



THÈSE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par l'Université Toulouse 2 – Jean Jaurès

Présentée et soutenue par

Jasmina JOVANOVIĆ

Le 26 septembre 2020

Henri Maldiney. Une philosophie de l'expression antithéâtrale ?

École doctorale : **ALLPHA -Arts, Lettres, Langues, Philosophie, Communication**

Spécialité : **Philosophie**

Unité de recherche :

ERRAPHIS - Équipe de Recherches sur les Rationalités Philosophiques et les Savoirs

Thèse dirigée par

Jean-Christophe GODDARD

Jury

M. Stefan KRISTENSEN, Rapporteur

M. Jean-Luc NANCY, Rapporteur

Mme Claudia SERBAN, Examinatrice

Mme Anne BOISSIÈRE, Examinatrice

M. Jean-Christophe GODDARD, Directeur de thèse

Université Toulouse 2-Jean Jaurès
Laboratoire ERRAPHIS

THÈSE

Pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ
PHILOSOPHIE

Henri Maldiney. Une philosophie de l'expression antithéâtrale ?

JOVANOVIĆ Jasmina

Présentée et soutenue publiquement

Le 26 septembre 2020

Directeur de Recherche :

GODDARD Jean-Christophe, Professeur

JURY

M. Stefan KRISTENSEN, Professeur (Université de Strasbourg)

M. Jean-Luc NANCY, Professeur émérite (Université de Strasbourg)

Mme Claudia SERBAN, Maîtresse de conférences (Université Toulouse 2)

Mme Anne BOISSIÈRE, Professeure (Université de Lille)

M. Jean-Christophe GODDARD, Professeur (Université Toulouse 2)

À Ana-Angelina et Pascalino.

En souvenir de mes parents, Gordana et Dragoljub Jovanović.

À l'hommage de Claude Chalaguiet.

Remerciements

Je remercie affectueusement : Jean-Christophe Goddard dont le regard a été primordial pour mener jusqu'au bout ce travail, Emma Viguier pour ses relectures, corrections et suggestions concernant les différentes parties de cet écrit et enfin, Claudia Serban pour son accompagnement attentionné.

Je tiens aussi à exprimer ma gratitude à Sonia Castillo Ballen qui m'a inspiré à considérer mes poèmes sous un nouvel angle : celui de la « recherche-crédation » et qui m'a ouvert la porte de la Revue colombienne *Corpo-grafias*.

Je souhaite également exprimer ma profonde reconnaissance à Jean-Luc Nancy pour son soutien, toujours beau et fructueux, à Ana Samardzija Scrivener pour ses conseils et encouragements et à toute l'équipe *Jasminetime* pour leur contribution magistrale à la réalisation d'un projet qui me tenait à cœur.

Un merci, grand à l'infini, à Pascal Lombard, mon époux, pour sa patience, son allégresse et ses manières de rappeler sans cesse l'importance d'aller jusqu'au bout dans ce que l'on fait avec l'amour et la sérénité.

Last but not least, je remercie chaleureusement Stefan Kristensen, Anne Boissière, Claudia Serban et Jean-Luc Nancy pour avoir accepté de siéger dans le jury de ma soutenance.

Sommaire

INTRODUCTION.....	13
I. LA QUESTION DU TITRE, LE TITRE EN QUESTION	15
II. LE PARCOURS D'UNE VIE, L'ITINÉRAIRE D'UN PHILOSOPHE	36
1. MALDINEY EN PHÉNOMÉNOLOGUE	51
1.1. DIFFICILE TRANSPASSIBILITÉ	53
1.1.1. La possibilisation et la transpossibilité. Heidegger entre Kierkegaard et Binswanger.....	53
1.1.2. Le transpassible transpossibilise	66
1.2. MALDINEY ET LA DASEINSANALYSE	83
1.3. MALDINEY, LECTEUR DE STRAUS	109
1.4. MALDINEY ET LEVINAS. REGARD ET VISAGE, ART ET ALTÉRITÉ	139
1.4.1. De l'Autre à la personne, d'une personne à l'autre : « masque », « visage » et « regard ».	139
1.4.2. Du regard à l'altérité, de l'ipséité à l'infini : Les visages.	156
1.4.3. L'altérité de l'œuvre d'art et l'existence esthétique.	172
1.4.4. Levinas avec Dethuit et Straus. Le bonheur et le transpassible.	183
APPENDICE.....	195
MARINA ABRAMOVIĆ. THE ARTIST IS PRESENT. LE PARADOXE D'UN PROJET DU TRANSPASSIBLE.....	195
2. MALDINEY AU VINATIER.....	216
2.1. ÉLÉMENTS POUR UNE GENÈSE DE L'EXPRESSION CORPORELLE. 217	217
2.2. MALDINEY PRÉFACIER DE L'EXPRESSION CORPORELLE	225
2.2.1. Ce que peut le corps. Une poétique du corps.....	226
2.2.2. Expression corporelle et psychopathologie	232
2.2.3. Expression corporelle, schizophrénie et maniérisme	239
2.3. EXPRESSION CORPORELLE ET EXPRESSION ARTISTIQUE	245
2.3.1. <i>Stimmung</i> , rythme et <i>Gestaltung</i>	246
2.3.2. Psychopathologie et esthétique	249

2.3.3. La clinique théâtrale de la Salpêtrière. Maldiney avec Foucault.	254
2.4. L'ÉTREINTE DE CLAUDE CHALAGUIER AVEC LE THÉÂTRE.....	259
3. POÉSIE ET PEINTURE	269
3.1. L'EXPRESSION POÉTIQUE COMME « PHÉNOMÉNOLOGIE À L'IMPOSSIBLE »	271
3.2. LE THÉÂTRAL ET L'ANTITHÉÂTRAL DANS L'ART DE LA PEINTURE. MALDINEY ENTRE TAL COAT ET PICASSO	285
4. D'UNE RENCONTRE ENTRE LA POÉSIE ET LA PHILOSOPHIE À L'HISTOIRE D'UNE MISE EN SCÈNE : LE PROJET « JASMINTIME »	301
4.1. NOTE PRÉLIMINAIRE	303
4.2. SIX POÈMES PRÉSENTÉS PAR JEAN-LUC NANCY « JASMINTIME »	308
4.2.1. <i>Taka</i>	308
4.2.2. <i>Tata</i>	310
4.2.3. <i>A</i>	311
4.2.4. <i>L'Intimide</i>	312
4.2.5. <i>J comme S</i>	313
4.2.6. <i>Aïe !</i>	315
4.2.7. <i>Jasmintime</i>	316
4.3. CINQ POÈMES COMMENTÉS PAR JEAN-LUC NANCY « ET JASMINA »	318
4.3.1. <i>Mal</i>	318
4.3.2. <i>Clarice Lispector</i>	319
4.3.3. <i>Quelle sève ! G.H. vient à Genève !</i>	320
4.3.4. <i>Oubli</i>	321
4.3.5. <i>Lettre ouverte à Derrida</i>	322
4.3.6. <i>ET JASMINA</i>	324
4.4. DIALOGUE POSTHUME	328
4.5. « LA MAIN QUI TREMBLE »	330
4.6. VERS « JASMINTIME »... LES QUATRE POINTS CARDINAUX D'UNE BOUSSOLE	335
4.7. LES QUATRE CLÉS DE « JASMINTIME »	343
5. CONCLUSION	356
BIBLIOGRAPHIE.....	361

CORPUS PRIMAIRE.....	363
Henri Maldiney.....	363
<i>Ouvrages</i>	363
<i>Articles</i>	363
<i>Entretiens</i>	365
CORPUS SECONDAIRE	366
Sur Maldiney	366
<i>Ouvrages</i>	366
<i>Recueils</i>	366
<i>Articles</i>	367
Théâtre et Performance	370
Poésie	372
Bibliographie secondaire générale.....	373
<i>Ouvrages</i>	373
<i>Articles</i>	378
ANNEXES.....	383
NOTICE.....	385
EXTRAITS DE L'ENTRETIEN AVEC CLAUDE CHALAGUIER (CC) RÉALISÉ LE 2 MARS 2013 À AULUS-LES-BAINS (09).	388
EXTRAITS DE L'ENTRETIEN AVEC CLAUDE CHALAGUIER RÉALISÉ LE 3 MARS 2013 À AULUS-LES-BAINS.....	408

Table des illustrations

Figure 1 : Ulay/Abramović, Imponderabilia, Galleria Communal d'Arte Moderna, Bologne, 1977, © Giovanna dal Magro, Marina Abramović Archives.....	207
Figure 2 : Pierre Tal Coat, Fumure (1962), lithographie originale signée au crayon, Éd. Maeghts, Paris, © Maeght Éditeur, copyright : ADAGP Paris 2018.	290
Figure 3 : Pierre Tal Coat, Sans titre (1949-1950), fusain sur papier, 51,5 x 66,5, Collection Pierrette Demolon Tal Coat, copyright : ADAGP Paris 2018.	291
Figure 4 : Malaury Goutule, Johanna Médina, Raimundo Villalba et Maëlla Blanchard, JASMINTIME, MIE UT2J, le 17 octobre 2017, © Daeseung Park.	305
Figure 5 : Maëlla Blanchard, JASMINTIME, Cave Poésie, le 27 novembre 2017, © Karen Diaz Lizarazo.....	305
Figure 6 : Jasmina Jovanović, JASMINTIME, Festival Universcènes 2018, MAC Chapou, le 6 mars 2018, © Jovanka Milić.....	306
Figure 7: Captures d'écran, Performance Barata, Bâtiment d'Art Contemporain de Genève, août 2015, © Ájàso.....	341
Figure 8 : Capture d'écran, page 244, Revue Corpo-grafías Estudios criticos de y desde los cuerpos Vol.3 No.3 / enero - diciembre 2016, extrait de J. Jovanović POEMARIO pp. 238-246.....	342
Figure 9 : Capture d'écran, page 85, Corpo-grafías Estudios criticos de y desde los cuerpos Vol. 2, No.2, Enero-Diciembre 2015, extrait de J. Jovanović, POEMARIO, pp. 84-87.	347
Figure 10 : Erika Natalia Molina Garcia, Jasmintime, 17/10/2017, MIE UT2J, © Daeseung Park.	350
Figure 11: Maëlla Blanchard, Jasmintime, 17/10/2017, MIE UT2J, © Daeseung Park.....	351
Figure 12 : Malaury Goutule, Maëlla Blanchard, Jasmintime, 17/10/2017, MIE © Daeseung Park.	351
Figure 13 : Jasmina Jovanović, Franck Van Halfteren (en vidéo), captation vidéo : Pascal Lombard, Jasmintime, 27/11/2017, Cave Poésie, © Karen Diaz Lizarazo.	352
Figure 14 : Raimundo Villalba, Johanna Médina, Jasmintime, 27/11/2017, Cave Poésie, © Karen Diaz Lizarazo.....	352

-
- Figure 15 : Jasmina Jovanović, Malaury Goutule, Thomas Niklos (à gauche), Maëlla Blanchard, Malaury Goutule (à droite), Jasmintime, Festival Universcènes, 06/03/2018, MAC CHAPOU, © Pascal Lombard, Jovanka Milić.352
- Figure 16 : Claude Chalaguiier à Aulus-les-Bains, mars 2013, © J. Jovanović.....387
- Figure 17 : Yves Peysson dans Une ardoise de silence, 1983, © Claude Chalaguiier, Le Groupe Signes.409

INTRODUCTION

I. LA QUESTION DU TITRE, LE TITRE EN QUESTION

Notre question est simple. Elle porte sur l'œuvre d'Henri Maldiney (1912-2013), et se pose à deux niveaux. Un premier consiste à explorer la notion de « sentir » avec Maldiney et à examiner ce qu'il considère sous le nom du *pathique* en résonnance avec la parole d'Eschyle « *Pathei Mathos* » (« *πάθει μάθος* ») : « l'épreuve enseigne » (Eschyle, *Agamemnon*, vers 177)¹. Les liens entre le « sentir » et l'art y seront examinés et déployés sous l'aspect de sa détermination de l'art comme « vérité du sentir »². Le second niveau s'occupe de ses nombreuses analyses de la poésie et de la peinture et interroge leur extensibilité vers le domaine des arts de la scène, à propos duquel Maldiney, lui-même, se prononce à peine. Les raisons de son silence à cet égard seront également à l'ordre du jour de ce travail.

En ce qui concerne le premier niveau, il traite de ce en quoi l'œuvre de Maldiney propose une philosophie au sens le plus ancien du terme : « l'attirance de la sagesse » ou « l'amour de la sagesse ». Au sens où il n'y a ni attirance, ni amour sans « sentir », le verbe grec « philein » (*Φιλεῖν*) trouve un écho spécifique dans l'insistance de Maldiney sur la question du sentir. En suivant l'exemple d'Erwin

¹ Cette traduction de « *πάθει μάθος* » est régulière chez Henri Maldiney. Même si nous retrouvons la même formule d'Eschyle traduite différemment au début de l'un de ses tout premiers textes « La dernière porte » – « *Pathei mathos*. La souffrance enseigne » (Cf. Henri Maldiney, *In media vita - Suivie de La dernière porte*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2012, p.11) –, dans tant d'autres textes, Maldiney reste fidèle à « l'épreuve enseigne ». Par exemple, dans son article, bien connu, de l'année 1961, intitulé « Comprendre », Maldiney déclare : « Au moment pathique s'applique intégralement la parole d'Eschyle « *πάθει μάθος* » l'épreuve enseigne. Non par raison, mais par sens » (Cf. Henri Maldiney, *Regard, parole, espace*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2012, p. 111) ou dans un autre intitulé « De la transpassibilité » où il dit « Le mot d'Eschyle *πάθει μάθος* (ce qui est appris par l'épreuve) ouvre le sens du pathique » (Cf. Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, Grenoble, Jérôme Millon, 2007, p. 281) ou encore dans un texte moins connu où il précise : « "*Pathei mathos*" : l'épreuve enseigne. Le sentir est à l'origine de toutes. En lui nous faisons l'épreuve d'être là... à quelque chose comme un monde » (Cf. Henri Maldiney, « Contribution de Roland Kuhn à la mise en évidence de la dimension esthétique dans l'expérience phénoménologique existentielle en psychiatrie clinique. Aspects philosophiques », *Revue Henri Maldiney L'Ouvert* n°2, Lyon, Association Internationale Henri Maldiney, 2009, p. 40).

