du concepteur : celui de *ne pas faire être l'œuvre et, ainsi, de ne pas s'advenir autre (dans l'unité intégrante*

67 Cf. PHF, p. 19.

68 Cf. PHF, p. 191.

69 Cf. PHF, p. 303.

70 Pour Maldiney, l'acte de négation consiste à diviser l'espace en instaurant des limites. Cf. RPE, p. 163. Aussi, dès lors qu'il s'agit ici d'un refus des limites, on peut parler de dé-négation.

d'une co-naissance avec la situation) car : « Pour celui qui fait œuvre, il y va de son être dans cette œuvre, à l'avancée de laquelle seulement il ex-iste »⁷¹.

Selon nous, les antéformes insisteraient sur cette situation critique de déchirement interne qui habite l'espace potentiel du faire-œuvre. Elles feraient de cette « angoisse d'impouvoir se faire être » l'affect émotivant⁷² et déterminant en partie l'œuvre en cours. Ici, le concepteur saisit ce qu'il redoute ; il appréhende⁷³ le malaise d'une fermeture, qui n'est pas tant, comme le schizophrène, une perte catastrophique de capacité d'ouverture à l'événement et à soi (que néanmoins ils pressentent) que celle de ne pas répondre à cette obligation inexplicable d'avoir à être.

En effet, la situation de conception nous reconduit et nous révèle notre condition d'existant. Ainsi, le cercle de la forme en formation entre sentir et faire qui la constitue nous apparaît bordé par ce qui fait le fond d'un double malaise : d'un côté, le spectre d'un débordement du sentir conduisant à l'informe ou à l'absence de forme – dont la répétition du connu fait partie – et, de l'autre, celui d'une aliénation dans le faire dont l'insignifiance mène à la platitude d'éléments juxtaposés sans émotion ni articulation les unifiant. La situation critique de l'acte poétique nourrit ici le concevoir et, selon nous, cette situation-limite du concevoir peut être mise en parallèle avec l'analyse maldinéenne du texte « Le volet ». Celui-ci y propose une expérience objectivée polarisant la sensation et la contemplation. Dans la sensation, le volet est plein fermé et « l'opacité des choses oppose au langage une résistance infinie »⁷⁴. Dans la contemplation, le volet est grand ouvert : « Pas de résistance. Le discours traverse le vide »⁷⁵. Maldiney précise alors que ces deux situations limites ont leurs homologues dans la

71 ERF, p. 20.

72 À la suite de Maldiney pour qui le motif est « ce qui meut » (Cf. AE, p. 90), avec cette formulation, nous insistons sur le lien essentiel entre l'affection et le mouvement inhérent qu'elle implique.

73 PHF, p. 89.

74 VDFP, p. 52. Voir aussi ORAN, p. 419.

75 VDFP, p. 52.

langue : « Le mot, au cours de sa genèse mentale, est porté alternativement de l'universel au singulier et du singulier à l'universel par l'alternance de deux opérations contraires, l'une de discernement et, l'autre, d'entendement. '*Grand ouvert*' : l'ouverture du monde est un acte d'entendement sans discernement. Nous n'avons affaire qu'à l'idée de monde [...]. '*Plein fermé*' dénote au contraire un discernement sans entendement. Les détails, sans jours interstitiels, se confondent à la nuit [...]. Dans l'ouvert, le langage n'a rien articulé. Dans la pleine fermeture, l'articulation retourne à la masse par agglutination. Ce qui fait défaut dans les deux cas, c'est le moment de l'ouverture ; de l'ouverture à la fois du monde et de la langue⁷⁶ ».

L'ouverture maintient l'écart tendu entre ces deux pôles extrêmes et instaure l'espace potentiel poétique en voie d'actualisation perpétuelle. Selon nous, le ressenti de la crise est le pressentiment angoissant de cette catastrophe de fermeture. Dans l'une ou l'autre de ses limites sans ouvertures, les impressions et/ou les expressions sont en excès.

À l'excès d'ouverture, nous associons l'éprouvé d'une « transcendance subie »⁷⁷ dans laquelle, débordé par la présence du monde ou de l'autre, l'existant est paralysé et frappé d'impouvoir. C'est le risque d'éparpillement de l'impressionnisme⁷⁸.

À l'excès de fermeture, nous rattachons le ressenti d'une « transcendance enlisée »⁷⁹ que ce soit dans l'insistance du monde ou encore dans la fixité de l'image de soi dans le miroir. L'excès d'expression surdétermine la fixité des contours qui s'empâtent localement en eux-mêmes et compromettent alors toute articulation d'ensemble. Sans direction de sens, la présence est noyée dans la proximité des détails ou la surépaisseur obstinée des formes dont témoignent certaines peintures de Van Gogh aux accents expressionnistes.

⁷⁶ VDFP, p. 53.

⁷⁷ VDFP p. 31.

⁷⁸ Cf. RPE, p. 250.

⁷⁹ RPE, p. 70, voir aussi PHF, pp. 163-164, et p. 254.

Tels sont les deux horizons négatifs (répulsifs) du concevoir qui menacent le concepteur d'inexistence et d'inconsistance et qu'il s'agit pour lui, non de refouler, mais d'intégrer et surmonter. Le lieu de cette résistance à ces deux puissances adverses pressenties (sans image) est la forme finie ; la forme contour dont il s'agit de nier les limites et, avec elles, son autonomie interne. La matrice des antéformes que nous proposons à la suite se forme à partir de l'arrachement à l'écart tendu de cette double fermeture, dans l'ambiguïté d'un mouvement d'approche et de retrait.

3. La matrice des antéformes : esquisse de cartographie des formes supérieures de l'impressionnisme et de l'expressionnisme en architecture

Nous aborderons les formes supérieures de l'expressionnisme et de l'impressionnisme en architecture en proposant une matrice de ces antéformes exposée ci-après (en fin d'article). Elle se présente comme une esquisse de cartographie des variations de ce style antéformel qui, selon nos projections, semble caractériser nombre de productions emblématiques de la période 1985-2015 analysées par Lucan.

Les antéformes constituent un dépassement de l'expressionnisme et de l'impressionnisme en architecture. Ceux-là se caractérisent respectivement par des déformations ou un effacement des morphologies qui, le plus souvent, (1) ne semblent pas constitutifs de la forme, mais rapportés à la manière d'une décoration, (2) ne proposent pas l'articulation d'un rythme montrant l'arrachement au chaos de l'informe ou à l'inverse à la forme prédonnée. De surcroît, le rapport à l'environnement et les expériences spatiales intérieures restent limités.

3.1 Présentation générale de la matrice

Selon nous, l'antéformel se manifeste en architecture par des morphologies ni informes, ni ambivalentes, mais paradoxales : leur contour et leur corporéité semblent simultanément en instance de

désintégration et, à l'inverse, être en voie de former un tout individuel autonome anticipant la séparation objective avec le monde. Cette incertitude aux limites évoque «un état critique entretenu»⁸⁰ : un tremblement anticipant en amont le chaos de la crise poétique et en aval la fermeture d'une forme définitive qu'elles tentent d'éviter en l'indéterminant. Les formes et les espaces antéformels dramatisent en le projetant le tremblement de notre condition d'existant. En effet, l'assurance du moi demeure provisoire et elle masque la situation existentielle dans laquelle le soi-même est «ici en deux».

Cet écartèlement concerne le ressentir (l'acte) et l'incarnation (le lieu) d'un double pressentiment catastrophique qui borde la situation de conception elle-même. À cette projection, correspondent réversiblement deux élans pour en sortir qui sont autant de manières d'abolir la forme finie. Ainsi ces deux axes apotropaïque, protection et menace, tentent de surmonter sans la refouler : (1) une transcendance subie – un excès d'impressions conduisant à l'absence de forme ou son éparpillement dissipatif – et (2) une transcendance enlisée – un excès d'expression conduisant à l'agglutination ou l'insistance de complétudes ou formes individuées sans l'articulation mouvante d'un ressenti. Comme une fractale, cette partition initiale – impression(-nisme) / expression(-nisme) – se retrouve à l'intérieur de chacune d'entre elles. Ce sont les variations de ce vertige d'absence d'appui et de consistance que l'antéformel donne à sentir et que nous proposons d'explorer dans cette pathématique.

L'axe horizontal de la transcendance enlisée va de l'espace-temps universel à l'image singulière trans-formée⁸¹; sur cet axe nous présentons des schèmes dynamiques en formation s'arrachant à l'image-forme. L'articulation méréologique de l'Un-Tout qui commande à la formation d'une forme (son acte) prédomine. Dans ce cas, émerge l'angoisse (ou souci) de ne pouvoir rien faire être à partir de rien qui ne puisse mettre en mouvement le concevoir : le

80 VDFP, p. 108.

81 Cf. AE, p. 115.

concepteur s'angoisse de l'absence d'appui ou contact sans quoi il ne peut activer son faire et, ce faisant, le menace d'inexistence. Cet enlèvement peut conduire à une juxtaposition de formes contradictoires, fonctionnant à vide, sans signifiante globale. Cet axe longitudinal montre deux manières conditionnant le retrait de la forme contour : la dissolution/indifférenciation de la forme ou celle de la transgression des limites. Il détermine principalement l'éprouvé d'une angoisse d'inexistence (ou « impouvoir d'être et de sentir ») dont il s'agit de former le retrait. Immérgé dans ce ressenti, cet espace milieu du malaise nous enveloppe et nous traverse. Aussi, la forme-enveloppe architecturale sera, d'une part, partagée entre un mouvement de dilution (longitude 1) et, à l'inverse, d'enrichissement dissipatif (longitude 4) qui sont deux manières de faire disparaître (et ouvrir) la forme. Et, d'autre part, un mouvement de traversée qui sera associé à un percement d'une forme dans sa profondeur (longitude 2) ou à un mouvement opposé d'extraction (longitude 3). Tous deux nient également la forme-contour : « Le franchissement d'une limite, à la fois niée et reconnue dans cette transgression même, fait état, par rapport à elle, d'un au-delà et d'un en-deçà »⁸².

L'axe vertical de la transcendance subie est un mouvement d'universalisation intérieure qui va de l'image singulière à un espace-temps de l'architecture contemporaine ; il constitue le fond (choisi en tant qu'il nous touche) d'un lieu naturel ou spirituel qui détermine l'oscillation de l'art occidental selon Maldiney⁸³. Pour le concepteur, il s'agit de s'arracher à l'errance et à l'abandon sans résistance aux identifications préconstruites et inadéquates à dire un ressenti personnel. Cette absence de prise de position peut conduire à l'informe, à l'absence totale d'articulation et détermine l'éprouvé d'une angoisse d'inconsistance (ou impouvoir de *se faire* être). Cet arrachement est constitutif d'une recherche incessante d'un milieu de transformation, d'un espace-temps permettant de s'advenir autre. Nous proposons de donner quatre orientations à cet

82 AEE, p. 233.

83 Cf. ERF p. 84-85.

espace-temps. D'une part, la polarité de l'espace sensible naturel (latitude 1) et celle de l'espace spirituel-culturel d'une communauté (latitude 4); ils déterminent deux espaces d'inspiration du concevoir. D'autre part, une recherche d'essence régressive orientée vers l'origine (latitude 2) et une autre progressive appelant l'à-venir (latitude 3); toutes deux indiquent la temporalité d'un renouvellement. Ainsi, les architectures du neutre (lat.1), du médial (lat.4), de l'archaïsme (lat.2), du déconstructivisme (lat.3) en sont leurs tenant-lieu stylistiques respectifs. Précisons, qu'à contrario du déconstructivisme et de l'archaïque, le neutre et le médial sont des appellations que nous proposons. Le neutre serait à rapprocher du concept de Roland Barthes : une suspension aconflictuelle (un silence, un « blanc », un intervalle) de toute structure, substance ou forme donnée qui prédétermine la relation avec le milieu. Le médial est également un entre-deux, un milieu, mais il ne s'abandonne pas tant au rien qu'aux possibles d'une situation qu'il révèle. Le premier relève d'une proximité dans la distance, le second d'une distance dans la proximité.

Nous nous concentrerons ici sur l'exposé succinct de ces quatre variations stylistiques de l'antéformel.

3.2 Les quatre variations stylistiques de l'antéformel

3.2.1 Le neutre et l'espace sensible

Le neutre s'initie d'un refus de faire être l'œuvre à partir de toute préconstruction culturelle et historique dans laquelle l'accord entre soi et le monde serait déjà donné (un symbole par exemple). En effet, toute harmonie préétablie se détourne du péril d'une création véritable qui doit se faire être à partir de rien, sans référence préalable. L'architecture ne cherche ici ni déterminations internes ni déterminations externes, mais tend à générer sa forme à partir de rien, sans cause ou raison préfabriquée. Précisément, il s'agit d'effacer toute représentation de l'architecture. C'est un espace sans appui et sans limites entre intérieur et extérieur qui est ici recherché. Le

neutre spécifie son vertige par un principe d'effacement et sa tentative d'évacuer toute limite spatiale avec son environnement.

Cet espace de ressourcement prend prioritairement fond dans l'éphémère et la spontanéité du monde sensible de la nature. Le moi opère un délestage des apparences et cherche à écarter tout enfermement dans une représentation saisissable en effaçant toute limite. Selon nous, ce moment se traduit par une éthopoïétique de la dissolution qui cherche à désubstantialiser la forme-image comme le moi identitaire de la conscience finie.

Ce mouvement est l'analogue d'une dilution de la limite entre l'intérieur et l'extérieur que mettent en vue les architectures dites neutres comme celles de S.A.N.A.A. Cette quête d'illimitation engage la recherche en altérité d'une rencontre effusive – en coïncidence – avec, prioritairement, le monde sensible (et naturel). Il ne s'agit pas de camoufler une architecture, mais, par une forme singulière, souvent minimale, d'indifférencier l'intérieur et l'extérieur et/ou l'objet architectural et son contexte.

3.2.2 Le médial et l'espace spirituel-culturel

Le médial refuse de générer une forme sans s'appuyer sur une idée, une raison, une cause ou encore une affection qui émotive son faire. Il tend à refuser l'absence, le *rien*.

L'espace opératif dans lequel il se ressource s'adresse à l'esprit d'une communauté, à sa culture. Il s'appuie donc principalement sur des représentations culturelles et historiques qu'il s'emploie à déstabiliser. Dans les formes-images, la relation soi-monde est prédonnée. En s'y conformant, le sujet évite l'obligation inexplicable qui consiste à se faire être à partir de rien qui ne puisse être anticipé. Ce sont alors des déterminants immatériels (histoire, critique, méthode, etc.) qui viennent le plus souvent générer la formation de l'objet. Aussi, ces architectures ont préférentiellement un caractère immatériel, leur consistance tend à disparaître.

Dans le médial, l'architecture et le contexte culturel semblent fusionner; ils co-naissent autour de la fabrication d'un modèle,

d'un archétype comme si ces formations cherchaient à devenir un amer de l'espace, un milieu commun. Il s'agit de tout signifier ou signifier le Tout dans une seule et même forme. Ce procédé crée également un lien parallèle ou disjoint entre la forme et le *pré-texte* à partir duquel elle prend son départ. Ici se marque une tendance à la dissociation d'avec le monde sensible.

Bien que ces architectures semblent aptes à prendre toutes les formes possibles, les références ne restent que partiellement reconnaissables. Précisément, le style médial consiste dans ce dépassement des formes préétablies sur lesquelles il prend fond. En ce sens, il diffère de la voie du neutre en quête d'une totalité indéterminable⁸⁴.

En outre, ces éthopoïétiques cherchent moins à rendre saisissable l'œuvre instantane que l'ensemble des œuvres formées par leur style. En effet, si les architectures de Rem Koolhaas ou de Jean Nouvel accentuent la recherche perpétuelle d'un écart avec des formes culturelles reconnaissables, elles tendent également à embrasser tous les procédés de formations afin de renouveler leur œuvre et de la rendre insaisissable par rectification continuelle de l'expression.

Pour autant, il ne s'agit pas de se perdre et de s'arracher à une phénoménalité toujours changeante, mais de réapprendre à l'articuler dans une nouvelle consistance. Si l'impressionnisme supérieur du neutre et du médial tend, pour le premier, à illimiter la forme ou, pour le second, à la dématérialiser, les poïétiques du haut expressionnisme de l'archaïsme et du déconstructivisme se caractérisent par des formes aux contours indéfinis et irréguliers ; autrement dit, elles cherchent à ouvrir et maintenir les possibles⁸⁵ de la forme.

84 Cf. AE, p. 112.

85 « le propre du possible est d'être sa propre ouverture, c'est-à-dire de se maintenir en possibilité, sans céder à la réalisation de soi sous la forme d'un état stationnaire, idéal ou effectif, où l'être-là devient thème ». VDFF, p. 139.

3.2.3 *L'archaïque et sa temporalité régressive*

Sans pour autant chercher à faire disparaître la forme, l'archaïsme prend son départ d'un refus de faire être l'œuvre à partir de déterminations formelles internes à l'architecture. Ce style génère ses formes à partir de sources externes venant de l'environnement, de la situation rencontrée qui, hors d'elle, lui préexiste. Néanmoins, il privilégie un retour aux origines et aux fondements de la discipline en deçà de l'épaisseur d'une histoire préconstruite. Cette temporalité régressive est dénotée par l'usage de matériaux bruts ou de formes schématiques primitives (empilements et forme archétypale de la VitraHaus d'Herzog & de Meuron). Si ces formes archétypales renvoient moins à une forme concrète qu'à l'essence originaire d'une forme, pour autant, les valeurs tactiles dominent. En effet, il s'agit prioritairement de s'assurer de la présence concrète du monde par des recherches sur la matière, la pesanteur, etc.

Cherchant à s'advenir autre à partir du monde environnant, ces architectures brutalistes ou archaïques indéterminent leur forme et, par ce trouble, invitent à reconstituer la formation d'une architecture. On l'a évoqué, cette ouverture est rendue possible par la recherche des déterminants externes à la situation. Par leur quête des origines, elles appellent à un recommencement, une refondation.

Celles présentées dans la matrice montrent particulièrement l'armature intérieure; ce qui soutient. Ces formes-forces donnent à sentir tantôt l'effort d'un soulèvement comme certains projets de Jacques Herzog et Pierre de Meuron, tantôt la légèreté de structures montrant des efforts de suspension chez Santiago Calatrava ou certains projets d'E.M.B.T.

3.2.4 *Le déconstructivisme et sa temporalité progressive*

À l'inverse de l'archaïsme, le déconstructivisme est principalement antimatériel. Son lieu de ressourcement est celui d'une altérité interne à la discipline. En effet, la recherche de l'essence de la discipline se localise préférentiellement sur ces déterminations

formelles. Les formes semblent ici envisagées comme un système langagier latent qu'il s'agit de reconstituer et d'ouvrir à de nouvelles expérimentations. Pour autant, la spontanéité n'est pas évacuée par ce qui semble à première vue ressembler à la création d'un métalangage.

Portée par la fuite en avant d'une *temporalité progressive*⁸⁶ dans laquelle toute référence extérieure et antérieure tend à être exclue ou dépassée, la forme se détermine à partir de ce qui émerge de l'acte même de former. La situation environnante semble ici secondarisée puisqu'il s'agit précisément de la changer ; ces architectures ont à se faire être à partir d'elles-mêmes. Sans pour autant tomber dans l'informe, leur vertige et leur ouverture consistent dans la désintégration apparente de leur forme que leur *rythme* sauve de l'abîme. Le travail de Peter Eisenman ne relève pas seulement de décompositions formelles dont la série de maisons expérimentales reste emblématique (Houses I à X), il donne à sentir un espace tremblé qui déstabilise notre appréhension de l'espace (cf. *Greater Columbus Convention Center*). Par l'indéfinition de leur forme, ces architectures déconstructivistes appellent à refaire la forme d'une architecture à partir de la recherche de ces déterminants propres. Les itérations du faire défont l'état stable et totalisant de toute forme finie.

4. Pour conclure

À partir de l'esthétique maldinéenne et de notre exploration des formes supérieures de l'impressionnisme et de l'expressionnisme, nous avons tenté de dégager les ressentis de tension ou déchirement qui, selon nous, les caractérisent. Entre éclatement et éclosion, les antéformes nous appellent à être. Subissant l'inquiétude errante du singulier, ces formes montrent, en s'abolissant, qu'elles sont habitées par un désir ardent de créer, c'est-à-dire de s'advenir autre. Aussi, l'antéformel donne à voir les conditions d'impossibilité

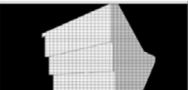
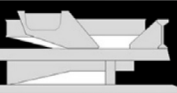
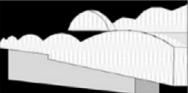
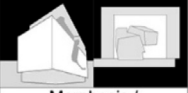
86 Bien qu'entretenant une proximité avec le néo-futurisme, celui-ci ne porte pas en lui de vertige.

auxquelles il s'arrache et l'appel d'une œuvre et d'un rapport moi-monde en cours et à venir. Il invite à la métamorphose en traversant le péril d'une crise qu'il ne refoule pas et dont les formes architecturales de ce style rendent compte en s'y extirpant : leur contour et leur corporéité semblent simultanément en instance de désintégration et, à l'inverse, être en voie de former un tout individuel autonome. Les antéformes témoignent du péril du concevoir qu'elles traversent : les espaces et les formes sont en expansion à partir de et vers leur dehors ; l'unité n'y est pas donnée par une limite autonome et sans extériorité, au contraire, la limite est continuellement transgressée vers la présence d'un vide absent. Cette ardeur ou exubérance du vide que ces morphologies appellent constitue l'extremum d'une provocation à être, un appel à sortir de notre errance en inventant un monde qui mette en question sa significativité : « Ce monde, en effet, il [l'être perdu] l'appelle à venir, à s'ouvrir non à partir d'ici, mais à partir d'un là-bas qui *n'existe pas encore* et qui seul permet l'appel. [...] Il appelle la faille à devenir l'ouvert d'un monde »⁸⁷. Il nous semble que nombre d'architectures remarquables de la période 1985-2015 que nous avons tenté de cartographier dans une matrice relèvent de ce style artistique qui est aussi une manière d'être au monde.

Toute architecture est expressive ou, plus précisément, tout bâti demeure la projection, consciente ou pas, de notre rapport au monde, fût-il réduit à celui d'un assujettissement normatif. L'esthétique, comme dévoilement créateur de notre rapport sensible au monde, demeure première avant toute détermination objective. Elle est envers le monde, l'autre, soi, la plus « grave » de nos responsabilités. Ce que le rationalisme technique ambiant a perdu, c'est notre condition d'existant : celle d'un être inobjectivable qui, en dehors de toute maîtrise, s'accomplit dans ce qu'il n'est pas. Sous l'impulsion de la fin des grands récits, les antéformes rendent visible et entretiennent cette ouverture fondamentale, cette absence active. Ce faisant, celles-ci appellent, simultanément, au désir de créer qui nous habite.

87 PHF, p. 294.

L'ouvert N° 17 / La matrice des antéformes architecturales

Schèmes critiques en formation					
		dissoudre / épurer (enveloppe)	approfondir (traversée)	extraire (traversée)	dissiper / enrichir (enveloppe)
Styles architecturaux antéformels	Architectures neutres	 S.A.N.A.A. / K. Sejima & R. Nishizawa 	 Amateur Architecture Studio / W. Shu & L. Wenyu 	 A.D.V.V.T. / De Vylder Vink Tallieu 	 K. Kuma 
	Architectures archaïques	 S. Calatrava 	 J. Herzog & P. de Meuron 	 Ensemble Studio / A. García Abril & D. Mesa 	 E.M.B.T. / E. Miralles & B. Tagliabue 
	Architectures déconstructivistes	 F.O. Gehry 	 D. Libeskind 	 P. Eisenman 	 Morphosis / T. Mayne 
	Architectures médiales	 A. Lacaton & J.P. Vassal 		 O.M.A. / R. Koolhaas 	 Ateliers J. Nouvel 

Matrice des antéformes @ Thomas Richard

Matrice des antéformes @ Thomas Richard

Destinées du destin

Marc Ledoux

Être le là d'un monde sien, c'est décider de sa propre possibilité.
Cette décision est équivoque. Le Dasein en existant, choisit
parmi la multiplicité des possibilités d'existence héritées
certaines d'entre elles qu'il fait siennes.

Il écarte toutes les autres [...] comme la foule
des morts écartée par Ulysse...

Son destin est à la fois contrainte et choix.

Henri Maldiney

1940

Désert du temps. Sans passé. Sans avenir.

Dans un si long présent qui dure et se souvient et s'anticipe lui-même sans autre projet que d'être.

De quel côté perceront les grands desseins qui nous font signe depuis les astres ?

Derrière nous quel désespoir grandiose nous aura secourus ?

Ou devant nous le Destin qui nous ignore ?

L'infinie négativité dans l'universalité de cette histoire que nous ne rencontrerons jamais.

Bien sûr c'est lui qui décidera. Et non pas l'arrière qui ne vit que de compter sur le néant ou il nous jette, retranché du partage, complice du Destin.

Henri Maldiney, In media vita

En guise d'introduction : « Autour » de la notion du destin

Questionner la notion de destin, nous confronte avec le paradoxe qu'elle n'est pas étrangère à la vie quotidienne mais qu'elle échappe à la compréhension : celle-ci bute sur un incontournable au-delà. Au niveau de l'expérience, on peut se demander si la prise de connaissance du destin par le sujet qui le vit ne cause pas sa perte, ou, à tout le moins, la fin même de ce destin. Au niveau d'une méditation de la notion, est-ce que la pensée est capable de dégager de son analyse un extrait transcendantal, universellement valable ? Qu'y aurait-il de commun entre εἰμαρμένη (*heimarméné* ou destin) stoïcien, le *Schicksal* des Allemands (romantiques) et la Prédestination de la Réforme ? En interrogeant cette notion, on entend la préoccupation pathique des hommes pour cet insaisissable qui les tient, par exemple, quand une famille est encore frappée par la même maladie à travers les générations.

Freud et Szondi ont pris très au sérieux la notion de destin ; le premier dans son article de 1915 intitulé « Pulsions et destins des pulsions »¹ le second en tant que fondateur de « l'Analyse du destin »². Karl Kerényi, historien hongrois des religions antiques et ami de Szondi, ne pouvait pas accepter l'idée de Léopold Szondi pour qui la nature religieuse de l'homme était conditionnée par des « *Gottes gene* (gènes de Dieu) ». Par contre, il commente la sentence d'Héraclite, selon laquelle « le caractère est un démon pour l'homme », en ces termes : « le *daimon* est cet aspect des dieux lorsqu'ils se montrent aux hommes en tant que destin »³. Un artiste comme Vincent Van Gogh incarne le concret du destin qui finit toujours, comme la mort, par nous trouver. Il voulait devenir pasteur, et non peintre. En 1877, quand il se prépare à sa vocation apostolique, il confie à son frère Théo : « en écrivant, il m'arrive de

1 FREUD Sigmund, *Pulsions et destins des pulsions*, in *Métapsychologie*, Œuvres complètes, tome XIII, PUF, 1988, p. 163

2 SZONDI Léopold, *Liberté et contrainte dans le destin des individus*, traduction de Claude Van Reeth, Textes et études anthropologiques, Desclée De Brouwer, 1975.

3 KERENYI Karl, *La Mythologie des Grecs, Histoires des dieux et de l'humanité*, traduction de H. de Roquin, Paris, 1952, pp. 152-153.

faire machinalement un petit dessin»⁴, et, un peu plus tard, dans une autre lettre, il montre bien la contraignante nécessité du destin qui le guette. «Je suis tenté de dessiner des croquis sommaires de bien des choses, de tout ce que je rencontre sur mon chemin, mais il ne vaut mieux pas, car cela me détournerait peut-être de mon travail proprement dit»⁵. Van Gogh prit peu à peu conscience qu'il était l'homme d'un destin, car en 1882, alors qu'il clame perpétuellement : «Mais je suis peintre», il confesse à Théo encore : «Tôt ou tard nous trouvons notre sort.⁶» On trouve chez Van Gogh quelques éléments fondamentaux propres à la notion de destin : *avant* même de se *savoir* peintre, il est engagé dans *l'action* de peindre, même s'il ressent une certaine culpabilité ; malgré cela, il va devoir *trancher*, choisir entre ce qui lui vient comme une *ananké* (le devenir-peintre) et ce qu'il souhaite, lui, personnellement et plus librement : devenir pasteur.

Il semble bien que la conscience de soi et la connaissance de son destin naissent dans un seul et même mouvement de mise en question de soi, *de crise d'une histoire* que le soi avait commencé à bâtir solidement.

«*Wahl ist Schicksal*», dit Szondi : le choix scelle le destin. Le temps du destin est *καίρός* (kairos), temps de décision, de partage. Décider : en latin, «*decidere*» signifie «trancher». En allemand «*Entscheiden*» signifie «séparer». Le destin tranche, sépare, fait des parts, des lots, des sorts. Une des figures du destin antique, *εἰμαρμένη* (*heimarmenê*), désigne la puissance qui répartit les lots (*Μοῖρα*) (*Moirai*) entre les hommes. *Εἰμαρμένη* vient de *μεῖρομαι* que je propose de traduire par «diviser». L'idée même du destin est inséparable de celle de scission. Szondi fait de la notion de «clivage» (*Spaltung*) l'un des maîtres-concepts de son analyse du destin. Ce n'est pas un hasard si Szondi en est venu à promouvoir en même temps que l'idée de destin, celle de choix, de clivage, ou

4 VAN GOGH Vincent, *Lettres à son frère Théo*, Gallimard, Paris, 1988, Lettre du 12 juin 1877, p. 69.

5 Ibid., Lettre du 5 août 1877, p. 70.

6 Ibid., Lettre d'avril 1882, p. 171.

celle de l'existence de différents plans de la vie pulsionnelle ainsi placée en contradiction avec elle-même. La formulation de Jacques Schotte selon laquelle l'arrière-plan théorique renverrait à ce qui, dans la vie pulsionnelle, constitue «la part laissée à l'autre», renvoie en fait, via la «pars» ou le «sors» qu'il évoque, à la dimension destinale propre à la dialectique des plans testologiques szondiens. Outre le rapport qu'ils entretiennent à l'idée d'une scission originaire, il existe entre le destinal et le pulsionnel, une affinité commune pour ce qui concerne *l'action*. Freud a bien souligné que le pulsionnel est «exigence de travail» pour l'appareil psychique : il est mis en action, dès le commencement, à travers ce que Jacques Schotte désigne comme une multiplicité de «foyers d'activités» fonctionnant par «bribes et morceaux». De ce grouillement premier pourra se profiler, peu à peu, ce mouvement orienté qui spécifie le devenir historique du sujet.

Les *Stoïciens* ont lutté contre «l'argument paresseux» qui fonde sur la fatalité du futur une attitude de démission pratique et d'irresponsabilité morale. Ils ont cherché, en distinguant divers types de causes, à concilier l'infailibilité du déterminisme avec la liberté humaine. Le destin apparaît comme une totalité englobant la délibération volontaire au sein de l'enchaînement des événements nécessaires. Il est bien vrai, dit Viktor von Weizsäcker, que de cette maladie je mourrai, ou non. Mais la *décision* d'appeler ou non le médecin entre dans l'enchaînement du destin. La liberté s'inscrit dans la série des «*confatalia*» formant le tout du «*fatum*». Dans la *prédestination* calviniste, la liberté trouve son fondement dans la grâce de Dieu, hors de laquelle l'individu ne peut plus rien. Il n'y a pas de liberté sans la grâce dans la mesure où la vraie liberté veut nécessairement le bien voulu par Dieu. Hors de la grâce, le libre-arbitre est impuissant; l'homme n'est plus que le jouet des puissances qui veulent sa perte. Le destin, la prédestination, loin de s'opposer à l'action de l'individu l'exigent, la rendent possible en tant que participation active au plan de Dieu.

Chez les *Allemands*, le mouvement du destin s'inscrit dans la chute hors de la synthèse entre la Nature et l'Esprit, entre le tem-

porel et l'éternel, synthèse que ce mouvement s'efforce de recréer. Une individualité puissante comme celle de Napoléon incarne la force élémentaire du monde alliée à un résumé sublime de l'homme. Hegel dira de lui après la victoire d'Iéna : « j'ai vu passer à cheval l'âme du monde ». Le destin de Napoléon le contraint à se situer au-delà du conflit entre son ambition personnelle et l'intérêt de L'État. Si Napoléon favorise seulement l'un de ces deux pôles, il ne peut plus agir selon ce que son destin lui commande ; il devient soit un tyran soit un gouvernant plus ordinaire. Dire que le destin est le mouvement de synthèse de l'action revient à affirmer qu'il en est la condition de possibilité, qu'il en est la raison, voire la destination.

Dans *l'action* de la tragédie, le destin apparaît toujours en avance sur le savoir du héros. Dans *Œdipe Roi*, de Sophocle, l'action fait en sorte que le héros finisse par rattraper le destin qui le précède et dont il procède : l'être et l'apparaître en arrivent à s'entrechoquer dans Œdipe. Plus aucun d'eux ne subsiste et Œdipe, à Colone, interroge : « Maintenant que je ne suis plus rien, je deviens un homme ? » (Sophocle, *Œdipe à Colone*, v. 393). Mais cette sentence est prononcée rétrospectivement : le destinal, comme le pulsionnel, n'est connaissable ou dicible qu'après-coup, quand le temps de l'action est accompli. Ce qui dans le destin est connu, c'est le soi. Le soi sort de lui-même pour se perdre en un autre où il se ressaisit. *Le stoïcien* se perd dans un accord avec la totalité du cosmos. Il fait partie de la loi rationnelle qui forme l'armature du monde et qui s'appelle « destin », enchaînement inflexible des causes. Mais le stoïcien reçoit son être de cette perte dans la mesure où le microcosme humain reproduit la structure du monde. L'âme est un corps, un souffle, une parcelle du logos universel qui se répand dans l'organisme entier, lui conférant sensibilité et mouvement. *Le romantique* s'obtient de sa chute hors de la synthèse rêvée entre la Nature et l'Esprit. Cette chute implique un sacrifice, une mort du moi, qui, d'une vie immédiate passe, à travers la négation de soi, à une vie médiatisée, dans la vie plus haute de l'Esprit. Dans sa chute infinie, l'homme se retrouve debout sur son destin ; par son

sacrifice, le moi s'affirme. Dans *La mort d'Empédocle*, Hölderlin écrit :

Ainsi cela devait arriver,
Ainsi le veut l'Esprit.
Et le temps qui mûrit ;
Car alors nous avons besoin
Nous, les aveugles, du miracle ;
Grande est sa divinité
Et grande, la victime⁷

On peut dire qu'en général la conscience de soi et l'idée du destin naissent dans un seul et même mouvement, que le destin révèle l'homme à lui-même depuis l'au-delà d'où il l'appelle à sortir de soi, à se jeter dans l'action qu'il anticipe, où il se perd et dont il se reçoit.

Est-ce que c'est un hasard si les mots latins *sors* et *pars*, qui renvoient à l'univers du destin, ont donné en français «sortir» («assortir») et «partir» («répartir») et si ces deux verbes permettent un jeu avec deux verbes de mouvement («s'en aller» et «aller dehors») homophones. Le destin fait avoir lieu, il tire le sort, fait sortir et donne la part, le départ : il fait partir. Le destin est ce qui nous *vient*, il nous place face à l'avenir (l'à-venir). Rilke écrit «*Das heisst Schicksal, gegenüber sein und immer gegenüber*. «C'est cela le destin : être en face et toujours être en face.⁸» Prendre une position pulsionnelle au test de Szondi, c'est faire face. Produire une constellation vectorielle, c'est cliver. Faire les parts, c'est en laisser à l'autre. Parcourir le circuit schottien c'est, pas à pas, avoir lieu dans les failles et ses passages. Destination où on n'arrive jamais, car il y a toujours un ailleurs, même quand on occupe enfin la quatrième position.