² Henri Maldiney, *Art et existence*, Paris, Klincksieck, 2003, p. 27.

Straus (1891-1975), médecin en psychiatrie, chercheur et auteur allemand, installé aux États-Unis suite aux persécutions nazis, Maldiney emploie le verbe « sentir » comme substantif. L'infinifit substantivé – « Le Sentir » – est une notion clé, à la fois centrale et transversale de toute son œuvre. Les vieux problèmes philosophiques, aussi bien ontologiques qu'épistémologiques, sont posés et pensés à la lumière permanente de cette notion. En ce qui concerne le terme de « sophia » (*σοφία*=sagesse), Maldiney l'emploie peu. Pourtant, quand cela lui arrive, la « vie » y est liée. Ainsi, quand il cite un passage de Carl Gustav Jung (1875-1961) où ce dernier prend « le sens mythique du centaure » comme « le sens de la sagesse de la vie », Maldiney considère « la sagesse du centaure » comme celle qui est « à la fois humaine et vitale »³. Avant de déployer une différenciation de l'existant et du vivant, en écho à ses lectures de Martin Heidegger (1889-1976) et de Viktor Von Weizsäcker (1886-1957), Maldiney va longuement méditer *Le sens des sens*⁴ d'Erwin Straus. Toute son insistance sur la compréhension du Sentir chez Straus – « Le Sentir est la communication *avec* le monde »⁵ –, ses considérations sur l'opposition du « ontique » et du « pathique » chez Weizsäcker qui en parle en termes de « *pathique de la vie* », ainsi que sa mobilisation régulière de la parole d'Eschyle, rappellent et affirment, prises ensemble, que dans tout rapport de

³ Henri Maldiney, *Regard, parole, espace*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2012, pp. 32, 33.

⁴ Erwin Straus, *Le sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, traduit de l'allemand par Georges Thinès et Jean-Pierre Legrand, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 2000. Il est à souligner que cet ouvrage, paru en 1935 n'a été traduit en français que dans les années quatre-vingt-dix. Maldiney, un grand lecteur de Straus déjà dans les années soixante, se réfère à la version originale du texte de l'édition allemande : Erwin Straus, *Vom Sinn der Sinne*, 2^e éd., Springer Verlag, Berlin Göttingen Heidelberg, 1956. Par conséquent, il traduit par ses propres soins les paragraphes de *Vom Sinn der Sinne* qu'il cite. Dans la collection des *Œuvres Philosophiques* de Henri Maldiney, publiée en 2012 aux éditions du Cerf sous la direction de Christian Chaput et Philippe Grosos, la traduction française de *Vom Sinn der Sinne* a été prise en compte ; les notes de bas de pages renvoient au numéro de page de la version allemande et au numéro de page de la traduction française, en parallèle.

⁵ Cité selon Henri Maldiney, *Art et existence*, Paris, Klincksieck, 2003, pp. 29-30, mais nous retrouvons cette même référence à Erwin Straus sous les différentes formes. Par exemple : « Le sentir est communication symbiotique avec le monde » in Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, Grenoble, Jérôme Millon, 2007, p. 276 ; « Le sentir est communication *sym-pathique* avec le monde » in Henri Maldiney, *Ouvrir le rien, l'art nu*, Paris, Éditions Les Belles Lettres, Collection « Encre marine », 2010, p. 139 ; « Le sentir est la communication symbiotique avec les choses » in Nelson Aguilar, « Henri Maldiney la vérité du sentir. Interview par Nelson Aguilar », *Revue de l'Association internationale Henri Maldiney L'Ouvert* n°6, 2013, p.17, etc.

l'homme à ce qu'il tient à comprendre et à connaître, les épreuves de la vie ne sont pas moins concernées que les possibilités que lui ouvre l'acquisition théorique des savoirs. Maldiney ne se satisfait pas, en effet, de penser le *logos* des choses sans mettre en avant la spécificité de l'épreuve de la rencontre de ces choses. Devinez, par exemple, de quoi il parle quand il dit :

Il n'est plus question que de sagesse ou de sainteté. Il s'agit d'une espèce de baptême par immersion dans la Vie, d'une vie qui vous dépasse de toutes parts.⁶

Il s'agit d'un passage du livre *Aux déserts que l'histoire accable - L'art de Tal Coat*, qui réunit, sous un vers d'Apollinaire, des textes rédigés par Maldiney entre 1949 et 1993. Le passage en question est précédé par une vingtaine de pages où Maldiney exprime et argumente en quoi et pourquoi il privilégie la peinture de Pierre Tal Coat (1905-1985) sur celle de Pablo Picasso (1881-1973). La différence qu'il souligne comme radicale entre les deux peintres correspond à celle qui existe entre un peintre qui « se tient en face du monde comme un adversaire, comme le plus acharné des adversaires : celui qui aime et qui hait »⁷ (Picasso) et un peintre dont le monde « est tout autre, [qui] est à l'opposé du conflit »⁸ (Tal Coat). Maldiney rapporte, en effet, l'espace de la peinture à l'espace relatif au Sentir et il décrit comment il ressent ces deux rapports au monde – l'un marqué par le conflit, l'autre par la sympathie –, au contact de ces deux œuvres respectives. C'est ainsi qu'il a pu dire, sur un ton bien mystérieux, que « le tableau naît comme le monde à partir d'un geste de l'homme qui en est le centre organique »⁹. Dans la « naissance » d'un tableau, ainsi problématisée, la création artistique n'est-elle pas également située du côté de la vie, partant « d'un geste de l'homme qui en est le centre organique » pour aller vers l'infini inconnu d'une œuvre d'art ? C'est parce que Maldiney considère qu'« une œuvre d'art n'a la structure ni de l'intentionnalité ni du projet »¹⁰, qu'il pose la question de la réception d'une œuvre d'art en termes de rencontre. Le mot qu'il emprunte au poète Paul

⁶ Henri Maldiney, *Aux déserts que l'histoire accable - L'art de Tal Coat*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2012, p. 25.

⁷ *Idem.*, p. 17.

⁸ *Idem.*, p. 21.

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ Henri Maldiney, *Ouvrir le rien, l'art nu, op.cit.*, p. 27.

Claudiel – la « co-naissance »¹¹ – résume bien à la fois sa considération qu'« un tableau naît comme un monde » et son insistance sur la dimension communicative du Sentir. Si le poète s'exclame : « Nous ne naissons pas seuls. Naître, pour tout, c'est co-naître. Toute naissance est une connaissance »¹² ou « Nous faisons partie d'un ensemble homogène, et comme nous co-naissons à toute la *nature*, c'est ainsi que nous la connaissons »¹³, Maldiney s'interroge sur les différences qui peuvent exister entre la « connaissance » et la « co-naissance ». Il rapporte l'un à l'autre le « connaître » et le « sentir » à travers la parenté des verbes « connaître » et « naître ». Paul Claudel précise en effet : « Toute sensation est une naissance ; toute naissance est co-naissance »¹⁴ et souligne ceci :

Si nous retournons maintenant à notre principe : *connaître, c'est constituer cela sans quoi le reste ne saurait être*, nous éprouvons que cette connaissance comporte des degrés divers de précision ou de nécessité.¹⁵

De même que Claudel introduit, par-là, une différenciation de la connaissance sensible et de la connaissance intellectuelle, Maldiney va distinguer la « co-naissance » d'un quelconque apprentissage théorique qui sépare de manière radicale « connaître » et « sentir ». Le moment clé de sa distinction entre le « co-naître » et le « connaître » demeure celui du Sentir et s'ajuste avec les enjeux de la « reconnaissance » pour penser la différenciation du « moment pathique » et du « moment gnosique » de la sensation chez Erwin Straus. Maldiney resitue, en effet, la reconnaissance parmi les expressions de l'être – ou de la vie ? –, et pose la question de l'existence humaine à partir du sentir, mais au sens où le sentir appelle à l'intellect, et l'intellect se déploie à partir de, sinon avec le sentir. Il dit ceci :

L'être qui se fait jour dans l'existence humaine n'attend pas d'être dit pour s'exprimer. Le sentir est l'acte de notre première reconnaissance, très exactement,

¹¹ Voir « L'art poétique » in Paul Claudel, *Œuvre poétique*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1967, pp. 121 – 217, et notamment la seconde partie intitulée « Traité de la connaissance au monde et de soi-même », pp. 147-204.

¹² *Idem.* p.149.

¹³ *Idem.* p. 153.

¹⁴ *Idem.*, p.173.

¹⁵ *Idem.*, p. 156,157.

pour parler comme Claudel, de notre « co-naissance » avec le monde¹⁶.

Le sentir, déterminé comme l'acte de notre première reconnaissance, est à la base de toutes les autres reconnaissances. Maldiney interroge les différents moyens de connaissance du monde à partir de ce dont est capable le sentir spécifiquement humain, de même que Straus analyse de son côté les modes de communication avec le monde à partir de différentes formes du Sentir. Ici justement germe une idée sur la sagesse de la vie que Maldiney ne développera jamais en tant que telle. Pourtant, si nous l'explicitons à la lumière de ses propos sur l'existence humaine, la sagesse en question serait à la fois vitale et, en lien avec la formule « *πάθει μάθος* », *pathique*. La philosophie comme « l'amour de sagesse » se trouverait ainsi à l'épreuve de cette sagesse relative à la vie et par-là propre au Sentir. Une philosophie à l'épreuve de la vie en raison du Sentir ou bien, une philosophie à l'épreuve du Sentir en raison de la vie ?

Dans l'œuvre de Maldiney, la question du « sentir » rejoint la question de la connaissance de la même manière par laquelle « une espèce de baptême par immersion dans la Vie » rejoint la « sainteté » dans sa réflexion sur l'art de Tal Coat, citée plus haut¹⁷. Le « sentir » et le « connaître » – aussi bien le sensible et le conceptuel –, se rencontrent dans sa pensée en un sens inverse de celui que l'on trouve dans la phénoménologie de Hegel. Son texte intitulé « La méconnaissance du sentir et de la première parole ou le faux départ de la phénoménologie de Hegel »¹⁸ le démontre le mieux. Dans le schéma maldinien « l'art est la vérité du sentir »¹⁹ justement parce que « [...] le sentir a lui-même sa vérité »²⁰. Dans la mesure où l'art relève du Sentir, il est toujours déjà au contact de la vie, comme Maldiney l'exprime le mieux en disant que « dans l'art s'identifient l'esthétique et l'éthique de la vie »²¹. Déjà dans un texte publié en 1967 – « L'esthétique des rythmes » –, Maldiney soulignait ce même point et disait :

¹⁶ Henri Maldiney, *Regard, parole, espace, op.cit.*, p. 291.

¹⁷ Henri Maldiney, *Aux déserts que l'histoire accable - L'art de Tal Coat, op.cit.*, p. 25).

¹⁸ Texte publié in Henri Maldiney, *Regard, parole, espace, op.cit.*, pp. 323-399.

¹⁹ Henri Maldiney, *Art et existence, op.cit.*, p. 27.

²⁰ Henri Maldiney, *Regard, parole, espace, op.cit.*, p. 189.

²¹ Henri Maldiney, « Une voix, un visage », *Revue L'Ouvert* n°3 *Art, clinique et rythme*, Association Internationale Henri Maldiney, 2010, p. 15.

L'esthétique elle aussi est une *éthique*. *Ethos* en grec ne veut pas dire seulement manière d'être mais séjour. L'art ménage à l'homme un séjour, c'est-à-dire un espace où nous avons lieu, un temps où nous sommes *présents* – et à partir desquels effectuant notre présence à tout, nous communiquons avec les choses, les êtres et nous-mêmes *dans un monde*, ce qui s'appelle habiter.²²

Dans l'esprit d'une telle idée de ce que veut dire « habiter » le monde s'annonce un premier sens de « l'expression antithéâtrale » en question dans le titre du présent travail. Ce sens s'engage autour de la place majeure du Sentir dans la philosophie de Henri Maldiney et fait écho à son emploi fréquent des termes « théâtre » et « spectacle » à titre d'illustration. De même qu'il s'oppose à toute perspective basée sur la polarité stricte entre « l'homme-sujet » et « le monde-objet » ou encore à celle qui distingue « l'homme-spectateur » et « le monde-spectacle »²³, Maldiney emploie souvent les termes de « théâtre », de « scène » et de « spectacle » ensemble avec ceux de « monde », de « nature » et de « paysage » pour réfléchir les rapports de l'homme au monde, à la nature, à l'art et à la vie. Ses analyses de l'art de la peinture nous fournissent la plupart des exemples à ce sujet. Dans son approche de la peinture de paysage, par exemple, Maldiney met au jour une double exigence : celle de ne pas confondre le paysage avec un morceau de la nature mis en scène par l'homme et celle de ne pas prendre le monde comme un spectacle. Ainsi, il développe une véritable critique de la peinture de paysage en Occident en lien avec le rapport de l'homme occidental à la nature. Concernant ce dernier, nous lisons par exemple ceci dans son tout dernier livre :

Perdu dans le paysage, il [l'homme occidental] cherche à s'y retrouver, en faisant de la nature un théâtre. À la mettre en vue comme un décor ou à la mettre elle-même en