7 HOLDERLIN Friedrich, *La Mort d'Empédocle*, dans Œuvres, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1967, p. 534

8 RILKE Rainer Maria, *Die Achte Elegie*, Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1955. Traduction de Lorand Gaspar, dans *Poésie*, Œuvres II, pp. 66-367, Seuil, Paris, 1972

*L'art de la conversation avec Jacques Schotte et Roland Kuhn
autour de Henri Maldiney*

Dans les langues germaniques le mot «art» (*Kunst*) est formé sur la racine du verbe *können*, «connaître» et «pouvoir».. Son être est un pouvoir-être qui se fait jour dans le sentir – plus précisément dans le moment du ressentir – à même de se frayer une direction de sens, qui ouvre l'horizon pour la circularité d'être où loge la confiance. La conversation est dans cette circularité où se fait le dévoilement de l'*Umwelt* comme *Mitwelt*. Le verbe latin *convers-a-ri*, composé de *versari* (se tourner vers) et de *cum* (*cuncti* désignant ceux qui sont ensemble), prend la forme du substantif *conversation* en français. Dans le fait de converser, où on fait circuler des mots en faisant le tour des gens et en faisant un détour, on reconnaît la notion basale de *Umgang* : commerce. Dans le mouvement de va-et-vient (*gang-gehen*) autour (*Um*), se fait jour le *Miteinandersein* : être l'un avec l'autre. Un entre-deux, à partir duquel adviennent les pôles de l'un et l'autre. Cet entre-deux n'est pas de l'ordre du numérique (un, deux, l'un... l'autre) mais du sphérique. L'épithète allemande *umgänglich* signifie «sociable, maniable, commode», avec sa connotation méliorative. C'est en effet un art de faire la conversation et de la définir comme l'essence de toute démarche existentielle et psychiatrique, en la référant à la juste mesure, au tempérament et au rythme, c'est-à-dire en s'accordant à ce qui tourne autour. Cet art correspond au dialogue qu'entretenaient entre eux Jacques Schotte, Henri Maldiney, Roland Kuhn et Leopold Szondi. Dans son cours intitulé *Les formes de clivage du Moi chez Szondi* (1969-1970), Jacques Schotte fait référence à un cours de Maldiney consacré à *l'intelligibilité dans la psychologie* où celui-ci développe la distinction du moi et du soi à partir du contraste entre thématique et non thématique dans la schizophrénie⁹. Comme on se trouve, là, à la source de la pensée de Maldiney quant au rapport entre l'existence et le statut du Moi, suivons un peu sa démarche.

9 SCHOTTE Jacques, *Les formes de clivage chez Szondi*, Cours de psychodiagnostic clinique, 1969-1970, inédit.

Pour marquer la différence entre l'intelligibilité de la psychologie et celle des sciences exactes, Maldiney souligne que les structures constitutives de l'homme diffèrent radicalement des structures de l'objet, en ce qu'elles sont antithétiques et contradictoires : L'essence de la constitution humaine, c'est l'antithèse, la fusion des contraires, et, partout, la compréhension de l'homme ne peut être que dialectique. La notion d'antithèse renvoie immédiatement à la division de l'homme d'avec lui-même. Mais « l'antithèse peut se *thématiser*, se durcir, s'immobiliser sous la forme de l'ambivalence qui commande non seulement la plupart des formes de la névrose, mais qui est l'essentiel de la psychose schizophrénique. »

La thématization exprime la fixation de l'existence sur un seul thème où une existence risque de disparaître à partir du moment où, perdant la faculté de se ressourcer dans le non-thématique, elle se bloque sur elle-même. On trouve ce blocage par exemple au niveau de la perception et de l'hallucination dans laquelle le thème vient figer l'objet perçu et le sujet percevant dans une seule perception. La notion de thème est également employée par Binswanger pour désigner tel délirant dont l'existence se place entièrement sous le thème de l'horreur ou de l'angoisse. Ce malade ne vit plus que dans une seule dimension, un seul thème. La thématization, ou le blocage sont toujours *ambivalents*, car, aux limites du thème, apparaît une structure conflictuelle, susceptible de remplacer la dialectique vivante entre le thématique et le non thématique. La *transcendance*, c'est-à-dire le fait que chaque thème en particulier est transcendé dans le mouvement même de l'existence vers d'autres thèmes se fige sous la forme de l'*ambivalence* qui commande la plupart des formes de la névrose et de la psychose schizophrénique. La structure antithétique de l'homme, en tant qu'il est à la fois en rapport à et divisé d'avec lui-même, c'est-à-dire à la fois « même » et « autre », se bloque dans une thématization qui ne garde que l'ambivalence au lieu de la transcendance.

« La schizophrénie est la marque de l'homme, précisément seul être capable d'être schizophrène parce que le seul dont le moi soit en rapport avec lui-même. L'animal peut être déprimé ou névrosé,

voire sadique, mais, de son sadisme ou de sa névrose, la schizophrénie est toujours absente. L'homme est un schizophrène né» (Jacques Schotte, 1969-70). Cette structure du rapport de l'homme à lui-même se révèle sous une forme pathologique extrême dans la schizophrénie : le moi se divise entièrement d'avec lui-même, dans la mesure où il échoue à contenir ce rapport dialectique vivant, constitutif de l'homme. Cependant la notion d'antithèse ou de contradiction dialectique n'est pas toujours pathologique. Elle constitue, au contraire, la structure essentielle de l'homme : le clivage du Moi. Ceci nous mène à reposer la question de la différence entre la schizophrénie, d'une part, et le rapport de division interne que l'homme entretient avec lui-même, d'autre part. Maldiney propose une réponse par le biais de la «thématisation» de l'antithèse : «L'antithèse n'est pas toujours pathologique, et tout autant que l'ambivalence, la transcendance est contradictoire au regard de la logique de l'objet. Le simple *exister* implique une transcendance, un dépassement : exister, c'est se tenir hors de, c'est être soi-hors-de soi auprès.» L'être qui *existe* n'est soi que hors de soi, auprès de soi. Maldiney le précise d'abord en fonction de la distinction du Moi et du Soi : «le Moi n'est jamais qu'une thématization du Soi et le Soi est le non-thématique originaire, impossible à objectiver» (cité par Jacques Schotte dans son cours). On peut appréhender la question à partir du problème du *temps*. La fixation d'une temporalisation vivante est l'arrêt de ce qui constitue, pour chacun de nous, l'impératif toujours à reprendre : «Deviens ce que tu es». Ce que nous sommes, nous ne pouvons jamais que le devenir. «Chacun de nous n'est pas, comme il se l'imagine, son moi mais son «à être soi». « 'Deviens ce que tu es' devrait être la formule même du psychologue, car chacun de nous n'est pas le moi qu'il est mais il est ce soi qu'il a à être, l'instance de soi» (*ibidem*). La notion d'*instance* est à prendre au sens temporel, en tant qu'*en instance de devenir*, ou qui doit encore venir, par exemple le soi : «Chacun de nous est cette dualité du moi qu'il protège et du soi qui menace d'être dévoilé». Cela s'illustre en particulier dans la situation d'examen psychologique : la demande de diagnostic renvoie à la dialectique de

protection d'un moi que le patient souhaite retrouver et auquel il désire s'identifier. D'autre part, le Soi est *exposé* à travers le Moi, c'est-à-dire *mis en danger* à travers cette figure qu'il a provisoirement choisi de prendre et à laquelle il s'accroche sans toutefois s'y identifier entièrement. Nous sommes toujours au futur antérieur, temps verbal qui marque la dialectique de l'anticipation et de la reprise : nous sommes celui que nous aurons été ; nous sommes toujours en train de devenir ce *Soi* qui a à transcender le *Moi* dans lequel il peut risquer de se fixer. Finalement dans une rencontre avec Chris Younès et Michel Mangematin, Maldiney aborde la distinction du Moi et du Soi à travers la distinction identité-ipséité. Il aborde là une actualité sociétale et politique criante : le mot *identité* est équivoque. L'identité n'est pas l'ipséité, laquelle est le soi même, ce soi-même qui est toujours en jeu. L'identité, c'est quelque chose de déjà établi, à quoi on ramène le reste. Ce qu'on appelle *recherche d'identité* aujourd'hui relève d'un vocabulaire trivial, qui ne touche à rien d'essentiel. C'est l'ipséité qui compte : « l'identité, c'est tout ramener au même »¹⁰.

Dans la préface au recueil d'articles de Ludwig Binswanger, *Introduction à l'analyse existentielle*, Roland Kuhn et Henri Maldiney remarquent que Binswanger pose et oppose la distinction en l'homme entre *nature* et *liberté*, ainsi qu'entre *fonction vitale* et *histoire intérieure de la vie* : « Les sciences de la nature voient dans l'homme un organisme physio-psychique, un système de fonctions d'ordre organique liées à des processus naturels, un décours d'événements dans le temps. L'anthropologie phénoménologique voit en lui un être personnel qui vit sa vie et dont la continuité – non seulement vécue mais se vivant elle-même – se déploie en histoire.¹¹ »

Dans l'article « Événement et psychose », Maldiney nuance ces distinctions en faisant appel à la notion du pulsionnel et du Soi : « Ludwig Binswanger attribue à la vie les deux registres du fonctionnel et du personnel. C'est en elle donc qu'il place la césure.

10 MALDINEY Henri, *Avènement de l'œuvre*. Théétète, Coll. Des lieux et des espaces, Saint-Maximin, 1997. p. 113

11 BINSWANGER Ludwig, *Introduction à l'analyse existentielle*, préface de Roland Kuhn et Henri Maldiney, éditions de Minuit, Paris, 1971.

Elle relève de deux juridictions différentes : une histoire intérieure et une histoire extérieure de la vie. Intérieure et extérieure par rapport à un Soi qui décide de son propre. L'histoire extérieure de la vie est faite de réactions à des événements ou à des situations, à des contraintes ou à des incitations qui peuvent surgir de tout ce qui nous met en passion sous le temps. Le pulsionnel relève de l'histoire extérieure de la vie qui, par rapport au Soi, *est, en toute impropriété*, destinale. La coupure véritable passe entre histoire et destin. L'événement et l'histoire intérieure de la vie ont en commun d'être non répétables. Leur rencontre est unique, genèse de présent. En quoi consiste le sens d'un vécu d'événements ? Ici sens et vécu sont indissociables. Un événement n'est vécu selon l'histoire intérieure de la vie que si celle-ci, en lui, s'intériorise à soi en frayant sa voie. Non pas dans une continuité sans rupture, mais dans la déchirure de cet instant vertigineux où se cherchent et se fuient, tous deux à l'avant de soi, l'interpellation et la réponse. L'intégration de l'événement est une transformation constitutive.¹² En d'autres termes, le pulsionnel n'est pas de l'ordre de l'existence et de l'existential. Szondi, selon Maldiney, l'a parfaitement perçu dans sa distinction du « destin de contrainte » et du « destin choix ».

Quand Jacques Schotte caractérise les conversations avec Maldiney comme *l'événement d'une rencontre*, il fait, entre autres, référence à la pensée dynamisante de Maldiney pour situer l'articulation des circuits pulsionnels. Dans *L'analyse du moi*, Szondi avait construit un circuit du moi pour pouvoir saisir le matériel des contenus psychiques de malades durant les séances d'analyse ; un circuit débutant avec la projection (p-), passant par l'inflation (p+) et l'introjection (k+) et débouchant sur la négation (k-)¹³. Schotte trouvait gênant que le tout du mouvement du moi débouche sur une négation, mais il n'avait pas d'argument décisif. Du moins jusqu'au moment où Maldiney a souligné que la négativité servait peut-être d'outil à la vie de l'esprit, sans toutefois constituer cette

12 MALDINEY Henri, *Penser l'homme et la folie*, p. 257 (désormais PHF)

13 SZONDI Leopold, *Introduction à l'analyse du destin*, tome II : Psychologie spéciale du destin, p. 98, Nauwelaerts, Leuven, 1983.

vie elle-même. Cette remarque a amené Schotte à réorienter les circuits pulsionnels et, avec eux, à réorienter la psychiatrie. C'est auprès de Roland Kuhn que Schotte comprend qu'il faudrait construire une nosographie débarrassée de toutes les notions traditionnelles qui défilent dans une théorie-spectacle dans les traités de psychiatrie. Cette idée d'une refonte de la nosographie est confirmée par un texte de Maldiney – paru en 1945, au sortir de captivité, dans un petit volume, *Les vivants*, publié par d'anciens prisonniers. « Chacun reproche à l'autre de n'être pas lui-même, c'est tout mais c'est inexpiable. On ne cherche pas à comprendre une pensée étrangère, on la classe : *transit classificando*, ce qui se traduit aussi de cette façon : il est en train de mourir d'une classification¹⁴ ».

Jacques Schotte conservera les notions traditionnelles, mais chacune d'elles transformée à travers elle-même ou en voie de transformation. La refonte de la nosographie la fait ainsi passer d'un système purement classificatoire d'espèces morbides à ce que François Tosquelles appelait alors une '*danse pulsionnelle*'. Cette transformation, à travers les circuits remis en mouvement dans tout l'ensemble du schéma pulsionnel de Szondi, nous révèle quelque chose comme les aîtres de l'existence avant leur thématization pathologique. C'est à l'occasion de son questionnement et de sa critique des circuits pulsionnels que Maldiney nous révèle sa propre pensée dynamisante, en lien étroit avec les recherches de Szondi. On peut lire un tel questionnement dans la correspondance entre Maldiney et Kuhn, plus particulièrement dans la lettre de Maldiney, datée du 15 janvier 1963. Pour Schotte, l'algorithme universel des pulsions fondamentales suppose l'idée de *monde intérieur*. Mais il leur manque la dimension de l'*In-der-Welt-sein*. Les pulsions ne peuvent être considérées comme les catégories de la Présence, du Dasein. Jamais le *Trieb*, même intégré à un Moi dynamique,

14 SCHOTTE Jacques, « Héraclite parmi nous » pp. 36-37, dans, *Henri Maldiney entouré de ses amis. Existence, crise et création*, Encre marine, Fougères, 2001. La formule latine est empruntée à Paul Valéry. La citation est tirée de « La dernière porte », texte que Maldiney a écrit au retour d'Oflag, en 1945, publié dans *Les Vivants*, novembre – décembre 1945, Cahiers publiés par des prisonniers et des déportés, Boivin et Cie éditeur : 11-19, p. 14.

n'équivaudra au concept de *Bedeutungsrichtung* (direction-de-sens). Jacques Schotte partage la vue de Freud selon laquelle le Moi est une modification du Ça sous l'effet de la proximité du Monde. Et la reprise des trois vecteurs C, S, P, à travers Sch, constitue, d'une part, le passage du point de vue de la nature à celui de la culture, mais aussi, d'autre part, la reprise du Ça par le Moi qui aboutit à faire un monde (cours de Jacques Schotte, page 86). Mais il ne faut pas oublier que le rapport Monde-Moi n'est pas à proprement parler, celui d'un Moi (constitué en Soi) à un Monde. Il est constitutif d'une Présence. Il est *in-sein*. Et l'*in-sein* comme l'*in-der-Welt-sein* ne saurait être dérivé du Ça – pas plus que le principe de réalité ne peut être dérivé du principe de plaisir (*ibidem*, p. 86). La naissance du Moi comme passage du non-être à l'être est toujours exprimée de telle manière que l'être, avant de surgir du non-être, est déjà. Mais n'est-ce pas là le passage de la Présence au Soi ?

Pulsion-destin-Présence

En constatant que le Moi, ce « gêneur universel », est équivoque, car il est, à la fois, un faisceau de pulsions et un existant, Maldiney affirme que Szondi est le seul qui lui reconnaisse ce double statut. En quoi il s'accorde, sans le savoir, avec Fichte, le fondateur de l'idée de pulsion. Maldiney s'accorde de même avec Schelling sur la faille qui sépare ces deux statuts pourtant indissociables : nature et liberté. Le Moi est, comme le temps selon Merleau-Ponty, *quelque chose* et aussi, à chaque fois *quelqu'un*. Maldiney voulant dépasser le circuit pulsionnel de Schotte comme '*un monde intérieur*', fait appel à la notion de temporalité. La temporalité s'inscrit dans l'existence comme souci, comme être-préoccupé, de ce que l'être humain a à être par la présence. Souci et temporalité sont liés par l'être de la présence où s'accroche son destin. L'homme en passion sous le temps subit son destin, et l'homme en action sur le temps décide de sa destinée. À travers le vecteur Contact, les vecteurs Sexuels et Paroxysmaux (les affects) et le vecteur schizophrénique (le Moi), le pouvoir-être se temporalise. À chaque

niveau une dimension temporelle se constitue et comporte ainsi trois moments. À ce ternaire correspondent les trois sens des racines qui sont à l'origine des noms indo-européens du temps αἰών, χρόνος, *Zeit*. Ces trois moments ont un équivalent dans les trois dimensions du verbe selon Gustave Guillaume : *l'aspect* désigne le temps impliqué que le verbe comporte avec soi; *les modes* expriment l'action dans la perspective d'un comportement du sujet et *le temps*, comme dans l'expression «il est temps» : *es ist Zeit*, exprime, dans le verbe, l'origine même de l'acte. L'origine de l'acte est dans la *décision*, c'est-à-dire dans la lutte entre nécessité et liberté, entre devoir et pouvoir, comme Viktor von Weizsäcker l'indique quand il aborde les passages entre verbes pathiques. Ainsi Maldiney inscrit les vecteurs pulsionnels dans le devenir du temps à travers le mouvement du verbe (verbe se dit en allemand *Zeitwort*, c'est-à-dire «mot (qui porte la marque) du temps») « La genèse de la temporalité, écrit Maldiney, à travers le système pulsionnel et l'histoire inconsciente de la conscience du temps, coïncide avec la chronogénèse immanente au système verbal de la plupart des langues indo-européennes.¹⁵ » Et, à chaque fois, à travers son œuvre, Maldiney présente les circuits pulsionnels non comme un algorithme fermé, mais comme un mouvement discontinu, de seuil en seuil, avec des passages, des traversées et des failles. La présentation «la plus complète et la plus précise de la dynamique et de la dialectique pulsionnelle» se trouve dans l'article «Pulsions destinales et temps de la présence» du même ouvrage : «Le système pulsionnel en fonctionnement comporte des seuils de rupture et d'émergence. Chaque vecteur pulsionnel signifie à son niveau un entrelacement de besoins qui suivent une direction pulsionnelle homogène. Mais une situation pulsionnelle de niveau déterminé (sexuelle, paroxysmale ou de contact) peut se trouver en porte-en-faux par rapport à son propre champ – comme un comportement en avance sur l'organe. Cet état critique est une mise en demeure du dépassement auquel répond l'émergence d'un autre

15 MALDINEY Henri, *Aîtres de la langue et demeures de la pensée*, L'âge d'Homme, Lausanne, 1975, p. 12. Aux éditions du Cerf, p. 21

vecteur. Ainsi la dramatique, sans autre issue que l'absence, des états paroxysmaux (facteur e -épileptique- et hy -hystérique-) témoigne d'une tentative d'intégration prématurée dont l'inadéquation exprime, dans la surprise, une exigence qui ne s'éclaire qu'avec l'émergence du vecteur Sch, celui du moi, qui seul répond de soi à travers lui-même et tous les autres»¹⁶. Mais l'événement-avènement du moi participe de l'ambiguïté destinale où s'entrelacent et se repoussent «le destin contrainte» et le «destin choix»¹⁷.