²² Henri Maldiney, *Regard, parole, espace*, op.cit., p. 202

²³ Déjà dans Henri Maldiney, *Aux déserts que l'histoire accable - L'art de Tal Coat*, op.cit., nous repérons facilement les formulations suivantes : « Pour la plupart des hommes le monde est aussi un spectacle : celui qu'ils ont devant les yeux. » (p.13), « Tant que le tableau reste un spectacle, il reste au niveau du monde-spectacle. Et le peintre n'est alors que le metteur en scène de son émotion. » (p. 15,16), « La peintre impressionniste est en face d'un monde spectacle et dans son tableau apparaissent en filigrane – comme la grille qui permet de déchiffrer son message, même s'il est écrit sur l'eau – les coordonnées de l'espace objectif qui est l'espace de notre représentation – mais de notre présence non pas. » (p.48) ou « Il n'est pas question de spectacle dans cet espace où nous avons *lieu* ; [...] » (p.51)

scène, c'est-à-dire à mettre en représentation, en elle, ce qui dans l'homme est en fonction, la peinture occidentale s'est presque toujours dérobée, *sans l'avoir reconnu*, à l'espace du paysage. C'est dans la peinture de paysage que se dissimule, de manière la plus innocente et la plus hypocrite de toutes, le travestissement du libre espace en espace scénique accommodé aux intérêts humains.²⁴

Dans un autre texte, datant de la lointaine année de 1953 – « La faux dilemme de la peinture : abstraction ou réalité » –, Maldiney se réfère aux mots suivants de Cézanne :

On arrange... Rousseau, Daubigny, Dupré, Millet... On compose un paysage comme une scène d'histoire... Je veux dire du dehors. On crée la rhétorique du paysage, une phrase, des effets qu'on se passe.²⁵

Maldiney va rapprocher, en effet, la « rhétorique du paysage » dont parle Cézanne du « pittoresque » de même qu'il va rapporter le « pittoresque » au « théâtre », et « l'espace de paysage » à « l'espace-milieu ». Par ce biais-là, il différencie un « paysage-spectacle » d'un « paysage-milieu » en écho à la question du Sentir et distingue les situations où nous assistons à quelque chose de celles où nous sommes englobés, immergés dans quelque chose. Quand Maldiney souligne que « le pictural n'est pas le pittoresque »²⁶, il s'explique de la manière suivante :

On dit d'un paysage qu'il est pittoresque quand de lui-même il compose – croit-on – un tableau. Les cartes touristiques l'indiquent par une étoile et tout le monde comprend ce langage parce que tout le monde sait d'avance en gros ce qu'est un tableau naturel où la nature semble chercher l'effet. Le pittoresque est soit une rhétorique du paysage, soit une représentation plus ou moins dramatique sur le théâtre de la nature. Mais jamais il ne remet en question notre rapport au monde,

²⁴ Henri Maldiney, *Ouvrir le rien, art nu, op.cit.*, p. 130

²⁵ Cité selon Joachim Gasquet, *Cézanne*, Paris, Éd. Bernheim-Jeune, 1921, p. 140. Voir également dans Henri Maldiney, *Regard, parole, espace, op.cit.*, note de bas de page n°1 sur la page 46 où Maldiney met les mots « scène » et « rhétorique » en italique. Voir de même dans Henri Maldiney, *Ouvrir le rien, art nu, op.cit.*, p. 138 où Maldiney abrège la dernière phrase du paragraphe cité et ajoute la phrase que Cézanne formule juste après : « La machination de la toile, que Dupré, disait Rousseau, lui avait apprise ».

²⁶ Henri Maldiney, *Regard, parole, espace, op.cit.*, p. 46.

notre coexistence avec lui. Nous sommes émus ; cette émotion toutefois se contente de déplacer momentanément les données de notre expérience, elle ne les remplace pas.²⁷

Dans le schéma maldinien, le pictural s'oppose au pittoresque comme « l'espace de paysage » s'opposait auparavant au « théâtre de la nature ». Ainsi, Maldiney compare ce que peut éprouver un touriste assis dans un téléphérique ou bien installé dans un funiculaire et ce qu'éprouve un alpiniste grim pant. La perspective « du dehors » convient à la situation d'un touriste, tandis que l'expérience d'un alpiniste grim pant implique une présence ayant lieu dans un espace-milieu comme une présence participative. Autrement dit, la perspective « du dehors » compte sur ce que tout le monde est censé savoir d'avance – et même « sentir » d'avance en quelque sens –, relativement à une ambiance qui se transforme aussitôt en une vue. La perspective « du dehors » dont parle Cézanne trouve chez Maldiney un pendant dans le théâtre où tout le monde sait bien qu'il y aura un spectacle auquel le public va assister. Si nous revenons sur ce en quoi l'art de Tal Coat diffère de l'art de Picasso aux yeux de Maldiney, nous remarquerons aussi rapidement que le terme de « théâtre » est employé dans les moments cruciaux de la différenciation en question. Prêtons attention au paragraphe suivant :

La définition du tableau ne fait qu'un avec celle de la peinture. Or, sur ce point essentiel, Tal Coat et Picasso ne sont pas d'accord. Ils sont en désaccord sur le tableau parce qu'ils sont en désaccord sur les rapports de l'expression et de la peinture. Picasso – dit Jean Cassou – traite la Peinture comme la Vie. « Il veut les courber à son caprice multiple ». Picasso ne veut connaître de la peinture que ce qu'il change en elle. D'où cette violence expressionniste qui ne va pas seulement – comme le dit avec tant de bonheur Jean Bazaine – à « torturer une forme pour la sentir vivre » mais à violer le lieu des formes en substituant à l'énergie objective de la toile l'énergie subjective d'une image tirée de soi. Bien souvent les créations de Picasso « figurent dans le tableau », c'est-à-dire qu'elles y jouent leur rôle comme des personnages sur une scène et captent à elles seules toute l'attention. Mais autour

²⁷ *Ibidem.*

d'elles, dans un vide préétabli, le fond assiste du dehors à la vie des formes, spectateur indifférent à ce qui se passe en lui – sans lui.²⁸

C'est justement par ce type de commentaires que Maldiney donne un ton vif à ses analyses et y intègre ce qu'il ressent. Ainsi, il y a un double privilège réservé au Sentir – du point de vue des problématiques de son œuvre et du point de vue de sa méthodologie. Cela rejoint le double sens du terme grec « *aisthesis* » – tant de fois évoqué par Maldiney²⁹ –, dont le premier renvoie à toute réception sensible (« esthétique-sensible »), et le second à l'art (« esthétique-artistique ») et dévoile l'œuvre philosophique de Maldiney comme une esthétique au sens le plus ample du terme. Dans le paragraphe précédemment cité, Maldiney interroge les rapports à l'expression et à la peinture comme ce en quoi s'articulent le rapport à la vie et le rapport à l'art. De même qu'il y décrit l'art de Picasso à l'aide des termes empruntés au monde du théâtre, il va préciser dans ce même texte à propos de l'art de Tal Coat la chose suivante :

C'est que la vérité de cet art commence là où finit tout théâtre privé.³⁰

Nous retrouvons cette même expression de « théâtre privé » dans le texte « Rêve et existence » de Ludwig Binswanger (1896-1966), psychiatre suisse dont le travail est une des références les plus chères à Maldiney. Dans ce texte paru en 1930, nous retrouvons également les mêmes fragments d'Héraclite que cite Maldiney juste après avoir mentionné le « théâtre privé ». En écho au fragment 89, par exemple, – « Ceux

²⁸ Henri Maldiney, *Aux déserts que l'histoire accable - L'art de Tal Coat*, op.cit., pp. 23, 24. Maldiney renvoie à : Jean Cassou, *Picasso*, Paris, Hypérion, 1946 et Jean Bazaine, *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*, Paris, Éditions du Seuil, 1953, p. 42.

²⁹ Voir, par exemple, sur ce point : Henri Maldiney, *Aux déserts que l'histoire accable - L'art de Tal Coat*, op.cit., p. 97 ou Henri Maldiney, *L'art, l'éclair de l'être*, op.cit. p. 292 où nous lisons ceci : « Tel est le premier moment de l'existence en éveil, que marque en grec le mot *aisthêsis* (sensation), d'où procède directement « esthétique ». Kant a fait preuve d'une lucidité singulière en appelant *Esthétique* à la fois son analyse des formes du sentir, c'est-à-dire de l'espace et du temps, et son analyse de l'art. Les deux communiquent entre elles, comme l'esthétique-sensible avec l'esthétique-artistique [...]. » ou bien Henri Maldiney, *Regard, parole, espace*, op.cit., p.208 où il distingue deux sens du mot « esthétique » de la façon suivante: « [...] au sens le plus large et le plus primitif, *esthétique* se réfère au grec *αἴσθησις* (=sensation) et recouvre tout le champ de la réceptivité sensible », tandis que dans son autre sens *esthétique* « se rapporte seulement à la dimension de l'art et du beau, et son champ se limite au sensible artistique ».

³⁰ Henri Maldiney, *Aux déserts que l'histoire accable - L'art de Tal Coat*, op.cit., p.47.

qui dorment ont chacun leur monde particulier. Mais les éveillés ont un monde commun. »³¹ –, Maldiney ramène la vérité d'un art en particulier, celui de Tal Coat, à sa considération de tout art comme « la vérité du sentir ». Binswanger de son côté, parle en psychothérapeute et constate ceci :

[...] car, dans tout traitement psychologique sérieux et surtout dans la psychanalyse, il y a des moments où l'homme doit décider s'il veut garder sa pensée individuelle, son « théâtre privé » comme dit un malade, son arrogance, son orgueil et son défi ou bien si, entre les mains du médecin, médiateur initié entre l'illusion et la vérité, l'homme veut bien s'éveiller de son rêve et prendre part à la vie universelle, au *κοινός κόσμος*.³²

Binswanger oppose, en effet, le « théâtre privé », comme ce en quoi nous nous enfermons dans nos pensées individuelles et situations particulières en risquant de nous y trouver coupés du monde, au « *Koinos Kosmos* » : au « monde commun » et à la « vie universelle ». Ainsi, il dégage et analyse les phénomènes et situations en psychopathologie et pose la question du psychothérapeutique dans les termes de la communication et de la rencontre. Maldiney en parle dans son fameux texte de 1961 « Comprendre » où il analyse les spécificités des modes déficients de la présence au monde et dit :

[...] le malade ne peut être restauré dans sa présence au monde que s'il est rétabli dans la compréhension de lui-même. Sur la scène de son « théâtre privé » comme dit un malade de L. Binswanger, il n'est pas véritablement au monde et le sens même de son personnage lui est dérobé. C'est d'ailleurs ce qu'exprime la formule populaire : « Il n'y est plus », qui unit dans une même perte et perte la présence et la compréhension.³³

³¹ Cité selon Henri Maldiney, *Aux déserts que l'histoire accable - L'art de Tal Coat*, op.cit., p.47.

³² Ludwig Binswanger, *Introduction à l'analyse existentielle*, traduction de l'allemand et glossaire par Jacqueline Verdeaux et Roland Kuhn, Paris, Éditions du Minuit, 1971, p.221.

³³ Henri Maldiney, *Regard, parole, espace*, op.cit., p. 67.

Maldiney va également explorer cette image du « théâtre privé » sur le terrain de l'art en donnant ainsi une nouvelle dimension au « *Koinos Kosmos* ». Il va poser la question de l'art comme celle d'une veille spécifique sur le monde. En ce sens-là, il estime que « si la critique est si longue à s'éveiller à l'art de Tal Coat, la raison en est que, même en ce siècle où le génie est devenu la chose du monde, la mieux partagée, cet art est une exception »³⁴. Le caractère exceptionnel de cet art constitue son univers authentique. Il est allié à la fois au « monde commun » et à la « vie universelle » plus qu'à une réalité restreinte à la vie ou à l'époque de l'artiste. De même que l'art est toujours déjà en contact avec la vie (au sens de la considération maldinienne que « dans l'art s'identifient l'esthétique et l'éthique de la vie »³⁵), il est à préciser dès maintenant que l'art ne s'identifie pas ou mieux ne se réduit pas à la vie chez Maldiney. L'art n'est pas égal à la vie. Nous retrouvons cette même idée dans la pensée philosophique de François Zourabichvili (1965-2006) qui considère ceci :

Il nous faut marquer la différence entre la vie et l'art : les confondre est un faux problème, car l'art est intéressant par rapport à la vie justement parce qu'il lui est *distant*.³⁶

Il s'agit pour Maldiney de penser cet écart entre la vie et l'art, mais sans nier ou sans se passer de leurs liens profonds. Pour la même raison pour laquelle l'art reflète l'esthétique et l'éthique de la vie chez Maldiney, il est chez Zourabichvili « un jeu qui nous engage intimement, et en cela il est un jeu vital »³⁷. La considération de Maldiney qu'« une œuvre d'art n'a la structure ni de l'intentionnalité ni du projet »³⁸ renvoie à une dimension de l'art compatible avec la détermination de l'art comme jeu chez Zourabichvili. Maldiney explore ce en quoi l'art diffère de la vie en se méfiant d'une quelconque situation de « faire semblant ». Dans cet esprit-là, il ramène l'expression « le théâtre privé » adoptée par la démarche binswangerienne en

³⁴ Henri Maldiney, *Aux déserts que l'histoire accable - L'art de Tal Coat*, *op.cit.*, p.47.

³⁵ Henri Maldiney, « Une voix, un visage », *op.cit.*, p. 15.

³⁶ François Zourabichvili, *L'art comme jeu*, texte établi, annoté et introduit par Joana Desplat-Roger, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2018, p.36.

³⁷ *Idem.*, p.16.

³⁸ Henri Maldiney, *Ouvrir le rien, l'art nu*, *op.cit.*, p. 27.

psychiatrie sur le terrain de ses analyses esthétiques. Il emploie le terme de « théâtre » en lien avec la question de la communication au sens de la détermination straussienne du « sentir » aussi bien qu'en résonance avec la question du temps et de l'espace pour parler de ce qui va à contre-courant du réel. Sa compréhension du réel est cruciale pour comprendre ses considérations sur l'art, la vie et enfin, l'existence. Dans un texte, toujours dédié à l'art de Tal Coat, paru initialement dans le Catalogue d'une exposition au Grand Palais en 1976, Maldiney dit, par exemple, ceci :

Il n'y a réel que l'inimaginable. Le réel est toujours ce qu'on n'attendait pas. Il actualise ce paradoxe : combler l'inattendu. L'antilogique de la vie est aussi celle de l'art. Qu'est-ce qu'un vivant ? Celui au jour duquel quelque chose vient au jour, cependant que lui-même n'est jamais à jour. Ainsi d'une œuvre d'art. Plus paradoxalement encore, elle existe. Exister, c'est se tenir *hors* dans l'ouverture, mais ouvert à son propre dépassement, auprès de l'altérité des choses et des êtres. Il ne s'agit pas d'avoir *prise* sur eux. Prendre n'est pas voir. Parce que c'est ramener à soi. L'art au contraire nous expose à ce qui est de tout le moins probable, à ce qui tout à coup, apportant avec soi l'instant de sa surprise, se montre en cet instant depuis toujours là.³⁹

Si le réel est ce par quoi l'antilogique de l'art revient à l'antilogique de la vie, le caractère commun du réel et de l'art se réaffirme chez Maldiney dans sa compréhension de l'événement. Écoutons :

L'événement est hors de la portée de l'intentionnalité et du projet. Le sentir humain touche à l'être comme il touche à l'événement. Il a sa vérité dans l'art, parce que celui-ci n'a ni la structure de l'intentionnalité ni la constitution du projet.⁴⁰

L'usage que Maldiney fait du terme de « théâtre » renvoie, par contre, à la fois à la structure de l'intentionnalité et à la constitution d'un projet. Maldiney en fait usage lorsqu'il s'agit pour lui de former l'image d'un projet relatif au « sentir », d'un déploiement intentionné, anticipé ou même simulé, et parfois d'une certaine

³⁹ Henri Maldiney, *Aux déserts que l'histoire accable - L'art de Tal Coat, op.cit.*, p. 74.

⁴⁰ Henri Maldiney, *L'art, l'éclair de l'être*, Paris, Les éditions du Cerf, 2012, p. 267.

suspension ou mise entre parenthèses du « sentir » par le privilège du sens de la vue par rapport à tous les autres sens. Relatif aux situations qui seraient plutôt « mises en scène » que réellement vécues, simulées plutôt que ressenties, anticipées plutôt que déjà subies, l'emploi du terme de « théâtre » chez Maldiney évoque l'action de « faire semblant » de différentes manières. Ainsi, ce terme traverse son œuvre en naviguant entre plusieurs situations relatives à un « sentir » à la fois bloqué et exagéré et des expériences où la perception, l'observation et l'objectivation sont les aspects prédominants de notre rapport au monde. Il y a une continuité entre les termes des « scène », « spectacle » et « théâtre » dans son œuvre, qui s'inscrit dans son élaboration d'une phénoménologie de la présence. Dans la mesure où Maldiney attribue une même importance à la phénoménologie de l'espace et du temps qu'à la phénoménologie relative à l'« être-avec », au « *Mit-Sein* »⁴¹, sa reprise de la *Daseinanalyse* adhère à cette même démarche d'élaborer une phénoménologie de la présence. Chez Maldiney, l'acte constitutif de la présence est à la fois l'acte déterminant de l'existence : tenir l'être et non la pose au sens où « ne pas tenir la pose signifie, pour la présence, ne pas s'ajuster à ce qu'elle serait devenue une fois pour toutes »⁴². Dans sa contribution au livre *L'expression corporelle* de Henri Bossu et Claude Chalaguier, Maldiney pose la question du « corps présent » en lien avec celle du « corps propre » et interroge les modes de communication en expression corporelle comme une méthode pour solliciter la capacité d'« être présent ». Ainsi, il analyse la disponibilité du corps et les possibilités corporelles en fonction de notre ouverture au monde et de nos capacités de « rencontrer » et, par-là, d'« exister ». À ce propos, il va employer le terme « antithéâtral » dans le contexte suivant :

L'expression corporelle a quelque chose d'antithéâtral, sinon on reste dans le narcissisme.⁴³

⁴¹ Voir sur ce point Henri Maldiney, « Le faux dilemme de la peinture : abstraction ou réalité », *Regard, parole, espace, op.cit.*, p. 48 et plus précisément la note 2 où Maldiney dit : « La communication est un des aspects fondamentaux de l'existence. La phénoménologie du « *Mit-Sein* » est aussi importante que celle de l'Espace et du Temps ».

⁴² Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, Grenoble, Jérôme Millon, 2007., p. 223.

⁴³ Henri Maldiney, « Postface » in Henri Bossu, Claude Chalaguier, *L'expression corporelle*, Paris, Éd. Bayard, 1993, p. 203.

Maldiney pose ici la question des liens entre le corps à travers lequel justement nous sommes au monde et le « narcissisme » en lequel se font écho « la pensée individuelle » et « le théâtre privé » dont parle Binswanger à partir des situations de psychoses et de névroses qu'il analyse. De même que Maldiney ramène la question du corps à celle de la présence, il différencie l'espace de la présence de l'espace de la représentation. Il ne nie pas que quelque chose d'autre, toujours déjà théâtral et/ou théâtralisant habite nos expressions, y compris nos expressions corporelles, mais ce n'est pas cet aspect-là du rapport au monde qui l'intéresse. Il emploie ici l'adjectif « antithéâtral » comme s'il s'agissait de quelque chose qui touche à la vérité du sentir, de même qu'il utilise ailleurs les termes de « théâtre » et de « spectacle » pour désigner ce en quoi et par quoi nous nous éloignons de cette même vérité.

Si la question de la philosophie de Maldiney se laisse poser, à nos yeux, dans les termes d'une philosophie de l'expression antithéâtrale, cela provient, avant tout, de la place majeure du Sentir dans son œuvre, et tient à l'ensemble de ses problématiques et intérêts, aussi bien qu'à sa méthodologie. Dès le début, Maldiney tisse les réponses qu'il apporte aux questions qu'il développe, et qu'il analyse, d'une manière d'autant plus approfondie qu'il est apte à mobiliser ensemble les références biographiques, notamment les échanges avec ses amis artistes – tels que les peintres Pierre Tal Coat (1905-1985) et Jean Bazaine (1904-2001) ou les poètes André de Bouchet (1924-2001) et Francis Ponge (1899-1988) – et les références bibliographiques qui dépassent largement un *corpus* d'histoire de la philosophie *stricto sensu*. Son usage illustratif du terme de « théâtre » n'a rien d'exceptionnel en soi-même. Déjà René Descartes (1596-1650) a su mobiliser l'imaginaire autour du théâtre pour réfléchir le monde et y prendre position. Descartes dit, par exemple, ceci :

Les comédiens, appelés sur la scène, pour ne pas laisser voir la rougeur sur leur front, mettent un masque. Comme eux, au moment de monter sur ce théâtre du monde, où, jusqu'ici, je n'ai été que spectateur, je m'avance masqué.⁴⁴

⁴⁴ Descartes, *Préambules*, FA, I, p. 45.

Ce qu'il y a de plus exceptionnel chez Maldiney, c'est que dans son usage illustratif du terme « théâtre » se manifeste justement ce qui est à l'opposé des spécificités de sa méthodologie. Cela rejoint de manière significative l'absence de l'art du théâtre lui-même – ou mieux, l'absence de l'art de faire du théâtre – dans ses analyses. Ce qui pose le plus de difficultés pour justifier le titre de notre thèse – « Henri Maldiney. Une philosophie de l'expression antithéâtrale ? » – ne touche ni à la méthodologie de son travail, ni à sa manière d'avancer sur « la scène de ce théâtre du monde », ni à son usage illustratif des termes « théâtre », « scène » et « spectacle », mais au fait que la question de l'art du théâtre lui-même n'est ni explicitement posée ni développée dans son œuvre. Même s'il a su se référer à des œuvres théâtrales de l'Antiquité, surtout à celles de Sophocle et d'Eschyle, méditer les éléments de la tragédie et de la comédie en écho à l'existence humaine, développer une très belle analyse de la notion de « personne » à partir du terme latin « *persona* » désignant le masque que portaient les acteurs du théâtre romain⁴⁵ ou encore, s'intéresser à des motifs des œuvres théâtrales d'Ibsen à travers Binswanger⁴⁶, Maldiney reste silencieux au sujet d'une quelconque considération du théâtre comme un art. Comment parler, donc, d'une philosophie de l'expression antithéâtrale à partir de la place centrale du Sentir dans l'œuvre d'un auteur dont les analyses ne nous révèlent quasiment rien sur l'art théâtral ?

En ce sens, plus qu'à une question, la deuxième partie du titre de ce travail renvoie à une mise en question qui invite à prendre en compte la philosophie de Maldiney en allant au-delà des problématiques qui lui sont inhérentes. Cette réflexion consiste à explorer l'impact que la pensée de Maldiney peut avoir dans les pratiques théâtrales contemporaines, voire antithéâtrales en référence aux *performing arts* qui se développent tout au long du XX^e siècle. Si nous admettons avec Maldiney que « l'homme est présent activement à ses expressions »⁴⁷, pourquoi exclure l'homme dont l'expression artistique se réalise dans l'art du théâtre ? Or, tout le problème du

⁴⁵ Cf. Henri Maldiney, « La Personne » in Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, *op.cit.*, p.237-261.

⁴⁶ Cf. Hendri Maldiney, « Ludwig Binswanger et le problème de la réalisation de soi dans l'art » in Ludwig Binswanger, *Henrik Ibsen et le problème de l'autoréalisation dans l'art*, Bruxelles, De Boeck, 1996, p. 99-143.

⁴⁷ Henri Maldiney, *Regard, parole, espace*, *op.cit.*, p. 88.

théâtre – que Maldiney ne soulève pas explicitement – est celui de la scène et de l'espace objectivant de la représentation. L'impression s'impose que c'est plutôt le « spectacle » que le « vivant » qui aurait pu déranger Maldiney dans les arts du spectacle vivant. Qu'est-ce qu'il nous dit sur la danse, à la suite de ses lectures de Straus, mais aussi en tant que spectateur des représentations de Béjart ? Réfléchit-il, en effet, à la danse comme à un art de la scène ? Comment la penser autrement ? Peut-on éclaircir, par exemple, l'esthétique que le théâtre de Pina Bausch incarne en mobilisant la pensée de Maldiney et comment ? Voici quelques questions auxquelles renvoient le point d'interrogation du titre de notre travail. « L'anti » qui s'y annonce, bien plus que de renvoyer à une négation, à une absence ou à un silence par rapport au théâtre, fait signe vers ce en quoi certaines pratiques et écritures contemporaines du théâtre rejoindraient la pensée de Maldiney. En résonance avec sa détermination de l'art comme « vérité du sentir », la ligne de démarcation entre le théâtral et l'antithéâtral toucherait à la question de la distinction – sinon de l'ordre –, entre les moments réfléchis avant d'être ressentis et les moments ressentis avant d'être réfléchis qui habitent tout art, y compris celui qui réclame la scène pour s'y déployer. Dans l'art et par l'art, toute réflexion n'est pas moins alliée à un réflexe de l'ordre du Sentir qu'à un flux d'ordre contemplatif. Une esthétique, de même, ne se définit pas moins par les reflets du Sentir sur la pensée que par la flexion entre l'espace relatif au Sentir et le monde, dans laquelle elle accueille et cherche à comprendre toutes ces expressions que l'art est susceptible de nous faire rencontrer. Toute expression n'a-t-elle quelque chose à voir avec le partage ? Les questions du « comment » par rapport à l'« exprimer » et du « quoi » par rapport au « partager » sont celles qui battent au cœur d'une possible problématisation du théâtral et de l'antithéâtral dans le sillage de la philosophie de Maldiney.

Dès lors, au lieu de dissocier la scène du lieu du déploiement de « la vérité du sentir », pourquoi ne pas la considérer comme un support spécifique du Sentir, plein de risques, certes, mais aussi de possibilités pouvant conduire à faire converger les différents arts en une même esthétique ? Amoureux de tous les supports lui permettant d'exprimer ce qu'il ressent, l'artiste ne s'aperçoit pas si facilement des limites établies entre les différents arts. Quand Maldiney rappelle qu'à l'époque

classique « le sage n'est pas le philosophe, mais *to sophon* "l'Un le Sage" d'Héraclite qui proclame le *Logos* », il ajoute :

Amoureux de ce qui est le Sage et du Logos, le philosophe est un philo - logue. Il est à l'écoute de la langue.⁴⁸

Si le philosophe « est à l'écoute de la langue », le poète n'est-il pas toujours déjà à l'écoute du Sentir dans et par la langue ? Voilà le lien secret entre les philosophes émerveillés par les poètes et les poètes étonnés par les philosophes ! Amoureux de la langue qui le pousse à exprimer ce qu'il ressent, le poète est un déclencheur du *logos* par le *pathique*. Au-delà du regard descriptif porté en sa parole, le poète incarne l'écoute de ce par quoi le « *pathei mathos* » relève de la sagesse de la vie à l'épreuve du Sentir. De même, au-delà d'une représentation qui n'aurait rien à voir avec un « sentir » pour de vrai, il s'agit de repenser le théâtre comme un art de convergences au niveau des expressions relatives au sentir et comme un lieu de la convergence de différents arts en une même esthétique. Il s'agit d'interroger ce dont l'art est l'expression, en quoi il dévoile le sentir spécifiquement humain, comment en lui et par lui nous pensons le monde, nous réfléchissons à la vie, nous existons. Dans un tel procédé à l'œuvre chez Henri Maldiney la question du « Sentir » ne peut plus se poser simplement en opposition avec la question du théâtre, surtout si cette seconde tient à un usage illustratif du terme plus qu'à autre chose.

Nous devons au coéditeur des *Œuvres Complètes* de Maldiney, M. Philippe Grosos, le témoignage selon lequel Maldiney a pu dire, au cours de conversations privés, *qu'avec le théâtre se terminaient tous les arts, tant celui-ci relève de l'espace objectivant de la représentation et que c'était là la raison première de sa défiance à l'égard du théâtre*⁴⁹. Néanmoins, dire que « avec le théâtre se terminent tous les

⁴⁸ Henri Maldiney, *Œuvres complètes de la langue et demeures de la pensée*, Paris, Les éditions du Cerf, 2012, p. 102.