Le drame de la Présence et ses destinées

Dans la manière dont le destin de l'être se destine et dont s'offre le temps, l'être s'attribue et se transmet en ce qu'il a d'absolument propre comme présence. Il n'est pas un vecteur pulsionnel; la présence émerge à travers la tendance pulsionnelle. Elle est là dès le niveau du contact.

La pulsion de Contact et le (re) sentir : le rythme

Dans la sphère du contact – de l'espace maternel à l'espace de l'*Umwelt* – s'entretiennent les besoins pulsionnels du prendre et du lâcher (d), de l'être enveloppé et de l'être séparé (m). Or, tandis que les existences maniaques et dépressives où la présence – ici, délaissée – est fixée sur sa perte et – là, immergée et errante – se volatilisent dans l'amorphe, la dynamique du contact suppose l'emprise d'une présence. Là où la Daseinsanalyse dit : *mode de présence au monde*, la *Schiksalanalyse* dit : *rapport à l'Objet*. L'idée d'objet réfère toujours à quelque chose de *jeté devant soi*,

16 Dans «Entre Henri Maldiney et Léopold Szondi», j'ai étudié d'une part la singularité des dimensions du Moi : la transcendance, la participation, l'intégration et d'autre part comment le Moi est intérieurement articulé aux autres vecteurs (in *Comprendre la psychose avec Henri Maldiney*, Millon, Grenoble, pp. 33-45).

17 MALDINEY Henri, *Autres de la langue et demeures de la pensée*, L'âge d'Homme, Lausanne, 1975, p. 8. Aux éditions du Cerf, p. 17

qui se trouve donc en face du sujet. Ce quelque chose se réfère ici plus particulièrement aux expériences infantiles, en premier lieu à l'objet maternel. Pour éviter de se trouver dans une structure d'objet / sujet séparés, Jacques Schotte parle en termes de '*au sein de*' et Maldiney d'*espace maternel*. Cet espace est un espace de contact qui a valeur d'enveloppement. Et, pour mieux accentuer la dynamique entre les radicaux pulsionnels (m+ ; m-) et (d- ; d+), Maldiney élargit la notion d'enveloppement à une dimension existentielle universelle, c'est-à-dire à «une réalité concave à laquelle nous *sommes suspendus*». Maldiney poursuit : «Je pense que le mot *anklammern* correspondrait mieux à ce qu'exprime notre terme *être suspendu* (*être en suspension dans* et donc dans une sorte de dépendance grandiose) et à la *rupture* de cette suspension, où nous suspendons en quelque sorte cet état, où nous y mettons fin dans le détachement»¹⁸. En faisant appel à la psychopathologie de la schizophrénie et aux œuvres d'art avec leurs logiques propres, Maldiney distingue un enveloppement qui constitue une frontière bilatérale et, d'autre part, une frontière unilatérale. La frontière unilatérale n'a qu'un seul côté, regardant vers le dedans, telles les frontières schizophréniques, étudiées par Roland Kuhn dans son travail sur la notion de limite chez le malade Weber¹⁹. En construisant une ville, Weber, en fait une ville close, hors de laquelle il y a qu'un *no man's land*, et de laquelle il s'empare périodiquement par une procession qui fait le tour de la cité, enfermant ainsi le patient dans un péribole concentré, autarcique, sans dépassement. En opposition à cette frontière unilatérale, une frontière bilatérale suppose un *échange*, c'est-à-dire un mouvement à la fois centrifuge, qu'on pourrait dire de sortie et d'abandon, et un mouvement de

18 Ibid., PHF, pp. 218-219

19 Dans plusieurs articles, Maldiney aborde le problème de la *limite* dans la schizophrénie à partir de Roland Kuhn : «Daseinsanalytische Studie über die Bedeutung von Grenzen im Wahn» : in : Monatsschr. Psychiatr. Neur. 124 ; 1952, pp. 353-383. On trouve cette explication par exemple dans «Comprendre» in *Regard, Parole, Espace*, pp.78-79, (Cerf, p 61-129) ou dans «L'espace dans l'existence psychotique», Les lettres de la Société de Psychanalyse Freudienne, n°20, 2008, pp.72-74, dans : «La dimension du contact», p. 219, et dans «Crise et temporalité dans l'existence et la psychose», pp. 136-139, PHF

recueil, centripète. Cet échange a lieu dans un espace. L'enveloppement, auquel répond l'aspiration (m+), consiste en un échange qui définit la relation qui lie l'organisme et son milieu, selon Viktor von Weizsäcker. Ce lien est le lieu même de la rencontre de l'organisme et de son Umwelt et constitue un espace de jeu, qui n'arrête pas de se former et transformer. Cette spatialisation de la forme se manifeste dans des œuvres d'art qui nous mettent directement en situation de contact avec leur espace propre d'être-œuvre. «Et le rythme est le fondateur de son espace»²⁰. Le temps et l'espace ont lieu dans le rythme. En présence d'œuvres d'art, ce moment où le contact a lieu s'éprouve dans le pathique du sentir. Le contact nous introduit au sens de la proximité, dans le plus intuitif de notre expérience, en tant qu'il détermine le milieu originaire de notre comportement. Les radicaux pulsionnels du contact expriment des formes d'être au monde, contemporaines de l'Umwelt.

Le premier moment du contact est d'enveloppement (m+). De même que le vivant est immergé dans la vie, l'existant est exposé au monde. L'enfant habite ainsi l'espace maternel englobant. Cézanne dit de son premier contact avec le paysage qu'il *ne fait plus qu'un avec son tableau*. Erwin Straus, parlant de l'espace du paysage, dit que mon ici absolu est exposé de toutes parts sous un horizon absolu. Le passage de (m+), à travers (d-) et (d+) vers (m-), se fait par le mouvement de traversée en restant debout (le verbe *durchstehen* de Heidegger) dans la verticalité surprise et surprenante d'un point d'exclamation, schème de la stature humaine.

Mais cette rectitude verticale, l'homme s'en écarte en se penchant : cette incurvation inaugure un repli vers soi et un détachement, marqué par l'ambivalence (m+/-) traversée par les facteurs médiateurs ou facteurs de travail (d-, garder; d+, chercher). La présence noue ensemble le Contact et le Moi. Elle sous-tend la divergence existentielle et destinale du maniaque et du mélancolique. Elle explique aussi la différence de *leurs vides*. Simultanément détaché et accroché (m+/-) le mélancolique est engagé dans la quête obstinée (d+) d'un nouvel objet pareil à l'ancien. Il cherche

20 MALDINEY Henri, PHF, p. 221.

à renforcer son enveloppement. D'où son projet systématique *d'includence* (selon la terminologie de Tellenbach), il n'y a plus au monde que le *sien*. Le marginal, source et condition de tout renouvellement du monde, est d'avance intégré en attitude centrale. Il introjecte toutes ces projections (k+ p-). Dans cette économie fermée, la présence cristallise en pesanteur dans un monde vide. Le suicide mélancolique est une tentative pour échapper par la mort à sa vie mourante. Contre une présence répétitive vouée à l'opacité de sa propre « instase » il choisit l'extase vide de l'absence.

La pulsion du Sexuel, la perception et le sentir : l'objectivation et l'intouchable

Maldiney aborde la pulsion du sexuel et ses destinées sadiques et masochistes par l'intermédiaire de l'œuvre d'art et d'une analyse phénoménologique sur la base de l'inversion des pulsions sensibles et formelles, articulées par Schiller dans *Les lettres sur l'éducation esthétique*²¹.

La perception et le sadisme

Dans un dialogue autour de « L'érotisme et la création artistique »²², Maldiney compare « Le déjeuner sur l'herbe » de Manet avec « Le Concert champêtre » de Giorgione et conclut que la supériorité de Giorgione est patente. Chez Manet tout est subordonné à la composition comme à une règle. Tout est mesuré du dehors, imposant aux personnages une définition extrinsèque et des relations calculées qui sentent la pose. Le corps humain est présenté comme objet de perception et de possession froides, alors que, chez Giorgione, les deux femmes (ou déesses) sont des foyers d'irradiation dans tout l'espace. Dans le tableau de Manet, il y a une sécheresse linéaire dans laquelle on reconnaît une des composantes

21 Ibid., *Pulsions et Présence*, pp. 164-169, en particulier le passage : « L'inversion des pulsions équivaut à la perversion de chacune », PHF, p. 166

22 Ibid., *Érotisme et création artistique*, dans : Lumière et vie, n° 97, La sexualité en procès, Lyon (repris dans 'L'Ouvert, numéro 5 (2012)

de l'approche sadique. Son sens propre est de contraindre un être humain à sa forme objective en le délimitant par son contour. On enferme le corps humain en lui-même pour le saisir, sans lui permettre d'être ce qu'il est réellement, à savoir l'esquisse provisoire d'un *être-au-monde*. Il y a là, pour Maldiney, une analogie avec le procédé d'une *caricature* qui réduit l'infinité des possibles, c'est-à-dire la liberté d'un être, à la finitude d'une expression circonscrite. C'est ce qui a lieu dans le tableau de Manet au sujet de ce centre d'existence qu'est un corps humain.

Le toucher, le sentir et le Moi dans le masochisme

En faisant l'étymologie du mot 'contact', Szondi s'arrête auprès du verbe *contingere* dans lequel on peut trouver tous les aspects de la pulsion de contact, entre autres, 'toucher'. « L'expérience première du contact est celle du toucher. Quand on dit que deux choses se touchent, on parle d'un contact de corps à corps, localisé à une interface qui est tout à la fois de séparation et de jonction; par exemple chez l'homme dans le combat à mort ou dans le combat de l'amour. En touchant les choses, nous nous touchons à elles; nous sommes à la fois touchants et touchés comme dit Merleau-Ponty quand il travaille cette expérience sous le nom de *la chair* »²³. Maldiney transpose ce toucher au *sentir* à partir de l'analyse d'Erwin Straus consacrée à la *caresse*, approche infinie d'autrui qui se fait dans l'intouchable. Toucher et se toucher; se toucher = touchant-touché, ne coïncident pas dans le corps. La jonction se fait dans l'intouchable d'autrui que je ne toucherai jamais. Et à partir de là suit une analyse impressionnante et surprenante où Maldiney introduit *le Moi* que je ne toucherai jamais non plus, afin d'éclairer le sens premier du masochisme et son échec.

Tout de suite Maldiney délimite l'approche du masochisme et déclare «le masochiste a rencontré la question de la chair en éprouvant l'angoisse de l'intouchable»²⁴. Dans le test de Szondi, la

23 PHF, p. 188.

24 PHF, p. 189

réaction pulsionnelle P (e0 hy-) peut indiquer une angoisse de relation. Pas par rapport aux autres, puisque dans le masochisme le partenaire y est malheureusement indifférent, mais par rapport à soi-même, au niveau du corps comme chair, marqué dans le test de Szondi par S (h+ s-!). Tout son comportement vise à surmonter cette angoisse en réalisant dans son corps l'impossible coïncidence. Or il se trouve devant une fission du toucher, (touchant-touché), du sentir et du moi. L'intouchable du toucher fait que le corps n'est pas une donnée empirique, mais une présence au monde. L'intouchable du toucher, l'invisible d'une vision, c'est *l'autre côté ou l'envers*, l'autre dimension de l'être sensible. La chair du monde, dit Merleau-Ponty, est *une indivision* de cet être sensible que je suis et de tout le reste qui se sent, en moi, indivision plaisir-réalité, indivision plaisir-douleur. Maldiney situe la recherche passionnelle, par le masochiste, d'une coïncidence du corps sentant et du corps senti en ce point d'explosion et d'implosion du corps sensible qu'est la jouissance. Mais cette puissance d'être dans la jouissance n'est pas toute-puissance, car le Moi y rencontre sa limite. La plénitude de sa jouissance ne s'assure pas contre l'inconnu de l'élément dont jouit le masochiste. Son bonheur (*Glück*) n'est qu'une contraction de *Ge-lücke-* où *Lücke* désigne la 'faille'. Ce moment de bonheur est un moment de failles, une chance. Ce moment de *Glück* ne dure pas, bonheur ou simple bien-être.

La fin de cette analyse de Maldiney est d'une portée clinique paradigmatique : «cette rencontre hasardeuse qui apporte le presentiment et le risque d'une faille dans l'intériorité même [une des réaction-clefs de la perversion dans le test de Szondi c'est le Sch (k+)], le masochiste tente de la maîtriser en en faisant son projet. Pour cela, il intègre à l'intériorité que la jouissance creuse en lui, et qui en elle se dénonce comme hétéronomie, la douleur. Et en la vivant comme plaisir, il tente de la restituer à la plénitude de la jouissance. Ce en quoi il échoue.²⁵»

25 PHF, p. 190

La pulsion paroxysmale et les affects : la crise

Maldiney nous explique souvent comment la notion de présence, faite de faille et de franchissement, est le fondement de tout le système vectoriel ainsi que du passage d'un vecteur à l'autre, en particulier du vecteur P au vecteur du Moi. Pour éclairer l'importance de la présence, nous nous arrêterons auprès de l'approche phénoménologique, enrichie par l'approche psychiatrique des pulsions, ainsi que de l'approche artistique.

À l'origine de la phénoménologie

Dans l'expression allemande *ES gibt*, le *Es* traduit le fond pulsionnel, et le *y* dans *y être* exprime l'acte originaire de la présence. Acte de fondement, comme August Deese l'a bien distingué dans sa triade base-fondement-origine. Maldiney nous éclaire ainsi sur la genèse du facteur *e* (épileptique) comme un facteur décisif pour distinguer l'éthique et le psychique. Dans *L'essence de la liberté humaine*, Schelling oppose le vouloir du fondement et le vouloir de l'amour. Le vouloir du fondement est égoïstique et vise l'affirmation de soi par soi. Il devient un vouloir négatif et mauvais dès que naît le vouloir de l'amour. Leur rapport est antilogique. Le premier vouloir est la base du second, mais celui-ci est son propre fondement. Il fallait que le premier soit pour que le vouloir de l'amour ne soit pas seulement idéal. Mais dès que le second est là, le premier devient le mauvais. Seule la présence peut transformer cette antilogique. Elle peut exister le fond pulsionnel du facteur *e* sous une forme libre où le vouloir du fondement ratifie celui de l'amour : transformation d'un Caïn en Moïse.

Le fond psychiatrique pulsionnel

La violence du fond n'est existence que par la présence du Moi qui se peut lui-même. Dans les états névrotiques ou paroxysmiques, le moi est ce sujet de service que les transports inter- et

intra-projectifs contraignent à sa propre métaphore. La présence n'y a – dans les crises extrêmes de l'épilepsie et de l'hystérie – d'autre éclosion que l'abîme où s'achève la violence du *maître absolu : la mort*. «La crise épileptique et la crise hystérique sont des conduites de court-circuit : le pathos (poussé au paroxysme) surprend la présence et court-circuite l'acte de toute explication, avec scission au niveau du Moi. La présence est prise dans un vertige universel et se fait absence. Szondi constate que le flux des affects (P+ +) s'accompagne souvent d'absence du Moi (Sch 0 0) et inversement le flux du Moi (Sch +/- +/-) du calme des affects (P 0 0). «Dans le premier cas, l'insoutenable contradiction des affects force le Moi à disparaître. Dans le second le Moi instablement intégré, se retire de tout pathos, mais l'aura d'une chaleur glaciaire l'avertit que sa décision s'abîme dans le pressentiment des catastrophes»²⁶.

Le fondement artistique chez Vincent Van Gogh

En ce qui concerne Vincent Van Gogh, la question n'est pas de savoir s'il est un épileptique qui fait de la peinture, mais de savoir en quoi et comment la constitution paroxysmale de Van Gogh a affecté sa peinture. Si on prend cette question dans le but de savoir comment, par exemple, le vecteur S (sexuel) et le vecteur P (paroxysmal) *s'expriment*, alors on aboutit à l'objet à saisir chez Manet (vecteur S et sadisme). En ce qui concerne le vecteur P, on peut se référer à Jean Bazaine, quand il dit que le sens de l'expressionnisme est que l'artiste s'exprime. Le Soi de l'artiste est constitué avant l'œuvre et s'exprime. Van Gogh a dépassé ce que le vecteur S et le vecteur P expriment ; il les a vécus à travers son mode d'être au monde, comme porté par le Moi. On peut construire chez Van Gogh un profil du Moi dominé par la réaction Sch (k+/- p+), le travailleur *compulsif, forcé*. Le profil s'interprète en deux directions de sens : ou bien dans le sens d'un moi surtendu (+ +) qui se nie (k-) : à la fois son vouloir être tout (p+) et son vouloir avoir tout (k+) ou bien

26 PHF, p.181

dans le sens de l'incorporation (k+) du moi inhibé (- +), incorporation qui se fait dans le raidissement qui prépare la crise. Il manque le facteur p-, le radical participant à autrui : «je me sens en présence de quelque chose de plus grand que moi qui est ma vie, la puissance de créer.²⁷» Pas quelque chose de menaçant nécessairement (p-!) ou de dépendance pour vivre (Dual-Union), mais le p- faisant partie du moi *intégral-intégré* (k+/- p+/-), à l'œuvre au moment de *faire œuvre*. Mais le moi opposé au moi intégré, à l'arrière-plan, au plan laissé à l'autre (le même que moi), est le moi qui pressent les catastrophes Sch(0 0). Chez Van Gogh, on trouve, dans ses tableaux, à la fois la menace et le dépassement de la crise mais aussi un accueil transformateur de ce qui se passe. Je n'insisterai pas sur tous les éléments que Maldiney nous apporte pour montrer cette dialectique tensive; je m'arrête seulement un moment auprès de la *base* du tableau qui intègre ces moments. Regardons, par exemple «Le semeur». Il y a le soleil, l'arbre, le semeur lui-même : chacun explose en soi, mais ils explosent en participant au dépassement commun qu'est la *surface* de la toile. Cette base reste toujours une surface spatialisante dont les tensions superficielles s'ordonnent en espace parce qu'elles sont toujours en *rythme*, qui est. Escoubas (*Henry Maldiney et l'endurance de la peinture*) nous y explique comment l'accès à l'abstraction picturale ne se rapporte pas aux objets, mais à la *surface*, en suivant les développements de Maldiney dans le chapitre intitulé «Trois clairières de l'Ouvert», prenant en vue la peinture de Bazaine, de Nicolas de Staël et de Tal Coat²⁸.