⁴⁹ Philippe Grosos dans la lettre qu'il m'a adressée le 4 janvier 2013 en réponse à ma demande de quelques renseignements préliminaires concernant l'intérêt de Maldiney pour le théâtre. Monsieur Grosos répond ceci : « Je réponds volontiers à votre demande, au risque de vous décevoir. L'intérêt d'Henri Maldiney pour le théâtre est faible, pour ne pas dire quasi inexistant, et il n'a jamais écrit à ce sujet. S'il est certes possible de se référer, comme vous le faites, au texte qu'il a naguère préfacé de Chalaguier et Boussu ou encore de remarquer que,

arts » n'est pas anodin. Ce n'est non plus incompatible avec ce que nous pourrions imaginer les auteurs et artistes du monde du théâtre dire. La transcription des entretiens que j'ai pu réaliser en 2013 avec Claude Chalagui, homme de théâtre et co-auteur du livre préfacé par Maldiney *L'expression corporelle*, paru en 1974, viendra appuyer la possibilité d'une rencontre – sinon d'une réconciliation – entre l'œuvre de Maldiney et l'art théâtral.

L'espace dramatique des œuvres théâtrales intéresse Maldiney plus comme espace intérieur d'un style d'écriture que comme espace de représentation au sens de l'espace physique du théâtre. Pour cette raison, Maldiney salue une adaptation au cinéma d'*Othello*, la tragédie de Shakespeare⁵⁰ : le film *The Tragedy of Othello : The Moor of Venice*⁵¹, réalisé par George Olson Welles (1915-1985), artiste américain, à la fois écrivain, acteur, scénariste, réalisateur, metteur en scène de théâtre et dessinateur. Selon Maldiney « Orson Welles s'est efforcé de recréer non pas l'espace de la scène théâtrale à trois dimensions où évolue l'acteur mais l'espace intérieur du style de Shakespeare. »⁵². Maldiney parle des techniques utilisées par Welles pour ce faire dans les termes d'une réincarnation de la peinture du Tintoret et considère que l'invention de Welles consiste à « la multiplicité mobile des perspectives »⁵³. Il ramène ainsi le travail de Welles encore plus à la peinture qu'à la poésie si nous prenons en compte « l'anticipation cinématographique » qu'évoque la perspective

via Binswanger, il a pu s'intéresser à la pièce d'Ibsen, *Solness le constructeur*, voire qu'il mentionne le nom de Shakespeare dans *Regard Parole Espace* (p. 43 et note 2, éd Cerf, 2012), c'est là à peu près tout ce qu'on peut trouver. La chose peut paraître surprenante puisqu'il parle par ailleurs de tous les autres arts. Or Maldiney a pu dire, dans des conversations privées, qu'avec le théâtre se terminaient tous les arts, tant celui-ci relève de l'espace objectivant de la représentation, et c'est là la raison première de sa défiance. Pour autant, comme le suggère la note 2 de la p.43 de *RPE*, il ne me paraît pas inconcevable de tirer profit de sa pensée pour méditer ce qui, dans le théâtre, pourrait être soustrait à l'espace objectivant de la représentation et de la perception gnosique et relever, à l'inverse, du pathique ».

⁵⁰ Voir, comme souligné par M. Philippe Grosos dans la note précédente, Henri Maldiney, « Le faux dilemme de la peinture : abstraction ou réalité », *Regard, parole, espace, op.cit.*, note de bas de page n°2, p. 43, 44.

⁵¹ Il est à noter que ce film a emporté le Grand Prix du Festival International du Film de Cannes en 1952. Maldiney le cite dans son texte de 1953 comme un exemple tout récent en soulignant qu'il a été « généralement mal accueilli par les amateurs d'images » (*Cf.* Henri Maldiney, *Regard, parole, espace, op.cit.*, p. 43.).

⁵² Henri Maldiney, *Regard, parole, espace, op.cit.*, p. 43.

⁵³ *Idem.*, p. 44.

dans la peinture de Tintoret. De même que Maldiney analyse ailleurs l'art de Tal Coat et celui de Picasso sous l'angle du dispositif scénique de la peinture, il met en rapport la peinture du Tintoret (1518-1594) avec celle de Rubens (1577-1640) pour s'exprimer mieux sur l'adaptation d'*Othello* par Orson Welles. Il admet, en effet, que chez tous les grands artistes baroques une certaine dissolution des formes met en avant leur rythme. Ainsi, il souligne que le Tintoret « utilise la multiplicité des perspectives pour tisser la continuité mobile de ses séquences »⁵⁴ et considère que « les formes de Rubens sont balayées par le flux de sa lumière rythmique »⁵⁵ en précisant : « Lire Rubens selon le contour de la forme c'est parler flamand avec l'accent italien »⁵⁶. De toute façon, il ne s'agit pas, chez Maldiney, de « lire » les formes en peinture comme des représentations, mais de les « entendre » dans le rythme de leur formation.

La question du « rythme » est cruciale chez Maldiney. Il la développe aussi bien dans ses analyses de l'existence humaine que dans ses propos sur l'art. Souvent déployée en écho aux notions de *Stimmung* (« la tonalité interne en résonance avec le monde ») et de *Gestaltung* (« la forme en formation »), la question du rythme précède, chez Maldiney, celle du style. Elle est inséparablement liée à la question du sentir, et cela à tel point que Maldiney s'exclame : « Le rythme : la vérité du sentir ! Si le sentir nous ouvre à l'être de ce qui est, l'art seul est, par le rythme, capable d'habiter le jour de cette ouverture »⁵⁷. Maldiney déclare, en effet, déjà dans son texte de 1967 – « Esthétique des rythmes » – : « Il n'y a d'esthétique que du rythme. Il n'y a de rythme qu'esthétique »⁵⁸, en précisant sa thèse de la façon suivante : « L'art est la vérité du sensible parce que le rythme est la vérité de αἴσθησις. »⁵⁹. Le rythme est la vérité de toute réceptivité sensible. C'est justement à travers l'expérience du rythme que Maldiney commente et analyse les œuvres de l'art pictural comme si elles étaient une action plus qu'un objet, une présence spécifique du rythme de leurs formes. D'ailleurs, nous trouvons chez Maldiney les passages où

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Henri Maldiney, *Regard, parole, espace*, op.cit., p. 44, 45, note de bas de page 2.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, op.cit., p. 155.

⁵⁸ Henri Maldiney, *Regard, parole, espace*, op.cit., p. 208.

⁵⁹ *Ibidem*.

ses propos sur la peinture dégagent toute une atmosphère relative à la perspective et à la lumière d'un espace scénique. Écoutons, par exemple, ce qu'il dit à propos d'une peinture de Tal Coat de l'année 1975 « Présence » :

Un espace de paroi, brun-violet, s'élève sur son abrupt en bordure d'une chute de lumière abyssale, un peu glauque, *que precipitante ha tantos siglos que se viene abajo*. Sur ce mur, mais suspendu à son propre surgissement, un empâtement cherche et dépasse sa forme à travers des pulsions de sources-lumières et de points radiants. C'est du contraste en devenir, des lumières et des sombres - ici nés - qu'émane celui, lui aussi mouvant, qui sous-tend le rayonnement de l'espace-milieu, né d'une modulation aux tons voisins d'une fine pluie de lumière et d'ombres lentes.⁶⁰

Les passages de ce type n'invitent pas seulement à penser les affinités de la littérature et de la peinture, mais également à s'interroger sur la parenté entre la peinture et les arts de la scène. Comme si un tableau tendait dans les analyses de Maldiney à devenir l'esquisse d'un scénario, se livrant à ses lecteurs comme le script pictural d'une succession de situations. Or, l'effort de Maldiney pour analyser les situations dans leurs états naissants – y compris celles de l'art –, le tient à distance d'un quelconque défilé des scènes artificiellement mises en vue. Tadeusz Kantor (1915-1990), metteur en scène polonais, écrivain, peintre et théoricien de l'art, définit son *credo* de l'homme du théâtre, de manière suivante :

On ne regarde pas une œuvre théâtrale
comme un tableau,
pour des émotions esthétiques,

⁶⁰ Henri Maldiney, *Aux déserts que l'histoire accable - L'art de Tal Coat*, op.cit., p. 131. Il est à remarquer que la citation en espagnol provient d'une œuvre du poète et dramaturge baroque espagnol Luis de Góngora y Argote (1561-1627) : *La Fermeté d'Isabelle*, acte III, scène 1, v. 2148 – 2159 ; la traduction que Maldiney donne dans la note de bas de page est la suivante « [...] dont la chute dure depuis tant de siècles qu'elle en vient à s'effondrer ». Nous trouvons cette même référence à Gongora, mais plus complète in Henri Maldiney, « Existence : crise et création », *Maldiney, une singulière présence*, Éditions Les Belles Lettres, collection « encre marine », 2014, p. 232 où Maldiney dit : « Quand un alpiniste solitaire se trouve au pied d'une paroi, dont l'interdiction rayonnante porte en elle le signe de l'altitude et par là l'appelle et le menace, cette paroi est à cet instant devenue cette montagne qu'évoque ainsi Gongora : *Esa montaña que precipitante ha tantos siglos que se viene abajo* – cette montagne qui, se précipitant depuis tant de siècles, s'abîme »

mais on la vit concrètement.
Je n'ai aucun canon esthétique artificiel.
Je ne me sens lié à aucune des époques du passé.
[...].⁶¹

Kantor montre ici à l'égard de l'art pictural la même défiance que Maldiney exprime à l'égard du théâtre. Dans les deux cas, les questions de l'objet et de l'action dans l'art se posent comme des questions cruciales et font écho à celles de la représentation et de la présence. Maldiney dit, par exemple : « Un tableau de Tal Coat n'est pas un objet, c'est une action »⁶² ou, d'une manière plus générale : « Une œuvre d'art n'est pas un objet : elle ex-iste. Son existence ne consiste pas à se mettre en vue mais à donner à voir et à être. L'art n'est pas un objet de représentation. Il est une forme de présence. »⁶³.

Par rapport à cette dimension de l'art qui consiste « à donner à voir et à être », Kantor et Maldiney seraient d'accord ; leurs propos diffèrent – ou, mieux, se séparent pour avancer sur des chemins différents – au sujet de l'esthétique. Quand Kantor parle des « émotions esthétiques » ou du « canon esthétique artificiel », il ne prend en considération qu'un des deux sens de l'esthétique que l'on trouve chez Maldiney : celui qui est relatif aux théories de l'art, à « l'esthétique-artistique ». Toutes les notions importantes de la pensée philosophique de Maldiney, mentionnées d'un bout à l'autre de cette partie introductive, se retrouvent sous un seul et même toit, celui de l'esthétique.

Notre choix de poser la question de son œuvre dans les termes d'une philosophie de l'expression antithéâtrale, et non d'une esthétique de l'expression antithéâtrale », tient à deux raisons. La première concerne la perspective selon laquelle toute sa philosophie revient à son esthétique, c'est-à-dire est une esthétique. Autrement dit, il ne s'agit pas, à nos yeux, de considérer l'esthétique comme une partie de son œuvre philosophique, mais de penser son œuvre comme indivisiblement esthétique et

⁶¹ Tadeusz Kantor, *Écrits 1. Du théâtre clandestin au théâtre de la mort*, traduit du polonais par Marie-Thérèse Vido-Rzewuska, Besançon, Éditions Les Solitaires Intempestifs, 2015, p.21.

⁶² Henri Maldiney, *Aux déserts que l'histoire accable - L'art de Tal Coat*, *op.cit.*, p. 36.

⁶³ Henri Maldiney, *Ouvrir le rien, l'art nu*, *op.cit.*, p.23, 24.

philosophique. La deuxième raison prend simplement en compte l'absence des considérations sur l'art du théâtre dans l'œuvre de Maldiney et la respecte. Au lieu d'imposer la question d'une esthétique de l'expression antithéâtrale à une œuvre où nous manquons de points d'appui pour penser « l'esthétique-artistique » et le théâtre, nous y explorons l'absence de considération d'un sujet associé à l'emploi répandu du terme qui le nomme. Si le titre de notre thèse se présente sous la forme d'une question, la question qu'il pose ne doit pas être unique. On peut, si on le souhaite, distinguer dans ce titre tout autant une question relative à la pensée philosophique de Henri Maldiney, à ce qu'elle exprime et de quelle manière elle le fait, et une autre question relative aux pratiques et aux écritures théâtrales. Ces deux questions se retrouvent dans le fait de parler de « l'expression antithéâtrale », plutôt pour se confronter et se refléter l'une dans l'autre que pour conclure un débat qui n'a pas encore eu lieu.