La pulsion du Moi et la transcendance : le Soi et le désespoir

Qu'est-ce qui est rencontré dans la rencontre? C'est toujours quelque chose qui n'est pas programmé ou assimilable. Si toute rencontre est par essence manquée, le schizophrène nous place au

27 VAN GOGH Vincent, *Lettres à son frère Théo*, Gallimard, Paris, 1988, p. 503

28 ESCOUBAS Eliane, *Henry Maldiney et l'endurance de la peinture, dans : Henry Maldiney, une phénoménologie à l'impossible*. Sous la direction de Serge Meitinger. Collection phéno. Le cercle herméneutique. Puteaux, 2002, p. 177. Voir aussi *Ouvrir le rien. L'art nu*, pp. 279 -284

cœur de la rencontre, car ce qui peut sembler être une rencontre impossible, cela même, pourtant, constitue la rencontre dans ce qu'elle a de plus radicale. Le schizophrène nous prend souvent à témoin que quelque chose de bizarre se déroule tout seul, automatiquement, et recèle une altérité radicale, coupée de lui-même, quelque chose qu'il ne saurait ni comprendre ni expliquer.

Approchons quelque peu de l'expérience psychotique dans ce qu'elle a d'essentiel, de tragique et de désespérant. Un des malades à la Clinique de la Borde qui tente d'être bien portant perçoit partout, dans la clinique, des mots sur les affiches ; il lit des signes sur les plaques de voitures ; il déchiffre des images à la télé : le monde en est rempli et tout le « concerne ». Il ne peut pas arrêter d'interpréter autant de signes / fixations que cela est possible. Son cerveau est rempli de micros qui lui disent des choses méchantes et lui reprochent d'être hypocrite et fainéant. Son corps se fige et se raidit dans une fixité inerte : les signes et les mots s'affolent autour de lui, le cernent, il se dit « ficelé » par eux. Il dit qu'il n'y peut rien... Il subit ce qui lui arrive, il ne sait pas d'où ça vient et pourtant ça fait si longtemps. Mais, dit-il, « vous n'y pouvez rien non plus... ». Tout cela le conduit au désespoir : « il n'y a peut-être pas d'autre issue que la mort ». Il s'enferme dans un système clos, passe des heures au lit et ne laisse entrer personne. Heureusement cela ne dure pas longtemps, car son copain de chambre est là et fait attention à lui.

Le désespoir, qui se trouve au cœur de l'expérience schizophrénique, provient en partie de ce que le sujet psychotique, à défaut d'être passible de l'*avec*, se vit comme le jouet d'une altérité qui, arbitrairement et perversément, jouit de lui. Dans le cas du malade évoqué, cette altérité s'incarne et se diffuse au travers de toute la langue française. Mais le désespoir consiste surtout en ce que le sujet se trouve coupé à la fois du monde et de lui-même, perdu dans un *no man's land*, un non-lieu. Il ne peut pas s'y repérer. Cette perte, il la subit. « Le schizophrène a cessé de ce pouvoir : il *est pu*... il ne transcende plus l'étant vers le monde. » « Sans le dépassement de tout l'étant vers le monde, dont elle fonde la signification en ouvrant le projet, la présence ne peut pas plus se comporter à

soi, aux autres et aux choses que ne le peuvent les choses. Seul un Soi qui est au monde à dessein de soi peut se comporter et se rapporter à... »²⁹.

Jacques Schotte a toujours insisté sur le fait que la schizophrénie est un trouble de l'*origine*, non dans le sens du primordial, de l'archaïque mais au contraire comme le point le plus complexe et le plus élaboré de l'existence humaine en première personne, en « je ». « Si l'homme trouve sa base dans sa mère et son fondement dans son père, c'est en lui-même qu'il prend origine. ». Mais dans ce lui-même, il y a toujours de l'autre, l'autre du Soi. L'existence en première personne du singulier, s'origine dans une *schize* comme rapport à soi. C'est exactement de cette façon que Sören Kierkegaard définit la notion de soi : l'ipséité est le terme qui recouvre la mise en place de l'existence humaine comme mode de participation à un monde qui le transcende. Dans la première page du *Traité du désespoir* Kierkegaard définit le soi comme : « Un rapport qui se rapporte à lui-même, où c'est dans le rapport, le fait même que le rapport se rapporte à lui-même... Le Soi, c'est le fait même que le rapport se rapporte à lui-même. » Ce n'est pas un fait brut mais quelque chose qui est en train de se faire et qui *est*, comme tel, par rapport à soi-même : le Soi n'est pas le rapport mais dans son surgissement – toujours événement-avènement – le *fait* que ce rapport se rapporte à lui-même. Sans doute, dit Kierkegaard, peut-on dire de l'homme qu'il est synthèse : « Synthèse d'infini et de fini, de temporel et d'éternel, de liberté et de nécessité. Une synthèse est le rapport de deux termes. Mais de ce point de vue, l'homme n'est pas encore un soi »³⁰. En effet, dans le rapport entre deux termes (corps et âme par exemple), le rapport est le tiers terme comme unité négative, comme négation de ce qui était posé comme préfixé. Et chacun des deux termes se rapporte au rapport, c'est-à-dire au troisième : « Si, au contraire, le rapport se rapporte à lui-même, ce dernier rapport est un tiers positif et nous avons le soi »³¹. Le tiers

29 MALDINEY Henri, PHF, p. 312.

30 Ibid., p. 58

31 Ibid., p. 58

positif est le rapport originaire et il est sa propre position. Il existe par la position de lui-même, dans ce rapport à lui-même qu'il est. Toutefois, cette position peut être une pure autoposition, ou bien confronter le soi à *l'autre* par lequel il est posé. Dans ce dernier cas, la structure du soi implique l'autre qu'il impose, et par rapport à quoi ce rapport à soi *existe* : «un tel rapport posé est le soi de l'homme : ce rapport qui se rapporte à lui-même, et ce faisant, à un autre»³². Que le soi soit fondé par une puissance autre qui l'a posé, entraîne ce corollaire : le rapport constitutif, qui le définit comme *rapport se rapportant à lui-même*, fait qu'il est soumis à une perpétuelle reconquête à partir d'une scission ou d'une fissure (*schize*). Il est contraint à un devenir par saut. Cela signifie, dit Kierkegaard, que l'homme est dans un état de désespoir.

Dans le terme allemand du désespoir, *Verzweiflung*, il y a *zwei* : deux. Le soi connaît le désespoir dès lors qu'il veut exister absolument en première personne en tant que *je*. En voulant être absolument *soi-même*, c'est-à-dire en voulant exister, le soi fait l'expérience de son impossibilité, car il est fondé dans un autre qui fait partie de lui, et en voulant se libérer de cet autre, c'est à lui-même qu'il renonce. L'existence est un processus, un saut de soi vers soi par-delà la *schize*, la structure du saut (se jeter soi-même en avant de soi) confronte le soi en devenir à son impossibilité la plus propre au sein même de sa possibilité la plus personnelle. Ce désespoir, c'est *la maladie à la mort*, le risque suprême et ultime de soi. Celui qui veut devenir absolument personnel risque de s'éprouver comme impossible à l'instant précis où s'ouvre toute la possibilité du soi. Le désespoir est la disposition la plus insupportable dont le schizophrène fait l'épreuve, car il se trouve au cœur de l'expérience schizophrénique. Par lui, l'existence se retourne contre elle-même. Ce qui rend fou, c'est de faire l'expérience jusque dans sa chair qu'exister et ne pas exister sont en vérité un seul et même destin.

32 Ibid., p. 58

L'ouvert N° 17 / Destinées du destin

+h 1 Tendance à la tendresse personnelle -h 2 Tendance à la tendresse collective + s 3 Tendance au sadisme, à l'agression, à l'activé -s 4 Tendance à la civilisation, au comportement chevaleresque, au sacrifice, à l'humilité, au masochisme	I Féminité, maternité Facteur h – Facteur de l'éros II Virilité, Paternalité Facteur S Facteur de la destruction de thanatos.	I Vecteur S Pulsion sexuelle
+e 5 Tendance au bien, à la justice Collective, à la tolérance, à la bonté, à la serviabilité, à la pitié (Abel) –e 6 Tendance au mal, id est à accumuler la colère, la haine, la vengeance, l'injustice, l'intolérance (Cainisme) + hy 7 Tendance à l'exhibitionnisme éhonté, besoin de se faire valoir – hy 8 Tendance à la pudeur collective, à l'édification du monde imaginaire	III Besoin d'Abel et de Caïn Le désir de tuer et la loi Intérieure interdisant l'homicide. Facteur e , facteur de de l'Ethos. IV Besoin de se faire valoir, exhibitionnisme et tendance à se cacher. Facteur hy Facteur moral.	II Vecteur P Pulsion paroxysmale, de surprise Pulsion du comportement éthico moral.
+k 9 Tendance à l'autisme, à l'égoïsme, à l'égocentrisme, au narcissisme, à l'introjection, à la puissance par l'avoir. –k 10 Tendance à l'adaptation au collectif, au refoulement, à la renonciation, et à la destruction du moi. +p 11 Tendance à élargir le moi (inflation) à la puissance par l'être, l'ambitendence. –p 12 Tendance à la participation : être-un et être-semblable à l'autre. Tendance à la projection	V Rétrécissement du moi, égosystole, le moi matériel, qui pend position, l'avoir : Facteur k Facteur systolique. VI Extension du moi, égodiastole ; le moi spirituel, l'être. Facteur P Facteur diastolique.	III Vecteur Sch. Pulsion du moi, L'avoir et l'être.
+d 13 Tendance à l'acquisition de valeurs au détriment d'autrui, à la recherche de nouveaux objets, à l'infidélité. –d 14 Tendance au renoncement en faveur de tous les hommes, à la fidélité, à l'analité, à coller. +m 15 Tendance à s'accrocher à l'objet ancien, (chose, personne) ; à l'oralité, à l'hédonisme. –m 16 Tendance à se séparer, à la solitude.	VII Besoin d'acquérir, besoin de chercher et de coller. Facteur d Facteur de fidélité – infidélité. VIII Besoin de s'accrocher et de se détacher. Facteur m Facteur de l'accrochage et du détachement.	IV Vecteur C Pulsion de contact Pulsion sociale.

Extrait de L. Szondi, *Introduction à l'analyse du destin*,
Nauwelaerts et Béatrice-Nauwelaert, Louvain et Paris, 1972, pp. 146-147

UNE CONFÉRENCE
D'HENRI MALDINEY

*AVEC UNE PRÉSENTATION
ANTÉPOSÉE ET POSTPOSÉE
D'ANDRÉ SAUGE*

Le jeune Maldiney à l'ombre de Maurice Blondel et de Henri de Lubac

André Sauge

Enfance et années de jeunesse

Le texte que nous offrons à votre lecture ne manquera sans doute pas de susciter de l'étonnement, pas loin d'être réprobateur peut-être, pour certains d'entre vous du moins.

Il faisait partie, avec un autre texte que nous publierons dans le prochain «Ouvert», d'un cahier niché dans un carton qu'Henri Maldiney avait laissé à Gand, confié aux bons soins de son ami Henri Wagemans, carton que ses enfants, légataires de l'œuvre d'Henri Maldiney, ont confié à l'AIHM. Le carton contenait divers manuscrits, dont la dactylographie ou les manuscrits de conférences que Maldiney avait prononcées en Oflag (Münster) depuis 1942.

La première conférence que nous publions a pour thème la mystique chrétienne. Elle nous permet de faire le point sur un moment du développement intellectuel et indissociablement spirituel de Maldiney, celui où il était devenu citoyen responsable de ses actes à part entière, je veux dire adulte : en 1942, il avait trente ans ; il était arrivé au terme de sa formation scolaire en 1938, au moment où il réussissait l'agrégation en philosophie ; auparavant, en 1937, il avait suivi une formation à l'école d'officiers de Saint-Maixent, puis il a fait son service militaire chez les chasseurs alpins, à Modane, à sa demande sans doute, fasciné qu'il était par la montagne, peut-être à la suite de la lecture de Jean de la Croix pendant les années de khâgne et d'ENS, rue d'Ulm, où il est entré en 1934. 1936, après un échec à l'agrégation, est l'année d'un pèlerinage à Avila en compagnie de Georges Gusdorf, au moment où éclatait la guerre civile (les deux aventuriers ont dû être rapatriés). Il a passé une partie de l'année scolaire 1938-1939 à enseigner la philosophie à Briançon, non loin du Pelvoux et des Écrins, du hameau d'Aile

Froide, où il retournera chaque année de son enseignement après la guerre. «Là où passe un chamois, je peux» ou «je dois pouvoir passer», confiait-il à l'un ou à l'autre de ses étudiants lyonnais.

L'enfance d'Henri Maldiney a été rurale ; son père appartenait à une famille de paysans ayant fait faillite ; il est devenu employé dans le PLM (Paris-Lyon-Marseille), puis chef d'une petite gare minière des environs de Besançon, à Ranchot où la famille s'est installée. Sa mère était fille d'émigrés piémontais, catholique fervente ; elle a donné à ses trois enfants l'éducation religieuse que l'on a donnée dans le monde rural jusque dans les années d'après-guerre, bien au-delà même dans les familles paysannes. Le catholicisme du jeune Henri Maldiney ne fait pas mystère : dès les deux premières années de khâgne à Lyon il a eu des contacts avec les Jésuites de Fourvière et notamment avec le père de Lubac, dont a paru, à la fin de la guerre, *Le drame de l'humanisme athée* à un moment où Maldiney était libéré par les Américains d'un Oflag devenu itinérant, qui l'avait conduit du côté de Dresde vers laquelle progressaient les troupes russes. À son arrivée en France, de Lubac prend contact avec lui, lui offre son ouvrage paru en 1938, *Catholicisme, les aspects sociaux du dogme* ; il se dit prêt à soutenir la publication d'un ouvrage sur le christianisme, auquel Maldiney pensera au moins jusque'en 1948.

Qu'est-ce que Maldiney, philosophe agrégé, pouvait bien faire dans la galère catholique encore après la guerre ?

D'autres que lui, philosophes devenus célèbres, ont fait partie des «Talas» (Von-T-à-la-messe) à l'ENS, rue d'Ulm, dans les années entre les deux guerres ; ils étaient de très honnête pedigree bourgeois, comme Merleau-Ponty ou Cavallès, par exemple ou de tradition protestante, comme G. Gusdorf, compagnon d'étude à l'ENS. Leur famille appartenait à un milieu cultivé, la culture de base des enfants n'était pas d'abord religieuse, chrétienne, elle était celle des intelligentsias bourgeoises, dont la vision du monde était laïque, objet d'échanges et de discussion en famille. Leur catholicisme ou protestantisme était une marque de distinction sociale. Or toute la culture d'Henri Maldiney, durant son enfance, son adoles-

cence, sa jeunesse était imprégnée de la religiosité populaire. Pour un Cavaillès ou un Merleau-Ponty, par exemple, comme pour tout intellectuel, Dieu était l'objet d'une croyance dont ils savaient la relativité et dont ils testaient la solidité, c'est-à-dire éprouvaient la fragilité, en la confrontant à ce qui servait de fondement à leur intelligence de la réalité, plus fermement établie que les croyances religieuses, en tous les cas, reposant sur les explications scientifiques en physique, biologie, chimie, sociologie, anthropologie et même psychologie. La colonne vertébrale de leur Moi était celle de leur groupe d'appartenance ayant d'une manière ou d'une autre, pignon sur rue ; elle s'appuyait sur le socle de la représentation avantageuse que leurs familles avaient d'elles-mêmes en raison de leur appartenance à l'idéologie dominante. Pour un Henri Maldiney, enfant, adolescent, jeune et encore jeune adulte, Dieu n'était pas une idée, mais l'élément structurant de son monde intérieur et donc de son moi : son pacte de confiance, sa foi, était avec lui-même et non avec un ensemble de solidaires tacites, fournissant aux domaines des pouvoirs et des savoirs (droit, sciences, lettres, médecine) sa clientèle.

L'étonnant n'est pas que Maldiney ait traversé sa formation en ENS en restant catholique, c'est qu'il ait réussi le concours d'entrée à l'ENS (après avoir raté une première tentative, depuis Lyon), puis qu'il ait réussi son agrégation en philosophie, en 1938, après un premier échec en 1936, ce qui l'a conduit à faire, en 1937, le choix d'une école d'officiers d'infanterie à Saint-Maixent, d'où, ensuite, son service militaire parmi les chasseurs alpins. Pour réussir l'agrégation en 1938 et dès lors devenir professeur de philosophie, il lui aura fallu cet intervalle d'un retour au contact brutal avec la terre, ses rocs, ses boues, à l'appui de l'institution militaire, la seule capable de relativement égaliser les statuts sociaux (ses pulsions de baroudeur l'avaient conduit à la tête du peloton des « fortes têtes », surnommé « Tataouine », du nom du bagne situé en Tunisie, pénitencier où se retrouvaient des droits communs et des soldats récalcitrants ; il est vrai qu'étant donné ses origines, il était destiné pour ce rôle, qui ne pouvait être tenu par

des mains habituellement gantées). Depuis le mois d'avril 1939, il a vécu une longue attente de la guerre au pied des Vosges jusqu'à l'engagement dans les combats du côté du Chemin des Dames avec l'un des rares bataillons qui ont combattu, quelques balles qui lui ont sifflé près des oreilles, et, au bout de quinze jours d'étourdissantes explosions parmi les champs de betterave où il fallait ramper, une reddition avec sa troupe, l'emprisonnement, les trains pour l'Allemagne, les Oflags, d'abord à Osterode au pied du Harz, puis à Münster. En Oflag, lui l'officier subalterne, qui n'avait guère, jusque-là, fréquenté les mess, ayant la main faite pour empoigner plutôt que pour serrer des paluches finement gantées de baudruche (décidément, j'y tiens!), s'est révélé assez intellectuel brut de décoffrage pour piquer la curiosité d'officiers supérieurs superficiellement cultivés, catholiques par traditions, conscients d'appartenir à un ordre dont ils étaient les gardiens, pas moins que soldats du Christ, ce porte-étendard, encore un peu de temps, de toute une civilisation que défendaient au premier rang la France, flanquée de la Belgique et de la Hollande, et l'Angleterre!

Or Maldiney avait sur le Christ des choses à dire, témoignant de son indépendance d'esprit aussi bien par rapport aux dogmes catholiques qu'à ceux du positivisme régnant sur le système scolaire français.

« Passe de ce côté, viens à notre secours » Repplez-vous le cri du spartanien, du demi-barbare que saint Paul entendit dans la nuit pendant son agonie à Troas. A ceux de ce cri l'épître franchit la mer, et pour la première fois dans l'histoire l'épître du Christ aborda aux rivages d'Europe. Aujourd'hui, après 2000 ans de christianisme, ceux de nos contemporains qui chuchotent confusément dans leur cœur non senti au Dieu inconnu nous appellent-ils encore?

« Ici il nous faudrait, c'est une mystique ». Voilà l'habituelle conclusion de ceux qui pensent à faire l'unité de la Patrie, au sortir d'un temps où le Français ne s'aimait pas. Toutefois il y a dans cette phrase l'indice d'une confusion grave. L'Idéal n'est pas fait au hasard; on ne le trouve pas subitement comme ^{au détour de la route à moins d'être déjà parti} au hasard; on ne le fabrique pas non plus sur commande. L'Idéal n'est pas fait pour l'homme, mais l'homme pour l'Idéal. Il s'agit là d'une de ces vertus perdues dont la reconquête exige la recréation spirituelle de la moitié de nos contemporains. Et nous? Chacun de nous? « Là où est ton trésor, c'est là que ton cœur ». Où est le cœur? Il y a des hommes qui ont leur trésor dans un coffre terrestre. Leur trésor c'est leur avoir, une puissance qui s'abaisse avec eux sans avoir au fait s'ils s'en servent ou s'ils le servent. Ne sommes-nous pas de ceux-là? Rien n'est plus que c'est là la définition du pécheur. Le plus grave dans le pécheur, c'est être aveugle de soi. C'est vouloir se posséder soi-même installer sa personne chez soi comme l'hôte le plus aimé. Si tous nos instants, si tous même de nos instants n'étaient que là, alors nous vivrions vraiment nous-mêmes, nous vivrions occupés de nous « engager », de nous donner un gage. « Ils ont perdu la parure charnelle d'eux-mêmes ». C'est le titre d'un livre de George

facsimilé de la page 1 du cahier de la conférence

La mystique du surhumain et le christianisme¹

Henri Maldiney

Conférence, 1942, Oflag de Münster

«Passe de ce côté. Viens à notre secours.» Rappelez-vous le cri du Macédonien, du demi-barbare que Saint Paul entendit dans la nuit pendant son séjour à Troas. À cause de ce cri, l'apôtre franchit la mer, et pour la première fois dans l'histoire, le message du Christ aborda aux rivages d'Europe. Aujourd'hui, après 2000 ans de christianisme, ceux de nos contemporains qui élèvent confusément dans leur cœur un autel au Dieu inconnu nous appellent-ils encore ?

« Ce qu'il nous faudrait, c'est une mystique ». Voilà l'habitude conclusion de ceux qui pensent à faire l'unité de la Patrie, au sortir d'un temps où les Français ne s'aimaient pas. Toutefois, il y a dans cette phrase l'indice d'une confusion grave. L'Idéal n'est pas fils du hasard ; on ne le trouve pas subitement au détour de la route à moins d'être déjà sur la route ; on ne le fabrique pas non plus sur commande. L'Idéal n'est pas fait pour l'Homme, mais l'Homme pour l'Idéal. Il s'agit là d'une de ces évidences perdues dont la reconquête exige la rééducation spirituelle de la moitié de nos contemporains. Et nous ? Chacun de nous ? « Là où est ton trésor, c'est là qu'est ton cœur. » Où est le nôtre ? Il y a des hommes qui ont leur trésor dans un coffre terrestre. Leur trésor, c'est leur Avoir, cette pauvre chose qu'ils traînent avec eux sans savoir au juste s'ils s'en servent ou s'ils la servent. Ne sommes-nous pas de ceux-là ? Bien sûr puisque c'est la définition du pécheur. Le plus grave dans l'avarice, c'est d'être avare de soi. C'est vouloir se posséder soi-même, installer sa personne chez soi comme l'hôte le plus aimé. Si tous nos instants, si l'axe même de nos instants n'était que là, alors nous serions vraiment sans idéal, nous serions incapables de nous « engager », de nous donner en gage. « Ils ont perdu la partie

1 Le titre n'est pas de Maldiney.

éternelle d'eux-mêmes.» C'est le titre d'un livre de Georges Friedman, un communiste marxiste. Ils ont perdu parce qu'ils n'ont pas joué. Nous sommes à la fois le joueur et l'enjeu. Et c'est un païen qui nous le rappelle. Il n'y a pas de situation, de condition, de circonstance où l'homme ait le droit de cesser d'être homme. Ceux qui abandonnent la direction d'eux-mêmes aux événements et aux climats, ceux qui refusent de risquer leur unique talent, sont coupables envers ce qui en eux vaut mieux qu'eux, envers cette humanité qu'ils déposent pour pleurer ou pour rire à leur aise sur le destin de ce morceau de néant qu'ils appellent individu. «Mais à celui qui n'a rien, on arrachera même ce qu'il a.»

Qu'est-ce que l'homme moderne? Où est son trésor? C'est Nietzsche qui nous l'annonce :

«Nous touchons au temps où l'homme se choisit son but. Nous touchons au temps où l'homme plante le germe de sa plus haute espérance.

Son sol est encore assez riche pour cela, mais ce sol à l'avenir sera pauvre et domestiqué et aucun grand arbre ne pourra plus y pousser. Hélas! le temps est arrivé où l'homme ne lance plus la flèche de son désir au-dessus des hommes et n'apprend plus à siffler à la corde de son arc... Regardez que je vous montre le dernier homme. «Qu'est-ce que l'Amour? Qu'est-ce que la création? qu'est-ce que le Désir? Qu'est-ce qu'une étoile?» demande le dernier homme et il cligne de l'œil. [...] «Nous avons trouvé le bonheur» diraient les derniers hommes et ils cligneraient des yeux.

[...]

Et ici s'arrête la préface de Zarathoustra [...]. Car à cet endroit, il fut interrompu par le cri et la joie de la foule. «Donne-nous ce dernier homme, Zarathoustra; fais de nous ces derniers hommes.» [...] Mais Zarathoustra était triste, et il disait à son cœur : «Je ne suis pas la bouche qu'il faut pour leurs oreilles².»

Et vous, je ne pense pas que vous ayez des oreilles pour ces bouches-là.

2 *Also sprach Zarathustra* / Ainsi parlait Zarathoustra, in Aubier-Flammarion bilingue, p. 67-69, Prologue, 5.

Nous l'avons eu, ce dernier homme, cet homme moderne ; nous l'avons peut-être été. Mais il a fait faillite. Il n'a même pas trouvé le bonheur. Partout la jeunesse de ses fils s'est dégoûtée de lui. Et aujourd'hui – au moment même où je vous parle – des deux côtés de Stalingrad, ce n'est pas pour lui qu'on se bat. La réponse de l'homme d'aujourd'hui au problème de l'homme a l'éclat de l'incendie par lequel elle s'exprime. Interrogez l'histoire contemporaine. Allez au-delà des événements eux-mêmes jusqu'aux significations dont ils ne sont que les messages. Vous comprendrez que notre époque est en train de jouer le sens historique de la nature humaine de façon aussi décisive peut-être que celui de nos ancêtres qui inventa le premier crime ou le premier outil. Ce n'est pas une illusion d'homme du jour. Jamais, dans aucune guerre, les idéologies n'ont été aussi exigeantes, la conscience des combattants aussi nette, les buts des chefs aussi totalitaires et pour tout dire, l'homme aussi partagé. Jamais dans un monde aussi dense et aussi centralisé, l'idée même de l'homme n'a été aussi explicitement mise en cause. L'objectif vrai de cette guerre, c'est un certain type d'homme qui s'imposera. Car vous savez bien que l'homme de demain déterminé par des conditions sociales, politiques et morales jusque dans le détail de sa vie quotidienne portera la marque qu'y mettra le sceau du vainqueur. Cet homme peut-il vous être indifférent ? Cet homme, c'est vous-mêmes, ce sont vos enfants. Il est plus facile qu'on ne le pensait avant cette guerre d'infléchir l'esprit des hommes vers d'autres formes de raison, vers d'autres systèmes de valeur, vers une autre nature.

Or, ce sens de l'homme nouveau, cette volonté de le construire est portée par quelques grandes mystiques de combat. Notre devoir d'hommes et de chrétiens est de confronter ces mystiques avec la mystique chrétienne, car nous savons que ces mystiques fermées excluent la nôtre et qu'un jour, peut-être, sous une forme plus troublante, elles tenteront même l'un de nous. Notre péché de renégat daterait de ce temps où, pouvant nous défendre encore, nous aurions négligé de le faire. Ce serait, comme tous les péchés

graves, un péché d'omission. Car dans notre loi d'amour, y a-t-il plus grave offense envers celui qu'on aime que l'oubli ?

Si la mystique chrétienne n'est pas celle pour laquelle des hommes en ce moment vivent et meurent, la faute en est-elle au christianisme ou aux chrétiens ? Ce problème est le plus dramatique que nous puissions poser. Car il met en jeu plus que l'existence, la valeur même de notre foi. Du Christ ou de nous, quel est le coupable ? Le Christ pour avoir méconnu l'homme et le sens de la condition humaine, et égaré l'humanité sur une voie de garage qui n'est pas la sienne ? Ou bien nous pour avoir trahi ? Si nous continuons à nous réclamer du nom chrétien en poursuivant une action qui n'a pas de prise sur les hommes parce qu'elle ignore l'homme, ou bien nous nous condamnons nous-même ou bien nous condamnons notre Seigneur Jésus-Christ. Et quoi que nous disions, nos actes sont juges.

Nous voilà donc conduits à réfléchir sur le sens de la mystique chrétienne et sur son efficacité en la confrontant avec les mystiques contemporaines qui lui disputent la mission d'assumer l'homme pour l'achever selon la loi de son essence éternelle. C'est au niveau de l'homme que se pose le débat.

Qu'est-ce qu'une mystique ? Nous nous tiendrons à l'essentiel. C'est une initiation au surhumain.

« L'homme est quelque chose qui doit être dépassé. L'homme est une corde tendue entre l'animal et le surhomme – une corde tendue au-dessus d'un abîme. Ce qu'il y a de grand dans l'homme, c'est qu'il est un pont et non pas un but. Ce qui peut être aimé dans l'homme, c'est qu'il est une montée et une descente. Je vous enseignerai le surhumain. »

Ainsi parlait Zarathoustra, ce puissant masque de théâtre par où s'amplifie encore la grande voix de Nietzsche. Le surhumain peut être individuel ou collectif. Individuel, il ne risque guère de séduire la grande masse des hommes. Mais la tentation du surhumain collectif, fait de toutes les aspirations mutuellement étayées des hommes, est désormais entrée dans l'histoire. Comment, nous, chrétiens, pouvons-nous en douter ? Puisque l'attaque la plus sub-

tile que notre foi ait eue à subir est venue de ceux-là qui, instruits des valeurs humaines par le contact des valeurs chrétiennes ont vu dans le christianisme une simple mentalité qui pendant deux mille ans a servi de véhicule à l'esprit universel et aux valeurs humaines d'Occident. L'esprit saint n'en serait que la représentation imaginative. À les en croire, Dieu est un autre nom de l'Idéal humain dont la virtualité inaccessible aurait découragé les hommes, si on ne l'avait ramassé dans un être qui nous dépasse, et qui condense actuellement en lui toutes les perfections que l'humanité réalise progressivement dans le temps et dans l'histoire. Il y a un Évangile éternel dont le nôtre n'est que l'enveloppe qui le protège à la fois et l'emprisonne.

Les intellectuels seuls en eussent été touchés – et c'eût été déjà beaucoup – si de nos jours cet idéal n'était devenu mystique. Mais le sage a cédé la place au héros. Quel langage tient-on aujourd'hui à l'immense troupeau des humbles, sinon un langage qui suppose que le peuple est lui-même le Héros. L'humanité ou plus souvent encore des communautés moins larges sont tout à la fois le Dieu, le prêtre et la victime. Le peuple souffre sur sa terre comme le Christ sur sa croix. Et chaque membre de la communauté est invité à prendre sa part du sacrifice. Sans doute soupçonne-t-on certains de ces mystiques de réserver le surhumain à quelques êtres privilégiés, et ce sacrifice du Corps au Chef de s'exprimer trop facilement par l'instauration d'un régime de castes au profit d'une race de maîtres. Mais la multitude y a déversé sa soif de justice et ce n'est pas en vain et dans l'abstrait que Proudhon nous somme de comparer « la Justice dans la Révolution et dans l'Église ».

Quelles sont les marques de toute mystique, c'est-à-dire les signes de la présence du surhumain par lesquels – qu'il soit individuel ou collectif – il est capable d'enthousiasmer les hommes ? Le surhumain, c'est l'homme élevé hors de lui à une forme nouvelle dans une réelle transfiguration. C'est l'homme révélé à soi au-dessus de soi. « Meurs et deviens ! » « Deviens ce que tu es ! » « Car tu n'existes encore qu'à l'état de promesse. » La première affirmation de ces mystiques, c'est que l'homme est une tâche. Ceux qui

croient que l'homme est cet animal de chair, d'os, de sang, de passions, qui n'est capable que de brouter la vie, et que cela suffit à expliquer l'homme et le monde, il vaudrait mieux qu'on leur attache une pierre au cou et qu'on les jette dans la mer. Pourquoi cette sévérité ? De quel droit exiger de l'homme qu'il s'élève au-dessus de soi ? Parce que le surhumain auquel il est appelé est par soi-même une valeur. La valeur se justifie elle-même et avec elle tous les actes qui tendent à elle. Mais il y a des obstacles dont le plus essentiel est l'attachement à soi, à l'état présent de son être propre. Auquel il faut mourir. Sans être sûr encore qu'on va revivre au-dessus de soi et plus vraiment soi qu'on ne fut jamais. D'où le risque ; et avec lui, la nécessité du sacrifice. Tâche. Valeur. Risque. Voilà les trois exposants de toute mystique. En fait, l'aspect collectif des mystiques contemporaines provoque un infléchissement de toutes les valeurs vers la valeur communautaire. La tâche, c'est l'édification de la communauté dans le monde et dans la conscience. L'obstacle, c'est l'individualisme qui noue le faisceau des tendances égoïstes ; le risque, c'est l'abandon d'une existence assurée sur le plan de soi. Il s'agit en somme de conquérir sa vraie et libre nature en passant de la conscience individuelle de soi à la conscience communautaire de soi, et pour cela il faut bâtir un monde. D'où l'attrait de ces mystiques pour la jeunesse.

Toutefois cette valeur du lien communautaire s'exprime en des idéaux divers : Race. Peuple. Mission européenne ou humaine. Révolution. Société sans classes. Ou par des noms propres. Cette diversité dans l'espace s'accompagne d'une variation dans le temps. Et ce besoin de renouvellement nous marque le caractère essentiel de ces valeurs que le cynisme méthodique de Sorel a depuis longtemps fixé : ce sont des mythes. Pour acquérir une puissance affective capable de déchaîner l'enthousiasme, les idéologies s'achèvent en mythologies. L'expérience intérieure collective des sentiments d'une communauté s'objective sous la forme d'une Âme communautaire. Karl Marx l'a suffisamment répété. Mais le pire des mythes, c'est celui du matérialisme marxiste lui-même, c'est le mythe de la Vérité d'une doctrine qui refuse de donner un sens à la vérité.

Au mythe païen, nous opposons le mystère chrétien. La mystique chrétienne est la participation au mystère chrétien. Et ce mystère tient en un seul terme : Le Christ. Par qui tout est créé, assumé, et sauvé; et dont l'Incarnation constitue la révélation du plan de Dieu.