II. LE PARCOURS D'UNE VIE, L'ITINÉRAIRE D'UN PHILOSOPHE

Henri Maldiney est né le 4 août 1912 à Meursault en Bourgogne. Après avoir réussi sa khâgne à Lyon comme étudiant de Pierre Lachièze-Rey (1885-1957) qui, rappelons-le, fut un spécialiste de l'idéalisme kantien, et après avoir obtenu son diplôme d'études supérieures accomplies avec un travail sur la première philosophie de Fichte⁶⁴ (1936), Maldiney passe son agrégation de philosophie en 1937. Il commence à enseigner la philosophie au Lycée de Briançon. Le déclenchement de la seconde guerre mondiale met fin, assez rapidement, à cette première expérience d'enseignement. Durant cette période, entre ses 28 et 33 ans, il s'est retrouvé

⁶⁴ Maldiney en parle dans un entretien attribué à Chris Younès et Michel Mangematin en mai 2002 à Vézelin-le-Château, publié dans la partie « Entretiens avec Henri Maldiney » de l'ouvrage collectif *Henri Maldiney Philosophie, art et existence*, sous la direction de Chris Younès, Paris, Les éditions du Cerf, 2007, p. 182, 183.

prisonnier dans différents *Oflags*⁶⁵. À la question de savoir quels ont été les moments critiques déterminants dans son chemin de philosophe, il répond qu'il s'agit, entre autres, de celui de la guerre :

Je me souviens que j'étais au chemin des Dames et que j'avais dans mon sac, dans l'édition de la Pléiade, Descartes et Pascal. Puis mon sac est resté au chemin des Dames, dans le ravin, au moment où j'ai dû l'abandonner pour échapper au massacre... Quelque temps après, j'ai été fait prisonnier, et la captivité a été importante, d'abord comme expérience spirituelle et comme injustice destinale, car à ce moment on était encore sous le coup de l'avance allemande, et cette espèce de milice infernale qui se répandait sur la terre, avec l'idée de destin, très marquée, et en même temps d'injustice profonde. Ensuite, on a bien dû s'adapter. Il y avait des coups. C'est là que je me suis intéressé d'assez près à la psychanalyse, et où j'ai commencé, mais à peine, des lectures de Husserl et de Heidegger. Ce n'étaient plus Descartes et Pascal qui étaient dans mon sac, mais lorsque nous avons été évacués à pied du dernier camp à cause de l'avance des Russes, j'ai emporté et j'ai rapporté ici les *Ideen* de Husserl et *Sein und Zeit*, malgré le poids, et notre faiblesse.⁶⁶

Suite à la Libération (1945), Maldiney quitte la France pour la Belgique et commence à enseigner la philosophie à l'École des Hautes Études de Gand. C'est ainsi qu'il fait la connaissance de Jacques Schotte (1928-2007), à l'époque étudiant, et plus tard, psychiatre et psychanalyste de renom, qui lui fait connaître les psychiatres Ludwig Binswanger (1881-1966) et Roland Kuhn (1912-2005). C'est également en Belgique qu'il a donné ses premiers cours d'esthétique sur la peinture et a commencé à s'intéresser à la question de « l'art abstrait ». Enfin, c'est pendant cette même période-là qu'il a connu la femme qui deviendra son épouse et restera à ses côtés jusqu'à la fin de sa vie, Elsa Maldiney, une peintre « qui n'a pas fait une carrière de peintre »⁶⁷.

⁶⁵ « Oflag », l'abréviation de *Offizier(s)lager* (« camp d'officiers »), désigne les camps de prisonniers allemands de la guerre, destinés aux officiers des armées alliées.

⁶⁶ Henri Maldiney in « Entretiens avec Henri Maldiney », *Henri Maldiney Philosophie, art et existence*, *op.cit.*, p.183.

⁶⁷ Elsa Maldiney se positionne ainsi, dans un entretien réalisé par Christian Chaput à Vézelin l'été 2010 et publié sous le titre « Itinéraire d'un peintre » dans *Revue de l'Association*

Quelques années après la fin de la guerre et à son séjour en Belgique, Maldiney commence à enseigner à l'Université de Lyon. Il y donne des cours de philosophie générale, d'esthétique et d'anthropologie phénoménologique. Il n'obtient le titre de professeur qu'en 1974 après avoir soutenu une thèse qui donnera lieu au livre *Aitres de la langue et demeures de la pensée* (1975). Dans ce livre, Maldiney délivre ses recherches d'une manière plus systématique qu'ailleurs et en résonance permanente avec les œuvres de références de l'histoire de la philosophie. La philosophie antique est surtout invoquée avec Parménide, Héraclite, Platon et Aristote. De l'idéalisme allemand, il mobilise le plus les œuvres de Hegel et de Schelling. Dans la philosophie du XXe siècle, c'est Heidegger qui retient particulièrement son attention. Il se réfère beaucoup à des études linguistiques, notamment à celles de Gustave Guillaume (1893-1960) et de Johannes Lohmann (1895-1985). Il y discute également la psychanalyse freudienne et la met en résonance avec les études de Léopold Szondi (1893-1986), médecin et psychopathe hongrois, fondateur de la « *Schicksanalyse* » (« l'analyse de destin »), presque inconnue en France en ce temps-là. Tout en maîtrisant les œuvres de la tradition, Maldiney se réfère ainsi, dès le début, à des œuvres peu explorées et à des auteurs peu connus. Parmi les membres de son jury de thèse se trouvent pourtant deux philosophes bien connus : Emmanuel Levinas (1906-1995) et Paul Ricœur (1913-2005)⁶⁸. Même si Maldiney a su saluer et citer la traduction de Ricœur de *Ideen I* de Husserl ou renvoyer à son livre *Du texte à l'action*, l'œuvre de Ricœur⁶⁹ reste peu citée par Maldiney. Ses références à la

Internationale Henri Maldiney L'Ouvert n°3, 2010, p. 41. Elle parle également de sa trajectoire et témoigne, entre autre, des différentes étapes de la vie professionnelle de Henri Maldiney, de leurs voyages et nombreuses rencontres avec les poètes, peintres, philosophes et psychiatres. Elsa Maldiney est décédée peu de temps après avoir eu ses 101 ans, en 2016.

⁶⁸ On trouve ce détail biographique, entre autre, dans le texte de Jean-Louis Chrétien « Introduction aux œuvres philosophiques », publié au titre de l'introduction générale pour la collection des Œuvres philosophiques d'Henri Maldiney in *Henri Maldiney, Regard, parole, espace, op. cit.*, p. 16.

⁶⁹ Maldiney lisait les textes en version originale, aussi bien en allemand qu'en grec et était très attentif aux questions de la langue. Il nous semble, de même, qu'il a eu de fortes exigences à l'égard de la traduction. Il renvoie souvent à des textes originaux dans les notes de bas de pages et quand il les cite dans le corps de ses textes, il les traduit lui-même. Quand il se rapporte à une traduction en français, ce n'est pas seulement pour faciliter le travail éditorial, mais aussi pour saluer une traduction ou une autre. Il renvoie à la traduction de Paul Ricoeur de *Ideen I* publiée en 1950 chez Gallimard (Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie pure*) déjà dans le tout dernier texte de son premier livre *Regard, parole,*

pensée de Levinas seront plus nombreuses, et même sporadiques, elles ne dévoileront autant une réception attentive de la lecture lévinasienne de Husserl et de Heidegger qu'une estime profonde pour la problématisation du Visage et du rapport à l'autrui chez Levinas⁷⁰. Proche de la génération de Sartre (né en 1905) et de celle de Merleau-Ponty (né en 1908), dont il est, d'ailleurs, le successeur à l'Université de Lyon, Maldiney connaissait bien les travaux du jeune Foucault⁷¹ et avait pour collègue proche Gilles Deleuze (1925-1995). Malgré cela, il ne dialoguait pas beaucoup avec les philosophes de son époque. C'est peut-être pour cela qu'il reste, durant des longues années, dans l'ombre de la scène dominante de la philosophie du XX^e siècle. S'il n'a pas beaucoup dialogué avec ses collègues philosophes, Maldiney a beaucoup échangé en revanche avec les psychiatres et les artistes de son temps. Pourtant, la « scène » sur laquelle il a acquis sa renommée a été surtout celle de son activité d'enseignement. L'intérêt pour ses écrits et les réceptions de ceux-ci

espace, (voir la note n°5, à la page 353, où il salue en particulier le choix de traduction de Ricoeur pour *abbilden* et *einbilden* par *dépeindre* et *peindre*) aussi bien que dans *Aîtres de la langue et demeures de la pensée* (voir la page 245) et plus tard, dans les textes « Image et art » et « Vers quelle phénoménologie de l'art ? » publiés in *L'art, l'éclair de l'être* (voir les pages 219-220 et 251). Quant au livre de Ricoeur *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique, t.2*, paru en 1986 aux éditions du Seuil, Maldiney y renvoie déjà dans son texte « Une phénoménologie à l'impossible : la poésie » initialement paru en 1987 à Louvain et repris dans Henri Maldiney, *L'art, l'éclair de l'être* (voir les pages 43-48).

⁷⁰ Maldiney renvoie principalement à *Totalité et Infini* (1961) comme, par exemple, dans *Penser l'homme et la folie* (voir les pages 179, 229, 258), à *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger* (1967) dans *Art et existence* (voir les pages 172 et 178) aussi bien que dans *L'art, l'éclair de l'être* (pages 249-250), à *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence* (1974) dans *L'art, l'éclair de l'être* (voir, par exemple, la page 42) et à *Théorie de l'intuition dans la phénoménologie de Husserl* (1985) également dans *L'art, l'éclair de l'être* (page 261).

⁷¹ Maldiney connaissait notamment la contribution à la traduction et le travail de Foucault autour de *Traum und Existenz* de Binswanger (Ludwig Binswanger, *Rêve et existence*, Paris, Desclée de Brouwer, 1954) et de *Der Gestaltkreis* de Victor von Weizsäcker (*Le cycle de la structure*, Paris, Desclée de Brouwer, 1958). Il lui arrive, également, de se rapporter à la pensée foucauldienne, comme, par exemple, dans son article, initialement paru dans *La Revue de Métaphysique et de la Morale* n°4, en 1976 sous le titre « Psychose et présence », où Maldiney écrit : « Nous osons dire d'abord que si l'attitude phénoménologique avait prévalu en psychiatrie, l'anti-psychiatrie ne serait pas née. Celle-ci, pour se motiver, ne saurait trouver meilleure formule que cette phrase de Michel Foucault : 'Exclu au nom de la raison, le fou à notre époque est aliéné par la psychiatrie qui confirme son étrangeté et la codifie'. » (Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, Grenoble, Jérôme Millon, 2007, p. 9) ou, déjà avant, au sujet de la psychanalyse, comme un passage du texte « Comprendre » (1961) l'atteste : « Freud a omis de tourner en tous sens les expressions de Dora parce que (comme le dit fort bien M. Foucault), il s'est sans doute plus occupé d'interpréter des indices que de comprendre des signes ». (Henri Maldiney, *Regard, parole, espace, op. cit.*, p. 97).

augmentent, en effet, avec le nombre de générations de ses étudiantes et étudiants se réclamant de sa pensée et s'investissant de plus en plus pour faire connaître son travail⁷². Maldiney publiera la plupart de ses livres suite à sa retraite (1977), et plus précisément, tous ses livres mis à part *Regard, parole, espace* (1973), *Le legs des choses dans l'œuvre de Francis Ponge* (1974) et *Aîtres de la langue et demeures de la pensée* (1975). Comme s'il s'agissait des deux vies d'un seul Maldiney : d'une vie où il enseignait, n'écrivait pas beaucoup et par conséquent, publiait trop peu et d'une autre vie où, retraité, il s'est mis à écrire et à publier. Sauf que le temps d'écrire et le temps de publier ne font pas forcément et entièrement partie d'un seul et même temps. Souvent composés d'articles précédemment épars dans différentes revues, de manuscrits de cours dactylographiés, de contributions à des colloques et journées d'études, mais aussi des inédits rassemblés, ses livres ne sont pas moins issus de son enseignement que des réflexions développées au cours des années qui suivent sa retraite. *Art et existence* (1985), *Penser l'homme et la folie* (1991), *L'art, l'éclair de l'être* (1993), aussi bien que *Aux déserts que l'histoire accable : l'art de Tal Coat* (1995) et *Ouvrir le rien, l'art nu* (2000) sont tous des recueils d'études.

En écho aux mots de Descartes que nous avons cités plus haut nous pourrions dire que Maldiney refuse de porter le masque d'un « historien de la philosophie » pour avancer comme un penseur à visage nu. Un penseur qui enseigne au même titre qu'un enseignant qui écrit si nous admettons avec lui que « ce n'est pas écrire que d'écrire dans la perspective éditoriale d'un livre à faire paraître pour se faire paraître »⁷³. C'est ainsi que se laisse expliquer la parution tardive de son premier

⁷² Jean-Pierre Charcosset et Bertrand Rudolf, philosophes et ses anciens étudiants, sont à l'origine de la publication du tout premier livre de Maldiney *Regard, parole, espace* aux éditions L'âge d'homme, Collection Amers (1973). Ils ont aussi dirigé un tout premier ouvrage collectif dédié à Maldiney, paru la même année et dans la même collection, sous le titre « Présent à Maldiney ». Presque quarante ans plus tard, nous avons la collection des *Œuvres philosophiques* d'Henri Maldiney aux éditions du Cerf (2012), co-dirigée par Christian Chaput, psychiatre et psychanalyste, également son ancien étudiant. Entre temps, la liste d'autres anciens étudiants et d'anciennes étudiantes de Maldiney contribuant du près ou du loin à faire connaître son œuvre et à analyser et développer les différents aspects de celle-ci, est devenue bien longue. À cela s'ajoute la fondation de l'Association Internationale Henri Maldiney créée en 2007 à Lyon. Voir : <http://www.henri-maldiney.org/la-vie-associative>.

⁷³ Henri Maldiney, « Écrire, résister », *L'Ouvert n°4*, Association Internationale Henri Maldiney 2011, p. 16.

livre *Regard, parole, espace*⁷⁴, à ses 61 ans. Ce livre rassemble pourtant des études rédigées au cours d'environ un quart de siècle. Maldiney fait valoir dans son écriture ce qu'il proclame par rapport à l'art dans une de ces études, à savoir que le style est « constitutif et non pas expressif de la pensée »⁷⁵. Son style d'écriture est constitutif de sa pensée au même titre que son activité d'enseignement est expressive des questionnements qui habitent sa pensée. D'ailleurs, quand Maldiney avoue : « J'enseignais ce que je cherchais et ignorais »⁷⁶, il ne semble pas se référer, par-là, à des œuvres emblématiques de l'histoire de la philosophie, mais plutôt à tous ces chemins où ses questionnements ont dû passer pour allier ses exigences d'un homme qui pense librement, à savoir proprement, son parcours académique en philosophie et son activité d'enseignant.

Les différents champs d'investigations parcourus en tous les sens par la pensée d'Henri Maldiney sont souvent résumés par : phénoménologie, esthétique et psychopathologie ou bien, au titre plus général, de la manière suivante : philosophie, art et psychiatrie. Les actes du colloque intitulé « À l'épreuve d'exister avec Henri Maldiney », qui a eu lieu du 29 juillet au 3 août 2014 à Cerisy-la-Salle, ont été publiés justement avec ce sous-titre : « Philosophie-Art-Psychiatrie »⁷⁷ en réunissant les propos de représentants de ces trois champs. Convierait-il de parler ici des reprises ou mieux, des applications de nombreux aspects d'une philosophie dans les différentes pratiques : artistiques, thérapeutiques, scientifiques, ou plutôt de chercher à comprendre en quoi et comment une œuvre philosophique surpasse les intérêts de ceux et celles qui la pensent en écho à l'histoire de la philosophie ? Les chercheurs intéressés à l'œuvre de Maldiney ne sont pas obligatoirement des chercheurs en philosophie, ni des érudits de l'histoire de la philosophie. Les artistes et autres praticiens qui se réfèrent à sa pensée, encore moins. D'un autre côté, il semble que les philosophes ne peuvent penser amplement l'œuvre de Maldiney qu'en écho aux pratiques qui y sont évoquées, analysées et entrelacées au point même où s'articulent

⁷⁴ Henri Maldiney, *Regard, parole, espace*, Lausanne, Éd. L'âge d'homme, coll. Amers, 1973.

⁷⁵ Henri Maldiney, *Regard, parole, espace*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2012, p. 152.

⁷⁶ Cité par Pierre Mathey, « Introduction », in *À l'épreuve d'exister avec Henri Maldiney*, sous la direction de Chris Younès et Olivier Frérot, Paris, Hermann Éditions, 2016, p. 325.

⁷⁷ *À l'épreuve d'exister avec Henri Maldiney*, sous la direction de Chris Younès et Olivier Frérot, Paris, Hermann Éditions, 2016.

les références bibliographiques de Maldiney. Si sa pensée se montre fort exigeante, c'est justement parce que, tout en déployant et explorant ses liens avec un corpus philosophique qui reste remarquable, elle n'est pas centrée sur les portes d'entrée dans l'histoire de la philosophie. Si ses lectures studieuses de Hegel, de Husserl et de Heidegger, prolongées par celles de Binswanger, Straus et Weizsäcker, nous permettent de situer son œuvre dans la continuité d'une tradition phénoménologique, ses analyses relatives à la psychopathologie et à l'art inscrivent ses intérêts phénoménologiques dans l'élaboration d'une philosophie difficile à classer. Même les titres de ses textes de différentes périodes, tels que « Le dévoilement de la dimension esthétique dans la phénoménologie d'Erwin Straus » (1966)⁷⁸ ou « Contribution de Roland Kuhn à la mise en évidence de la dimension esthétique dans l'expérience phénoménologique existentielle en psychiatrie clinique. Aspects philosophiques » (1992)⁷⁹, peuvent en fournir la preuve.

Même si les chercheurs en philosophie, en fonction de leurs intérêts prédominants, vont souvent privilégier les questions relatives à la phénoménologie, à l'esthétique ou à la psychopathologie dans l'œuvre de Maldiney, il s'avère difficile de les considérer séparément. Ainsi, Éliane Escoubas, auteure de nombreux articles dédiés à la pensée de Maldiney, procède dans le sillage de la tradition phénoménologique et aborde les analyses de Maldiney en résonance avec les pensées directrices de Husserl et de Heidegger⁸⁰. Elle s'intéresse particulièrement à la phénoménologie de l'art⁸¹ et plus précisément à l'élaboration d'une phénoménologie de l'œuvre d'art⁸² chez

⁷⁸ Texte publié in Henri Maldiney, *Regard, parole, espace, op.cit.*, p. 175-200.

⁷⁹ Ce texte a été publié dans *L'Ouvert, Revue de l'Association Internationale Henri Maldiney*, n°2, 2009, p. 37.

⁸⁰ Voir sur ce point Éliane Escoubas, « Du pathique et du rythme : singularité de Maldiney dans l'histoire de la philosophie », in dir. Chris Younès, Olivier Frérot, *À l'épreuve d'exister avec Henri Maldiney*, op.cit., p. 117-125. Escoubas y situe son analyse de l'œuvre de Maldiney, comme elle le dit elle-même « dans l'écart et le croisement de deux formules, l'une de Husserl, l'autre de Heidegger, ces deux philosophes dont Maldiney est à la fois si proche et si différent. » (p.117). Il s'agit de « *Zu den Sachen selbst* » de Husserl (« aux choses-mêmes ») et de la question « Qui est le *Dasein* » posée par Heidegger dans *Être et Temps* § 25, Paris, Authentica, 1985, p. 100-101.

⁸¹ Voir sur ce point Éliane Escoubas, « Homo pictor – Du sentir à l'œuvre » in *Maldiney, une singulière présence. Henri Maldiney Existence, crise et création*, Éditions Les Belles Lettres, collection « encre marine, 2014, p. 89-101.

⁸² Voir Éliane Escoubas, « Le phénomène et le rythme. L'esthétique d'Henri Maldiney », *Revue d'Esthétique* n°36/37, Paris, 2000., p.141-148.

Maldiney. Françoise Dastur, considère, de même, que « tout le travail d'Henri Maldiney s'est inscrit dans l'horizon ouvert par le retour aux choses et par la définition qu'a donnée Heidegger de l'être humain comme être au monde »⁸³. En s'intéressant à l'apport de Henri Maldiney à l'éclaircissement des structures fondamentales de l'existence humaine en écho à la *Daseinsanalyse*, l'angle de sa lecture n'est pas moins phénoménologique que fortement inspirée par l'analyse de l'expérience psychotique⁸⁴ élaborée par Maldiney. Anne Boissière, de son côté, s'est d'abord intéressée à l'héritage de l'œuvre d'Erwin Straus dans la philosophie de Maldiney, notamment en ce qui concernent les questions de la musique et de la danse. De même qu'elle pose la question d'une phénoménologie du mouvement chez Maldiney, elle explore le mouvement principalement dans le sillage des questions relatives à l'art. Son livre *Le mouvement à l'œuvre*⁸⁵ le montre très bien. Anne Boissière aborde la philosophie de Maldiney dans une visée esthétique, aux termes d'une pensée renouvelée de l'art, tout en soulignant que « la pensée de Maldiney n'épouse pas ce qui se fait aujourd'hui dans la sphère théorico-pratique de l'art »⁸⁶. Anne Boissière évoque en particulier le manque de considération pour l'art de la photographie et l'art du cinéma chez Maldiney, mais pose également la question du statut artistique de la musique et de la danse. Notre questionnement sur le théâtre chez Maldiney s'inscrit dans cette voie.

Frédéric Jacquet, auteur de l'un de rares livres entièrement dédié à la philosophie de Maldiney⁸⁷, distingue une « phénoménologie du sentir », une « phénoménologie de l'abstraction » et une « phénoménologie événementielle » derrière la rencontre

⁸³ Françoise Dastur, « Langage, parole et présence », *Maldiney, une singulière présence. Henri Maldiney Existence, crise et création, op.cit.*, p. 73.

⁸⁴ Voir, par exemple, Françoise Dastur, « Henri Maldiney. Structure de l'existence et psychose », *Lumière & vie, Dossier la folie*, n°299, juillet-septembre 2013 ou Françoise Dastur, « Henri Maldiney. Une phénoménologie de la rencontre et de l'événement », *Revue L'Ouvert n°1*, L'Association Internationale Henri Maldiney, 2008, accessible en ligne : http://henri-maldiney.org/sites/default/files/imce/dastur_ouvert_ndeg1_mis_en_page.pdf.

⁸⁵ Anne Boissière, *Le mouvement à l'œuvre Entre jeu et art*, Sesto San Giovanni, Éditions Mimésis, Collection L'œil et l'esprit, 2018.

⁸⁶ Anne Boissière, « Henri Maldiney et l'art : une pensée intempestive. L'œuvre d'art en présence », *Revue numérique Philopsis*, 2018, p. 2, accessible en ligne : <http://www.philopsis.fr/spip.php?article400>.

⁸⁷ Frédéric Jacquet, *La transpassibilité et l'événement. Essai sur la philosophie de Maldiney*, Paris, Classiques Garnier, 2017, 581 pages.

spécifique organisée par Maldiney entre la phénoménologie et l'esthétique. Dans la deuxième section de son livre, il montre que l'œuvre de Maldiney englobe une « phénoménologie de l'existant » à part entière et analyse son potentiel réformateur à l'égard de différents courants phénoménologiques. Dans la troisième et dernière section, F. Jacquet considère en quoi consisterait, par contre, la refonte de la philosophie de Maldiney par rapport à la tradition phénoménologique en mettant au travail toute une « archéologie phénoménologique », avant de conclure :

Nous ne saurions trop insister sur la rigueur et la profondeur de la phénoménologie de Maldiney ; œuvre maîtresse de la pensée contemporaine qui accomplit une réforme radicale de la phénoménologie.⁸⁸

Jocelyn Benoist accorde, de même, une importance incontournable à l'œuvre de Maldiney dans le contexte de la philosophie contemporaine, en soulignant que « le philosophe français a anticipé et identifié les motifs appelé à devenir centraux dans la phénoménologie de la fin du XXe siècle et du début du XXIe siècle »⁸⁹. Tout en considérant l'œuvre de Maldiney à travers le prisme de la phénoménologie, Jocelyn Benoist souligne que « plus que chez bien d'autres phénoménologues, la philosophie, ici, se nourrit d'une expérience »⁹⁰ et précise ceci :

Dans la phénoménologie de la seconde moitié du XXe siècle, l'œuvre d'Henri Maldiney se détache par sa singularité et son exemplarité à la fois.

De façon très remarquable, elle a su échapper au dogme heideggérien au moment même où celui-ci exerçait une attraction apparemment irrésistible sur l'espace francophone. En effet, l'analyse du philosophe français nous entraîne résolument au-delà de la version canonique de l'analytique existentielle et de la notion de « projet » qui la supporte.⁹¹

⁸⁸ *Idem.*, p. 411.

⁸⁹ Jocelyn Benoist, « Avant-propos », *Maldiney, une singulière présence. Henri Maldiney Existence, crise et création, op.cit.*, p. 11.

⁹⁰ *Idem.*, p.13.

⁹¹ *Idem.*, p.11.

Jean-Christophe Goddard, de son côté, s'est efforcé de détacher davantage Maldiney de la tradition phénoménologique dans son livre paru en 2008 *Violence et subjectivité. Derrida, Deleuze, Maldiney*⁹². C'est dans le sillage d'une compréhension renouvelée de la subjectivité que J.-C. Goddard reconnaît à Maldiney une place importante dans la philosophie française du XXe siècle, aussi importante que celles de Deleuze et de Derrida. Il s'appuie particulièrement sur les analyses de la psychose, de la crise existentielle et des pulsions chez Maldiney en nous proposant une lecture comparative du « corps sans organes » chez Deleuze, du « Théâtre de la cruauté » chez Derrida et du concept de « transpassibilité », soigneusement élaboré par Maldiney. Dans le titre-même du quatrième chapitre, entièrement dédié à Maldiney, de *Violence et subjectivité* – « Nietzsche à Sils Maria » –, résonnent les mots suivants de Maldiney :

Nous sommes passibles de l'imprévisible. C'est cette capacité infinie d'ouverture, de celui qui est là « attendant, attendant, n'attendant rien », comme Nietzsche à Sils Maria, que nous nommons *transpassibilité*⁹³.

Il s'agit d'une notion inaugurée par Maldiney sur laquelle ont beaucoup réfléchi et écrit tous les auteurs précédemment évoqués et tant d'autres. Par exemple, Marc Richir (1943-2015) la reprend pour s'expliquer avec Heidegger, aussi bien qu'avec Merleau-Ponty ou, comme nous le dit Jean-Marc Ghitti, pour « décrire le champ phénoménologique sans rapporter exclusivement celui-ci ni à l'ouverture originaire du *Dasein*, ni au corps vivant (*Leib*) »⁹⁴. La reprise richirienne de la notion de « transpassibilité » est aussi fortement marquée par son intérêt pour l'œuvre de Husserl que l'analyse de la « transpassibilité » chez J.-C. Goddard est influencée par ses lectures fichtéennes⁹⁵. Il est important de souligner que nous avons affaire aussi bien chez Fichte que chez Husserl à un enseignement en acte, non pas en doctrine. Si

⁹² Voir Jean-Christophe Goddard, *Violence et subjectivité. Derrida, Deleuze, Maldiney*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 2008.

⁹³ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, *op.cit.*, p. 304.

⁹⁴ Jean-Marc Ghitti, « Les "Méditations phénoménologiques" de Marc Richir », *Revue Philosophique de Louvain, quatrième série, tome 97, n°3-4, 1999.*, p. 595.

⁹⁵ Sur ce point, voir surtout Jean-Christophe Goddard, « Pulsion et transpassibilité », dans *Violence et subjectivité*, *op.cit.*, p.104-123.

nous pouvons faire valoir pour Maldiney ce que Florian Forestier écrit à propos de Richir, à savoir que « son discours, certes ne peut jamais s'assurer de lui-même, mais ne cesse pourtant, à la manière des *Wissenschaftslehre* de Fichte, de se répéter, de s'auto-réfléchir »⁹⁶, c'est surtout en raison de la seconde partie de cette citation. D'ailleurs, il est plus répandu chez les lecteurs de Maldiney de se référer à sa parole que de parler de son discours. C'est en ce sens-là que Jean-Louis Chrétien (1952-2019), dans son texte d'introduction générale aux *Œuvres philosophiques* de Maldiney, affirme ceci :

Pour énergique et ferme qu'elle fût, la parole de Maldiney ne chercha à exercer d'emprise, mais au contraire à libérer – à libérer le regard et la pensée pour ce qu'il y a. Celui qui pense dans l'oubli de soi et l'abandon aux choses mêmes ne saurait capter, ni attirer vers soi, ni désirer qu'on le répète et le vénère. En pensant, il envoie à la pensée et à ce qui du monde et de l'être la requiert, et donc il envoie ses auditeurs et ses lecteurs à eux-mêmes, et à leurs propres tâches.⁹⁷

Ainsi, dans le titre-même du colloque de Cerisy-la-Salle qui a eu lieu, rappelons-nous, peu de temps après la disparition de Maldiney⁹⁸ – *À l'épreuve d'exister avec Henri Maldiney* –, nous pouvons entendre ce même appel à considérer ce que nous vivons, pratiquons, réfléchissons à la lumière de la pensée de Maldiney sur l'« exister ». C'est aussi une belle invitation à ne pas nous satisfaire des considérations théoriques d'une œuvre. Jérôme de Gramont parle même d'un appel à exister⁹⁹ que la pensée de Maldiney dégage.