« Car il nous a fait connaître le mystère de sa volonté, arrêté en lui-même de toute éternité selon son bon vouloir et qu'il devait réaliser dans la plénitude des temps, à savoir de tout récapituler dans le Christ, les choses du ciel et les choses de la terre. »

La Bonne Nouvelle annoncée par Jésus-Christ, c'est la révélation de ce plan lui-même et son accomplissement réel en lui. En quoi cela touche-t-il l'homme d'aujourd'hui aux prises avec la réalité quotidienne? – En ceci :

Le mystère chrétien tout d'abord nous impose pour juger de l'homme la perspective même de Dieu; et il est lui-même la voie qui y conduit. Le sens de l'homme et du monde est suspendu au geste de l'intimité la plus profonde qui soit entre l'homme et Dieu : l'Incarnation du Verbe. Par l'Incarnation selon laquelle le Christ a revêtu la nature humaine, la nature humaine est promise à une transfiguration, celle que vous avez demandée ce matin quand le prêtre à l'offertoire a béni la goutte d'eau. Vous avez demandé de participer à la divinité du Christ. Et cette participation sera une participation d'êtres libres; car, ayant été créés dans le Christ, nous l'avons été à l'image et semblance de Dieu, c'est-à-dire comme des libertés qui portent en elles le pouvoir de lier et de délier la chaîne même de l'amour de Dieu. Cette participation à la vie même du Christ est signifiée dans les Synoptiques par la formule : «Le Royaume de Dieu» ou «le Royaume des Cieux». Et le Royaume de Dieu, vous vous en souvenez, est semblable à un trésor caché dans un champ. Celui qui le trouve l'enfouit à nouveau, puis il s'en va, vend tout ce qu'il possède; et il l'achète, ce champ. Il renonce à tout ce qu'il a. Et même à tout ce qu'il est. Il doit même engager son âme, ce qui en lui dit «Moi» et qu'on ne peut perdre sans cesser d'être. «Celui qui perd son âme la gagne et celui qui cherche à la gagner la perdra.»

Nous retrouvons dans la mystique chrétienne les mêmes traits qui, dans les mystiques païennes, ont passionné les généreux.

L'homme est une tâche. Chacun de vous est dans le plan de Dieu un membre du Corps du Christ, un sarment de la Vigne du Père, un centre d'Amour irremplaçable dans l'Esprit Consolateur. Il doit devenir celui-là même qu'il est dans la Volonté de l'Esprit Saint. Et pour cela il faut qu'il meure à ce qu'il est. « En vérité, en vérité, je te le dis, nul ne peut voir le royaume de Dieu à moins de naître de nouveau, à moins de naître de l'eau et de l'esprit. » Ce que le Prologue de Saint Jean appelle « être né non pas de la volonté de l'homme mais de Dieu ».

Mais l'expression même de Royaume de Dieu nous marque déjà que cette élévation à la vie du Christ pour être « louange de gloire » qui constitue proprement le salut, n'est pas une simple métamorphose individuelle qui serait la récompense de notre obéissance à la Loi. Car la Grâce qui nous affranchit de la Loi en nous constituant fils d'adoption nous élève de l'existence individuelle à l'existence personnelle et communautaire de membres d'un même corps. Et cette élévation à la vie du Christ total constituée par le lien de tous les enfants de la promesse constitue elle aussi le Salut. Avec la grâce nous recevons l'unité. Toutes deux sont l'Amour. « Vous n'avez pas reçu un esprit de servitude qui vous plonge dans la crainte, vous avez reçu l'esprit des fils d'adoption qui nous fait crier : « Abba ! Père ! » Ce même esprit se joint au nôtre pour attester que nous sommes les fils de Dieu. Mais si nous sommes fils nous sommes aussi héritiers. Oui, héritiers de Dieu et cohéritiers du Christ. » Le mystère de Dieu qui se révèle à nous et qui nous sauve consiste, nous dit Saint Paul, « en ce que les Gentils sont admis au même héritage que les Juifs, qu'ils sont membres du même corps, et que l'Évangile les rend participant des mêmes promesses dans le Christ ». La révélation chrétienne est donc bien la révélation d'un Royaume. Mais ce mystère n'est pas un simple objet de croyance. C'est un principe d'action. Le Royaume de Dieu est un don. Mais c'est aussi une tâche. C'est celui qui fait la vérité qui vient à la lumière. Notre tâche est donc de réaliser le Royaume de Dieu.

Que sont auprès de cela nos pratiques de religion ? De simples moyens adaptés à notre condition passagère qui n'ont de valeur que par la charité. Souvent, nous vivons encore sous la loi. Nous faisons une idée tellement purgative du christianisme qu'on ne remarque en lui, autour de nous, que l'ascèse, et que l'usage s'est établi d'en faire la religion de la mort et de considérer la vie chrétienne comme une attente de la mort. Une attente qu'on passe en pénitence, en précautions, en exercices. Les échanges de la mystique chrétienne sont devenus pour beaucoup un privilège du marché spirituel intérieur, une espèce d'économie spirituelle domestique. Le mot d'ascèse a perdu son sens plein. Ἀσκησις signifie exercice. Le chrétien n'en pratique qu'un seul : celui de la charité, quelle que soit la forme du geste où elle s'incarne. Il faut se défier de toute conception de la vie spirituelle unilatérale. Le mot de vie intérieure a donné lieu à trop de méprises. À notre époque, il donne à songer à une vie introvertie. Comme aux siècles de fermentation humaine, la tentation est grande de fonder des thébaïdes. Mais n'appartient-il pas aux chrétiens de substituer, dans la pâte qui va lever, leur levain à celui des pharisiens. Il est excellent de dire aux époques de divertissement et aux âmes dispersées : *Redi in te*. Mais notre époque est sérieuse jusqu'au tragique, et les chrétiens que nous sommes sont portés à la méditation. Il faut leur dire : « Ne mets ta lumière sous le boisseau, mais sur le candélabre pour qu'elle éclaire toute la maison ». Le plus sûr modèle de la vie chrétienne n'est-ce pas la vie même de Dieu ? Or ce n'est pas la vie d'un être solitaire absorbé dans son Acte éternel, c'est une circulation de l'Amour substantiel dans le don des Personnes qui est lui-même Personne, et non pas – nous dit la Préface – dans la singularité d'une seule Personne, mais dans la Trinité d'une seule substance. La mystique chrétienne nous voue à entrer dans l'intimité du prochain pour un échange de cette sorte. Elle nous commande d'annoncer aux Gentils la révélation de ce qu'ils sont, c'est-à-dire l'insondable richesse du Christ, et de le faire selon notre vocation propre qui, en cohéritiers du Christ, d'édifier sur la terre des Hommes le Royaume de Dieu. Les degrés de notre ascension spirituelle, s'ils ne sont les degrés d'une ascèse intérieure ;

les nuits d'un dépouillement individuel, seront les nuits de notre dépouillement social, les degrés d'un sacrifice dans l'action : les rigueurs, les contradictions, les lassitudes, les échecs, les doutes nous élèveront d'étape en étape jusqu'au faite de la montagne où les violents sont crucifiés et ravivent le Royaume de Dieu. Le renoncement consiste à ne pas choisir sa route. Le Christ a dit : «C'est moi la route». Croyez-vous que l'imitation de sa Passion sociale, au cours de sa prédication et son supplice, puisse dérober aux âmes privilégiées l'imitation de son agonie solitaire aux jardins des Oliviers ?

Réaliser le Royaume de Dieu, c'est participer à une conscience communautaire de soi et des autres. Et l'on ne peut y participer qu'en édifiant une communauté de frères dans le Christ, ce qui en français s'appelle une chrétienté : «Car, si le Christ a fait des uns des apôtres, d'autres des prophètes, d'autres des évangélistes et d'autres encore des docteurs, c'est pour l'édification du Corps du Christ jusqu'à ce que nous soyons parvenus à l'unité de la foi, à l'état d'homme parfait, à la mesure de la taille qui convient au complément du Christ». Héritiers du nom, nous sommes héritiers de l'œuvre. Et la règle de notre collaboration est fixée : «C'est par lui que le corps entier joint et uni par tous les liens qui le desservent, chaque membre gardant d'ailleurs son opération propre, réalise sa croissance organique et monte comme un édifice dans la charité». « Comme un édifice de pierres vivantes.» La première direction que la mystique chrétienne impose à notre action est une direction communautaire. Comment peut-il en être autrement ? Le Christ nous a donné un commandement unique. «Tu aimeras le Seigneur ton Dieu et ton prochain comme toi-même». On ne voit pas toujours comment ces deux commandements ne sont pas analogues, mais identiques. C'est pourtant ce que l'expérience chrétienne nous enseigne. «Soyez parfaits comme votre Père est parfait». Mais notre Père est dans les cieux et nous ne le connaissons pas. «Montre-nous le Père!» ont demandé les apôtres. «Celui qui me voit, voit le Père». Mais nous, hommes de 1942, voyons-nous le Christ ? C'est ici qu'apparaît cette règle

sans laquelle notre foi ne serait que symbolique. Le disciple est toujours contemporain du Christ. C'est tout un du Christ et de son église. Ce qui veut dire qu'aimer le Christ en intention, à travers une image, si complète et si vive qu'elle soit, telle qu'elle se dégage par exemple des Écritures, ce n'est pas encore aimer « Quelqu'un ». Il faut une substantialisation de l'Amour qui s'opère, pour nous, dans l'amour du prochain. Quand nous aimons quelqu'un, le Christ est là. Car c'est lui qui aime en nous. Aimez-vous les uns les autres ! et alors seulement vous aurez le droit de parler du Christ et de parler au Christ. « Seigneur ! Seigneur ! »

Ce caractère communautaire est inscrit au centre des dogmes-clefs du christianisme. Le péché commence avec la séparation, la rédemption avec l'unité. « Dieu, nous dit Cyrille d'Alexandrie, ne peut être adoré que dans son Temple unique ; le chemin qui mène vers le Père ne peut être retrouvé par ses enfants égarés que s'ils se rassemblent en un seul corps, Homme Nouveau dont le Christ est la tête. » La sainteté par laquelle chacun cherche à devenir comme un temple de Dieu est aussi celle, nous dit Saint Augustin, à la suite de Saint Paul, par laquelle nous devenons l'Unique Temple. Alors il y aura « un seul Christ s'aimant soi-même ».

Voilà l'appel de la chrétienté. Celui qui n'a rien fait pour faire tomber le mur de la séparation, s'est détourné de la vie éternelle.

Puisque nous sommes libres dans un monde d'hommes libres, notre action chrétienne doit reposer sur deux axes : celui de notre responsabilité personnelle et de celui de la dignité des conditions naturelles du milieu humain. Sur le premier point, nous savons que « l'esprit crie en nous avec des gémissements ineffables ». Parce qu'à cet égard notre pouvoir est infini. Parce que nul autre que nous ne peut assumer notre vocation propre. Si nous manquons à notre mission, il manquera quelque chose dans l'ordre de l'Amour qu'aucune autre richesse ne saura combler. Je suis irremplaçable. Et le plus indigne a sa fonction, son sens qu'il ne peut pas plus remettre à un autre qu'il ne peut se démettre de soi. Vous n'avez reçu qu'un talent, mais c'est sur l'emploi de ce talent que vous serez jugés.

Nous agissons dans le monde. Dans le monde réel, social, humain. Le monde a une structure. Un homme n'y est pas isolé. Ce monde qu'il a édifié avec d'autres réagit sur lui. Il appartient à des communautés qui le façonnent corps et âme. Il vit dans une cité dont les articulations mêmes ont une influence sur les catégories de sa pensée, de son action, de son idéal. C'est à l'homme réel, dans le monde réel que nous avons affaire. L'action, chrétienne dans son esprit, obéit dans son exercice à la loi uniforme des techniques et des méthodes. Elle doit incarner la Charité dans l'humanité concrète, locale, actuelle. Mais non amorphe. Au contraire, organisée, puisque c'est son organisation qui la date et la situe. Par conséquent le réalisme qui est respect du réel et générosité, exige que notre action ait son point d'application réel dans les réelles conditions de notre existence d'hommes. Captifs, c'est en captifs que nous avons à être chrétiens. Hommes d'une profession, c'est en homme de cette profession. Français, c'est en Français. Ce qui veut dire que nous incarnerons dans une attitude concrète définie cette intention particulière de l'esprit saint qui constitue notre être spirituel ; c'est en chrétiens que nous vivons notre captivité et celle des autres, notre profession, notre civisme, c'est-à-dire notre mission dans un métier et dans la cité. C'est la lumière de notre foi qui doit éclairer nos principes d'action. Toutes nos activités doivent être confrontées avec notre mystique. Avant chacune de nos œuvres, c'est-à-dire avant chacune de nos compromissions, nous devons comme l'artiste créateur, et combien plus encore, enfanter notre intention dans un dialogue avec Dieu.

De peur que le Christ nous dise un jour comme aux deux Apôtres qui réclamaient la descente du feu de sa colère : « Vous ne savez pas de quel esprit vous êtes ». Notre action chrétienne doit épouser toutes les articulations de la vie, et toutes les articulations de notre action doivent jouer dans l'unique structure de l'esprit chrétien.

Une vie chrétienne sera donc une vie d'action, d'action chrétienne, c'est-à-dire inspirée par le Christ, et d'action catholique, c'est-à-dire universelle. Ne voyez-vous cet immense scandale dans

la chrétienté que le mot catholique qui signifie une universalité aussi large que la nature humaine, est devenu une occasion de division, une face du mur de séparation ; et que notre église, par notre faute, prend parfois une allure de chapelle. Pourquoi, quand nous parlons de l'église, la première image qui vient à l'esprit de ceux du dehors et de beaucoup du dedans, est-elle celle de soutanes ? Nous portons tous la responsabilité de l'église présente en chacun de nous. « Toute l'église, dit Saint Pierre Damien, ne forme en quelque sorte qu'une personne unique. Comme elle est la même en tous, elle est tout entière en chacun ; et de même que l'homme est appelé microcosme, ainsi chaque fidèle est pour ainsi dire l'église en miniature ». Chacun doit porter l'église là où il se trouve. Il faut qu'à travers l'homme naturel de chacune de nos communautés sociales, la présence de chaque chrétien à son poste d'homme, de par la communion des chrétiens dans le Christ et leur ouverture à tous les hommes, fasse briller l'église universelle comme un homme de lumière dans l'homme de matière qui constitue la communauté. Voilà donc le premier motif de tous nos actes : Faites d'abord le Royaume de Dieu et sa justice, et tout le reste sera donné par surcroît ».

Notre Dieu sera-t-il le Dieu des vivants ? Le monde d'aujourd'hui, grâce à nous, s'arrêtera-t-il pour écouter les paroles de vie sur la margelle du puits de Jacob ? Quel est l'Amour ? Sera-ce même un amour qui sera sa joie dans l'ouverture de ses chantiers et dans la fraction de son pain ? Je pense que si le Christ est vraiment ressuscité, nous avons autre chose à faire qu'à lui préparer des funérailles d'une hypocrite splendeur. Si notre christianisme est inefficace, nous porterons la même responsabilité d'avoir aidé le monde à rouler le Christ dans ce linceul de pourpre où dorment les dieux morts.

une bonne persécution.
 Notre Dieu sera-t-il le Dieu des vivants ? Le monde d'aujourd'hui, grâce à nous, s'écroulera-t-il pour élever le parol de vie sur la margelle du puits de l'abîme ? Quel est l'Amour ? Sera-t-il même un amour qui sera sa joie dans l'ouverture de sa charcuterie et dans la fraction de son pain ? Je pense que si le Christ et nous-même, nous avons autre chose à faire qu'à lui proposer de faire un spectacle d'opéra. Si notre christianisme est inefficace, nous porterons la même responsabilité d'avoir aidé le monde à renouer le Christ dans le liniment de la parol où nous avons les deux mots.

facsimilé de la dernière page de la conférence.

Maldiney, le christianisme, Nietzsche

André Sauge

À l'intérieur du catholicisme, il existait un large fossé partageant, d'un côté, une sorte de façade tournée vers le dehors, celle de la hiérarchie sacerdotale, abîmée en ses pensées immuables, en vérité d'une rigidité cadavérique (la vision du monde de la hiérarchie catholique – une vision statique – restait fixée à la construction thomiste, pour qui l'univers était construit comme une immense figure hémisphérique), de l'autre quelques intellectuels, des prêtres ou des laïcs et le tout-venant des fidèles, les uns, frileux, obéissant aux consignes de la moralité dictées par la hiérarchie sacerdotale, les autres les accommodant sans trop de scrupules aux nécessités de la vie quotidienne et aux lumières de leur propre intelligence. L'histoire contemporaine (XX^e siècle) du catholicisme est marquée par la crise du modernisme déclenchée en France par Loisy lorsqu'il a osé affirmer qu'avant de spéculer sur les contenus idéologiques, pompeusement dits théologiques, des Évangiles, il fallait les interpréter en fonction d'un contexte historique. Une révolution mentale était nécessaire, à laquelle les religions, par essence, résistent opiniâtrement : il leur faut, à elles aussi, accepter de renoncer, pour le dire dans les termes de Koyré, à un « monde clos » afin de se laisser emporter dans « un univers infini », un infini de l'espace et du temps qui fait exploser la clôture de l'infini divin. Cela implique, selon la formule de Pascal, vivre dans « une sphère infinie dont le centre est nulle part et la circonférence partout », où, par conséquent, il n'y a pas de sommet qui servirait de repère au tout, dont toutes les hiérarchies sont relatives, voire d'une prétention ridicule. Crise du modernisme signifie premier moment où l'Église catholique se laisse ébranler par l'incidence sur ses dogmes de l'idée, non plus de Dieu, mais d'un monde infini pour lequel aucune main d'aucun dieu créateur n'est assez grande.

Au moment où il est entré en khâgne, au lycée du Parc à Lyon, le jeune Maldiney était donc intérieurement structuré par son éducation catholique d'enfant du peuple ; il était théiste, et je crois que je peux dire qu'il le restera jusqu'à sa mort. Sur ce noyau dur sont venus comme se déposer diverses couches de son habillement social, à la façon dont se dépose sur une masse métallique une couche d'or, ou d'argent, ou de cuivre, ou de zinc, disons par galvanoplastie. À ceci sert le passage d'un enfant du peuple par le lycée, lui permettre de se vêtir des plumes du paon, tout en lui interdisant, ensuite, de s'en pavaner. À Lyon, il a, dès 1930-31, noué des liens avec les jésuites de Fourvière, nommément avec Henri de Lubac, qui a joué un rôle moteur dans l'adaptation des dogmes de l'Église au contexte social moderne ; il est probable que c'est par son intermédiaire que Maldiney a lu au moins les premières pages de l'Action de Maurice Blondel : par sa correspondance avec des camarades de cette époque et avec l'un ou l'autre des jésuites qu'il rencontrait également, nous apprenons qu'il avait été chargé d'en éditer, en 1931, le texte de 1883. Quelque part dans un entretien, Maldiney laisse entendre qu'il l'a fait sans l'avoir lu. Il n'est pas interdit d'être sceptique ; il est bien possible qu'il n'en ait pas lu entièrement la première édition (1883), mais il connaissait l'essentiel du propos, sur lequel reposait la christologie du Père de Lubac¹.

Au moment où se répandait en France, avec l'instauration de la III^e République, une cohorte de philosophes rationalistes et positivistes, qui seraient chargés, dans les classes de « philosophie », de répandre la bonne nouvelle de la légitime prétention de l'homme à être maître et seigneur en son domaine à l'appui de la Raison, auto-suffisante, n'ayant nul besoin d'un recours aux lumières de la foi, Maurice Blondel a prétendu, à l'intérieur même de l'institution républicaine qui se proclamerait bientôt laïque, que la complétude de la connaissance humaine réclamait l'intégration, évidemment en

1 Voir LEMAIRE Marie-Gabrielle, « Henri de Lubac et Maurice Blondel : une rencontre entre philosophie et théologie. » *Revista Portuguesa de Filosofia*, vol. 76, no. 4, 2020, pp. 1593–1616. Consultable sur JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/26986586>. De Lubac, étudiant, est allé à Aix-en-Provence rencontrer le philosophe ; ils ont ensuite eu une correspondance continue.

forme de paradoxe, de la révélation apportée par le Christ (Logos de Dieu) dans l'édifice du savoir élaboré sur des bases rationnelles. Maurice Blondel était resté attaché à la représentation d'un monde visible ayant figure d'une coupole, dont l'apex, en revanche, n'est pas fermé par une clef de voûte, mais est un cercle ouvert sur le dehors à la façon de la coupole du panthéon d'Agrippa à Rome. Je laisse ici la parole à Jean Lacroix, même cité dans Wikipedia, longtemps professeur de philosophie au lycée du Parc, encore à l'époque où Maldiney enseignait rue Pasteur. Jean Lacroix emprunte la comparaison à Blondel lui-même : « Au Panthéon d'Agrippa, à Rome, l'immense coupole n'a pas de clé-de-voûte mais une ouverture centrale par où descend toute la lumière dont s'éclaire l'édifice. Ainsi la construction de notre âme, comme une œuvre inachevée, s'appuie, non à un plein, mais à un vide, vide nécessaire pour que passe l'illumination divine [...]. Si l'homme a une destinée véritable, qui donne un sens à la vie, il n'est pas possible que la philosophie s'en désintéresse; si cette destinée, comme l'affirme le christianisme, est surnaturelle, il n'est pas davantage possible que la philosophie l'atteigne par ses seules forces – sans quoi le surnaturel ne serait plus proprement surnaturel. De cette opposition suit le statut de la philosophie : contrainte de poser un problème qu'elle ne saurait entièrement résoudre, elle ne peut que rester inachevée tout en rendant compte de son inachèvement même. Pas de philosophie sans système; plus de philosophie si le système se ferme sur soi. En ce sens on pourrait dire que l'idée de système ouvert définit le blondélisme. Cette philosophie de l'insuffisance aboutit à une véritable insuffisance de la philosophie². »

2 LACROIX Jean, BLONDEL Maurice, PUF, 1963, p. 11-12, cité dans l'article Maurice Blondel de Wikipedia. Maurice Blondel a usé de cette comparaison dans un numéro des Etudes philosophiques, n° 1, janvier-mars, 1946 : 1-10, p. 10. L'article est intitulé « Philosophie de l'action ». En voici la conclusion : « Pour conclure cet aperçu il peut suffire d'une comparaison. L'édifice philosophique a besoin des fondations de la pensée, de la conscience, de tout ce qui compose une harmonieuse habitation humaine et spirituelle, telle une nef dont les murs montent, assise par assise, mais dont la voûte a besoin d'une clef : l'édifice entier qui sert à supporter la voûte est plus encore supporté et consolidé par cette pierre du sommet, posée la dernière. Mieux encore : dans le Panthéon d'Agrippa, à Rome, la construction circulaire est telle que toutes les parois viennent s'appuyer, non pas sur une clef de voûte, mais sur le cercle de pierre qui laisse ouverte

L'image d'une clef de voûte ouverte permet l'expression d'un paradoxe, comprenant deux orientations contradictoires s'articulant à ou dans un vide³. Le croisement entre les deux directions de sens (pénétration du fini par l'infini, explication de l'infini par le fini) s'effectue, pour Blondel, au niveau de l'action, dans laquelle s'exerce un vouloir fait de l'entrecroisement constant d'une volonté « voulante » et d'une volonté « voulue ». Or selon la révélation chrétienne, le Christ a incarné le mystère de cette liaison paradoxale. Étant donné qu'elle est un mystère, son intelligence ne peut être que mystique. Seule la mystique est capable de « résoudre les problèmes que la philosophie pose et (de) mettre en adéquation parfaite la volonté voulue de l'homme avec sa volonté voulante. La mystique est enracinée 'in visceribus' »⁴.

« Il ne s'agit plus seulement de dire qu'une philosophie chrétienne sera meilleure qu'une autre, plus complète ou plus vraie. Mais d'affirmer que seule la philosophie chrétienne sera vraiment, sera pleinement philosophie⁵. »

Volonté « voulante » et volonté « voulue » s'expriment encore autrement, en tant que « dynamisme de l'intelligence », opérant

sur le ciel une large vue du firmament, à tel point que tout l'édifice, par cette ouverture de la coupole, semble surélevé jusqu'au ciel illimité et inondant l'intérieur d'une captivante clarté. Il en est semblablement pour l'action humaine : dans la construction de notre destinée, les clartés nous viennent d'en bas par le reflet des rayons d'en haut, grâce à la conjugaison des actions de notre vie terrestre et de la lumière supérieure faite de laquelle ce monument, privé de verrières ou d'ouverture sur le ciel, nous laisserait sans discernement et pour ainsi dire déjà dans l'obscurité d'un tombeau. »

Cette « ouverture sur le ciel » est, peut-on penser, ce que Maldiney appelait l'ouvert, un ouvert maintenu ouvert par rien.

- 3 Me permettrai-je de faire remarquer que « vide » est une anagramme de « DIEU » en écriture latine (« DIEV ») ?
- 4 BLONDEL Maurice, « Le problème de la mystique » in *Qu'est-ce que la mystique ?* « Cahiers de la nouvelle journée » 3 (1925), 1–63, p. 58, cité par M.-G. Lemaire, p. 1596. Sur la mystique, voir également SALES Michel. « Henri de Lubac, Maurice Blondel et le problème de la mystique », in *Henri de Lubac et le mystère de l'Église*, Actes du colloque du 12 octobre 1996 organisé à l'Institut de France par l'Association Internationale Cardinal Henri de Lubac, Paris, Éd. du Cerf, 1999, pp. 15-59.
- 5 DE LUBAC Henri, « Sur la philosophie chrétienne » *Nouvelle Revue Théologique*, 63 N° 3, 1936, p. 225- 253 ; p. 234. Consultable : www.nrt.be/fr/articles/sur-la-philosophie-chretienne-3543

dans l'action, et «charité», union ultime avec l'objet d'Amour (qui emplit celui qui s'est entièrement dépouillé de soi)⁶.

Pour Blondel, prendre pour objet central de la philosophie l'Action et non la Pensée, par exemple, ou la Conscience, c'était, en tant que chrétien, contourner l'édifice du thomisme, offrant à la théologie catholique une construction intellectuelle considérée comme immuable, plaçant en clef de voûte de tout le réel l'intelligence divine, objet de la *theôria* aristotélicienne, le premier moteur de toutes choses, *causa sui*. Car une action est l'intrication étroite du volontaire et de l'involontaire : même quand elle est délibérée, elle comporte nécessairement une part d'inconnu ; en outre, celui qui agit ne peut anticiper toutes les conséquences de son acte ; enfin la décision d'agir, d'entreprendre des études de philosophie, par exemple, comporte un saut dans l'inconnu : vouloir, c'est se vouloir par-delà les déterminations qui dessinent les contours d'une individualité – une personne – constituée, mais inachevée. C'est pourquoi, dans l'homme agissant, Blondel distinguait le vouloir «voulant» (comprenant en lui des potentialités qui poussent au-delà de ce qui est clair et distinct) et le vouloir «voulu», dessinant les contours d'un état provisoire d'un sujet dont le moteur est désir de Dieu.

Selon ce schème de la constitution de Soi, la figure emblématique du christianisme est comme expulsée d'une position stable et fixe de toute éternité. Le Christ est l'incarnation humaine de Dieu, le mode selon lequel il se manifeste dans l'histoire de l'humanité, de manière contingente (né tel jour en tel lieu), finie, «voulue», mais comportant une puissance de croissance infinie et une promesse d'achèvement de soi réalisable sous la modalité de la «charité» ou,

6 Voir le commentaire qu'inspire à M.-G. Lemaire, p. 1609, l'article d'Henri de Lubac : «La philosophie doit donc, «d'une certaine façon, être chrétienne. Et il importe, pour ne pas se méprendre sur cette audacieuse affirmation, de la recevoir dans la perspective de l'unification du dynamisme de l'intelligence avec le désir de l'esprit. Si le désir de l'esprit est désir de Dieu, le dynamisme de l'intelligence tend lui-même à la plénitude de la vérité qu'est Dieu lui-même. À la lumière de ce discernement, il ne s'agit plus seulement de dire qu'une philosophie chrétienne est possible, il faut pouvoir dire qu'elle est nécessaire, le rapport de la philosophie au christianisme n'étant plus seulement accidentel mais essentiel.» « Sur la philosophie chrétienne » a été repris dans *Recherches dans la Foi*, Paris, Beauchesne, 1979, pp. 127-152.

dit-on plus volontiers aujourd'hui, de l'agapè. Blondel permettait de faire le lien avec la volonté de puissance nietzschéenne entendue comme «vouloir de dépassement de l'homme» (vouloir du surhomme, de l'au-delà d'un état fini de l'homme).

Il l'a exprimé en reprenant une formule de Zarathoustra :

«L'homme est quelque chose qui doit être dépassé. L'homme est une corde tendue entre l'animal et le surhomme – une corde tendue au-dessus d'un abîme. Ce qu'il y a de grand dans l'homme, c'est qu'il est un pont et non pas un but. Ce qui peut être aimé dans l'homme, c'est qu'il est une montée et une descente. Je vous enseignerai le surhumain.»

Après avoir cité cette formule, Maldiney poursuit : «Quelles sont les marques de toute mystique, c'est-à-dire les signes de la présence du surhumain par lesquels – qu'il soit individuel ou collectif – il est capable d'enthousiasmer⁷ les hommes ? Le surhumain, c'est l'homme élevé hors de lui à une forme nouvelle dans une réelle transfiguration. C'est l'homme révélé à soi au-dessus de soi.

Ceux qui croient que l'homme est cet animal de chair, d'os, de sang, de passions, qui n'est capable que de brouter la vie, et que cela suffit à expliquer l'homme et le monde, il vaudrait mieux qu'on leur attache une pierre au cou et qu'on les jette dans la mer. Pourquoi cette sévérité ? De quel droit exiger de l'homme qu'il s'élève au-dessus de soi ? Parce que le surhumain auquel il est appelé est par soi-même une valeur. La valeur se justifie elle-même et avec elle tous les actes qui tendent à elle.

L'homme est une tâche, une valeur, un risque : Voilà les trois exposants de toute mystique.»

Au moment où il s'adressait à un parterre d'officiers de tous grades et encore au-delà de 1950, jusqu'au moment où il sera, par l'intermédiaire de Jacques Schotte, entré en contact avec l'analyse existentielle (Binswanger), par R. Kuhn, avec le Rorschach, par E. Straus, avec la dimension du sentir articulé à la motricité corporelle, avec la doctrine szondienne des pulsions (entre 1952-1954)

7 Au sens grec du terme : «empli du divin ».

à quoi s'ajoutera plus tard l'ouvrage de Prinzhorn⁸, avec cet ensemble de voies qui lui permettront de synthétiser, sous la catégorie de la « présence » (de l'être-au-monde heideggérien), les deux centres organisateurs de sa pensée au cours de sa jeunesse, la doctrine de l'Action de Blondel et l'idée d'infini de Descartes, jusqu'à ce moment-là, le Christ a joué un rôle central dans sa vie, aussi bien sur le plan éthique que sur le plan intellectuel.

« Chacun de ceux qui ont accueilli le mystère du Christ – c'est-à-dire le Christ en tant que support d'une initiation à une connaissance dont l'objet ultime ne peut être que révélée – doit devenir celui-là même qu'il est dans la Volonté de l'Esprit Saint. (Celle que Blondel appelle la volonté pure.)

La révélation chrétienne est donc bien la révélation d'un Royaume. Mais ce mystère n'est pas un simple objet de croyance. C'est un principe d'action. Le Royaume de Dieu est un don. Mais c'est aussi une tâche. »

Je pense qu'il faut garder à l'esprit de telles formules – par lesquelles un adepte du Christ, un chrétien, éprouvait qu'il était engagé dans un processus de connaissance initiatique, opérante dans ses *actions* ou ses *œuvres* – pour entendre leur retentissement dans la conception de l'œuvre d'art dont Maldiney a, ensuite, inlassablement, en un constant ressac de ses assauts, tenté de *saisir* l'absolu. Son heur a été de ne jamais se laisser leurrer par l'idée d'un chef-d'œuvre. Une œuvre d'art est nécessairement inachevée, pour le dire autrement, ouverte.

Reste à expliquer comment il se fait que Maldiney, dans son œuvre parue à partir des années lyonnaises, n'a rien laissé transparaître de l'influence que Blondel a exercée, probablement par l'intermédiaire d'Henri de Lubac, sur la formation de sa pensée et sur sa pensée tout court.

On remarquera d'abord que, dans sa conférence en Oflag, quand il parle du Christ, lieu de la mystique chrétienne, il ne mentionne pas Blondel qui a probablement joué un rôle déterminant dans la conception que le jeune Maldiney a pu s'en faire. Cela s'explique sans doute

8 Voir la préface d'Adnen Jdey à *Art et Pathologie* (à paraître chez Jérôme Millon).

par le fait que le rapprochement entre la conception nietzschéenne de l'*Übermensch* et le chrétien est une idée originale de Maldiney, il faut l'avouer, audacieuse pour le contexte, étroit, de l'Oflag, plus large, de l'époque. De ce rapprochement, on peut déduire que Maldiney ne faisait pas de contresens sur la notion de «surhomme»; il l'entendait à partir de l'allemand; *Übermensch*, ce n'est pas celui qui est «au-dessus», «sur»-homme, c'est celui qui va au-delà de l'homme, tel qu'il se trouve défini à un moment de son histoire, c'est l'homme, dira-t-il plus tard, du «trans-possible» et du «trans-passible». Il semble que Maldiney soit le seul qui ait fait le rapprochement entre la mystique chrétienne et celle du sur-homme.

Je pense que l'oubli de Blondel, de façon plus générale, pourrait tenir à l'influence qu'ont eue sur sa formation de philosophe les cours de Pierre Lachière-Rey, auxquels il assistait en 1931-1932, puis son ouvrage *Le Moi, le monde et dieu* (première parution, 1938; édition complétée en 1950). Une des idées centrales de la pensée de Lachière-Rey, celle d'un Moi «constructeur» permet de saisir sous un jour proprement intellectuel la dynamique de l'intelligence que Blondel situe dans l'action.

Par Péguy, Maldiney était attaché à Descartes et notamment à son affirmation que j'ai en «moi» une idée de l'infini. Or Blondel était anticartésien. Durant ses années de formation philosophique, en khâgne puis à l'ENS, Descartes (par l'intermédiaire de Laporte) et Kant (par l'intermédiaire de Lachière-Rey et de Brunschvicg), ont fait de ces deux philosophes, auxquels il faut ajouter la lignée Parménide, Héraclite, Platon, ceux qui ont principalement fourni à l'étudiant les catégories et les concepts qui lui ont permis de structurer sa pensée (difficile par ailleurs à contenir à l'intérieur des limites du «raisonnable»). En 1936, sa leçon de stage sur Kant pour l'agrégation, à Henri IV, lui a valu les éloges de son maître de stage. Avant la synthèse intellectuelle au cours des années gantoises et de la première époque lyonnaise, avec la rencontre de Tal Coat au Château Noir, Maldiney est entré au contact de l'*incarnation* de l'infini dans le fini, la peinture, à travers du moins quelques-uns de ses phares, Cézanne en premier *lieu*.

Si je peux me permettre de clore ce chapitre portant sur la philosophie chrétienne en tant que prise en compte par la pensée de la révélation se nouant à la figure du Christ : seule la réalité de l'incarnation de Dieu sous la figure de Jésus-Christ en ferait la pertinence. Or il suffit d'une lecture rigoureuse des textes du Nouveau Testament pour montrer que le Christ est une fiction élaborée par l'auteur d'un évangile, Jean, greffée sur le personnage de Jésus de Nazareth, un rabbin, formé aussi à l'école de la sagesse cynique grecque ; l'une des originalités de ce maître a été de demander à un disciple de noter ses paroles (discours, paraboles, sentences) parce qu'il a refusé de faire école selon la tradition des lettrés judéens, et qu'il tenait à s'adresser à toute la population laborieuse et non laborieuse, cette dernière, par privilège (tous les lettrés) ou par nécessité (les « mendiants »). Si le Christ est une fiction avérée l'est aussi la Révélation, et donc la philosophie chrétienne. Il faudra trouver un autre biais pour que la philosophie se laisse creuser de l'intérieur par une pensée paradoxale. Travaillons déjà avec la formule de Wittgenstein : « *Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen.* » En nous souvenant que « *schweigen* » est une façon de dire « rester muet », et que dans « muet », il y a « *muein* », « fermer les lèvres » et « les paupières » sur un indicible ou un inexprimable. Au terme d'un discours philosophique, il reste ce qu'il n'a pas dit, parce qu'il ne peut pas le dire dans les termes qui sont les siens...