⁹⁶ Florian Forestier, « Le multiple et la pluralité. Quelques réflexions sur les philosophies deleuzienne et richirienne », *Revista de filosofia Eikasia* n°51 [en ligne], septembre 2013, p. 46.

⁹⁷ Jean-Louis Chrétien, « Introduction aux "Œuvres philosophiques" » in Henri Maldiney, *Regard, parole, espace, op.cit.*, p.15.

⁹⁸ Henri Maldiney est décédé à l'âge de 101 ans, le vendredi 6 décembre 2013 à Montverdun dans la Loire.

⁹⁹ Voir sur ce point Jérôme de Gramont, « Henri Maldiney : à l'épreuve de l'ouvert », séance académique du 15 mai 2009 à l'Institut Catholique de Paris. Le texte de cette séance a été originellement publié dans *Transversalités* n°113, janvier 2000. Il se termine ainsi : « Il est heureux que la pensée soit aussi parfois cet appel à exister » (voir la version en ligne : http://www.henri-maldiney.org/sites/default/files/imce/maldiney_jg_113_mis_en_page.pdf, p.4)

Les concepts de « transpossibilité » et de « transpassibilité » forgés par Maldiney pour déployer librement les notions directrices de son œuvre – le sentir, la dimension pathique de l'existence, l'ouverture, le réel, l'événement, le rythme, le rencontre –, reflètent d'une façon aussi puissante qu'exacte les spécificités méthodologiques de sa pensée même.

La notion de « Sentir » reste de toute façon centrale, à la fois comme le point de convergence de toute son œuvre et comme le point d'entrée dans chacun des différents champs de sa pensée, pris séparément. Elle est au cœur ou mieux, elle est le cœur de la pensée de Maldiney qui bat depuis son écoute du monde, son souci de la vie et toute l'attention qu'il porte aux questions relatives à la langue. Dans cette attention, à la fois sensible et exigeante, se renforce le potentiel de son œuvre à inspirer le développement des aspects aussi bien théoriques que pratiques de différentes démarches – artistiques, thérapeutiques, scientifiques. Même si, chez Maldiney, la question de l'expression précède celle de la langue comme d'ailleurs la question du « sentir » précède celle du « connaître », elles s'articulent toutes les quatre en sa pensée ouverte à différentes formes de « communication *avec* le monde ». L'art a une place privilégiée justement en ceci que ses moyens d'expression vont au-delà et en-deçà de la langue comprise comme un système de significations permettant la communication verbale et écrite. L'art sollicite cette communication plus qu'il ne se fait en elle. Autrement dit, l'art convoque ce en quoi la langue est un éveil pathique du monde : le sentir. De même, les façons dont nous sommes au contact avec le monde reflètent nos manières d'exister par rapport à la langue. C'est pourquoi l'œuvre de Maldiney nous parle le plus là où il s'agit d'exprimer ce dont la langue dans sa dimension objectivant reste souvent privée : la dimension pathique dans ce qui cherche à se dire. Encore plus que le penseur de la langue, Maldiney est le gardien des « âîtres de la langue » par le vif de sa pensée. D'où l'impression qu'il analyse les « âîtres de la langue » au même titre que d'autres moyens d'expression quand il dit :

Les aîtres de la langue sont, en deçà de son état construit, les demeures de la pensée encore non thématifiée en signes mais dont la lucidité puissancielle, instante à tous les signes, fonde, avant tout savoir, la possibilité même de *signifier*.¹⁰⁰

Comprendre cette alliance de la langue et la possibilité même de *signifier* suppose de revenir sur le statut du sentir à l'égard de tout sens révélé, donné et déployé dans notre rapport au monde. Or, cette même alliance donne un statut particulier aux mots et sons dans la poésie, et à la poésie elle-même une place privilégiée dans les demeures de l'art. Maldiney se réfère souvent aux poètes – notamment aux œuvres de Hölderlin, Rilke, Ponge et du Bouchet –, pour exprimer mieux ou jusqu'au bout ce sur quoi sa pensée chemine. Cela ajoute une tonalité supplémentaire à l'ambiance de son œuvre et à sa capacité à renvoyer ses lecteurs à eux-mêmes et, comme l'a soulignée Jean-Louis Chrétien, à leurs propres tâches. Pour cette raison-là, je témoignerai, dans la dernière partie de ce travail, de ma propre expérience de poétesse à la lumière de la pensée de Maldiney. Dans ce cadre-là, je présenterai une série d'échanges que j'ai pu avoir au sujet de mes poèmes avec Jean-Luc Nancy. Il les a, d'ailleurs, présentés et commentés dans deux revues différentes, l'une dédiée à la poésie¹⁰¹, l'autre dédiée à la philosophie¹⁰². Si, d'un côté, les deux publications avec Jean-Luc Nancy ont apporté une visibilité et une reconnaissance à mes poèmes, elles m'ont également poussée à reconnaître et assumer les points de convergences entre mes recherches doctorales en philosophie et ma pratique artistique. C'est ainsi qu'a commencé à se tisser une première mise en perspective de mon expérience de poétesse et des propos de Maldiney sur la poésie, sur la voix, la langue et le langage. Mais pas seulement. Cela m'a également inspirée un projet de mise en scène de mes poèmes. Comment cela s'est-il passé ?

Jean-Luc Nancy a construit son texte « Et Jasmina », dans lequel il a commenté une sélection de cinq poèmes, comme un enchaînement de scènes, c'est-à-dire comme un

¹⁰⁰ Henri Maldiney, « Avant-propos », *Aîtres de la langue et demeures de la pensée*, Lausanne, Éditions L'âge d'homme, 1975, p. VII.

¹⁰¹ Jasmina Jovanovic, « Six poèmes présentés par Jean-Luc Nancy "Jasminetime" », *Revue Poésie n°156*, Paris, Éditions Belin, 2016, p. 67-72.

¹⁰² Jasmina Jovanovic, Jean-Luc Nancy, « Cinq poèmes de Jasmina Jovanovic. Commentés par Jean-Luc Nancy "Et Jasmina" », *Eikasia Revista de filosofia n°77* [en ligne], Ovidio, Eikasia Ediciones, 2017, p. 461-467, disponible sur <http://revistadefilosofia.com/77-17.pdf>

ensemble composé de cinq scènes. Cela m'a poussé davantage à penser une présentation de la poésie dans laquelle les poèmes se succèderaient telles des scènes qui défilent les unes après les autres. J'ai voulu, en effet, explorer ces formes de présentation de la poésie, susceptibles de construire tout un univers scénique à l'image des poèmes en mobilisant différents médiums artistiques. Mon propre commentaire des commentaires de Jean-Luc Nancy s'est alors concrétisé sous une nouvelle forme artistique, c'est-à-dire comme un projet de mise en scène de poésie, intitulé d'après son premier texte consacré à mes poèmes : « Jasmintime », tandis que mon rapport à l'œuvre de Maldiney est devenu plus complexe.

La pensée de Maldiney, si éclairante à l'égard de ce que peut la poésie, a ainsi nourri mes toutes premières considérations sur mes poèmes composés en français – qui n'est pas ma langue maternelle –, en écho au fait que j'écris de la poésie depuis mon plus jeune âge. Pourtant, mon expérience de la mise en scène de poèmes et du travail collectif qui va avec, s'est déroulée à la fois en résonance aux propos maldiniens sur « la voix en poésie » et à l'encontre de son silence au sujet des arts de la scène. Ce travail m'a permis de comprendre mieux la défiance de Maldiney à l'égard du théâtre – notamment en ce qui concernent l'espace de la scène et le temps de la représentation –, mais aussi d'interroger son œuvre sous un nouvel angle. Un angle qui interroge ce qui relève du pathique dans une création que l'auteure met en scène et performe elle-même. Chercher à comprendre comment et en quoi l'œuvre de Maldiney est susceptible d'élucider différentes étapes de ce travail suppose de revenir sur ses notions clés dans une perspective renouvelée.

1.
MALDINEY EN PHÉNOMÉNOLOGUE

1.1. DIFFICILE TRANSPASSIBILITÉ

1.1.1. La possibilisation et la transpossibilité. Heidegger entre Kierkegaard et Binswanger.

Les concepts de « transpossibilité » et de « transpassibilité » ont été forgés par Maldiney à l'horizon de ses pensée directrices sur le sentir, la dimension pathique de l'existence, le « pouvoir-être », « l'ouverture », « le réel », « l'événement » et « le rencontre ». La « transpossibilité » concerne notre « pouvoir-être », et la « transpassibilité » notre réceptivité qui, précise Maldiney, « n'est pas de l'ordre du projet, mais de l'accueil, de l'ouverture, et qui n'admet aucun *a priori*, qui, attendant sans s'attendre à quoi que ce soit, se tient ouverte par-delà toute anticipation possible »¹⁰³. Il détermine, en effet, la « transpossibilité » et la « transpassibilité » comme « deux façons d'exister en transcendance »¹⁰⁴ qui sont en échec là où notre « pouvoir-être » et notre « réceptivité » défont. Il précise encore que la transpassibilité est « au fondement de la dimension pathique de l'existence, où s'unissent le subir et le personnel [...] »¹⁰⁵ en éclairant ainsi la question de la transcendance par celle du sentir. Nous pourrions dire que Maldiney détermine l'existence par la transcendance au sens où il postule que « l'existence est transcendance »¹⁰⁶. En vue de l'explicitation de cet « est », Maldiney rappelle de l'étymologie du verbe « exister » : « Ex-ister (*ex-istere*) c'est avoir sa tenue hors soi et hors tout »¹⁰⁷, précise que « *Ex* (hors) ne signifie pas ici extériorité mais la

¹⁰³ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie, op.cit.*, p. 85.

¹⁰⁴ *Idem.*, p.263.

¹⁰⁵ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie, op.cit.*, p. 307.

¹⁰⁶ *Idem.*, p. 305.

¹⁰⁷ *Idem.*, p. 219.

transcendance »¹⁰⁸ et conclut : « Ex-ister c'est interioriser à soi ce hors »¹⁰⁹. Ainsi, il renforce les enjeux phénoménologiques de sa philosophie en les déployant au regard de l'analytique existentielle de Heidegger. Quand il interroge, par exemple, la compréhension heideggérienne de la transcendance, il s'exprime de la manière suivante :

Qu'est-ce que donc qu'exister en transcendance selon Heidegger ? Il le dit en quelques lignes qui sont une analyse linguistique et ontologique de l'acte constitutif du projet, que nomme le verbe « *entwerfen* » (de *werfen* : lancer, jeter). Le sens de « *Entwerfen* » est concentré, dit-il dans le préverbe : « *ent* » qui marque la séparation et l'arrachement. Celui qui projette, l'être-là qui nous sommes, est arraché et emporté au loin, mais il n'est pas pour autant désétabli de soi, car cet emportement au loin de lui-même est identiquement un retour à soi. Il est emporté en effet, non dans le réel, non dans le possible, mais dans « le possible qui rend possible », dans la *possibilisation*. Qu'est-ce que cela veut dire ? Qu'exister en transcendance, c'est rendre possible sa facticité, qui sans elle est injustifiable ; c'est en faire son propre « *Deviens toi-même ce que tu es... Sachant que tu ne l'es en propre qu'à le devenir par toi* ». Cette décision résolue et résolvante s'apparente à l'*amour fati* (amour du destin) – sauf qu'il ne s'agit pas d'amour, mais de vouloir.¹¹⁰

Dans la façon dont Maldiney considère l'existence comme transcendance, il ne s'agit pas tant de « cette décision résolue et résolvante » relative au projet de l'existence que de la capacité de l'existant de sentir, de subir, de pâtir, d'accueillir l'imprévisible et enfin de (se) dépasser autrement qu'en se projetant en des possibles qui sont déjà

¹⁰⁸ *Idem.*, p. 222.

¹⁰⁹ Henri Maldiney, « Ludwig Binswanger et le problème de la réalité de soi dans l'art », postface à Ludwig Binswanger, *Henrik Ibsen et le problème de l'autoréalisation dans l'art*, trad. Michel Dupuis, De Boeck Université, 1996, p.100.

¹¹⁰ *Idem.*, p. 83. Maldiney se réfère ici à Martin Heidegger, *Die Grunbegriffe der Metaphysique*, § 76, in *Gesamtausgabe*, Francfort-sur-le-Main, Klostermann, 1983, t. 29/30, p. 527, 528 [*Les concepts fondamentaux de la métaphysique*, trad. D. Panis, Paris, Gallimard, 1992, p. 521.]. Ce même paragraphe est cité régulièrement dans tant d'autres textes. Voir, par exemple, in *L'art, l'éclair à l'être*, *op.cit.* : « Structures profondes et fondements existentiel du fantastique et de l'art fantastique », p. 199., « Vers quelle phénoménologie de l'art ? », p. 263 ou in « Existence : crise, création », *Maldiney, une singulière présence*, La Versanne, Éditions Les Belles Lettres, collection : encre marine, 2014, p. 246.

là. Si la notion de « projet » convoque notre « pouvoir-être », notre « pouvoir-être » ne s'épuise pas en elle. En même temps, « exister » veut dire encore plus que « pouvoir-être » au sens où l'existence elle-même concerne autant la « transpossibilité » que la « transpassibilité » chez Maldiney. Il va aborder, dans le même paragraphe où il traite la question de ce que « exister en transcendance » veut dire chez Heidegger, la proclamation nietzschéenne de l'*amor fati* non seulement comme une illustration du destin, mais aussi comme « une défense contre la dépression de Nietzsche, si marquée dans sa rencontre avec l'œuvre de Schopenhauer »¹¹¹. Si Maldiney précise plus loin dans son texte : « [...] c'est faute de transpassibilité que non seulement la schizophrénie mais la mélancolie s'installent, et que commence aussi la dépression »¹¹², le paragraphe en question se clôt sur la question suivante :

Mais la pensée de Heidegger à l'époque de « *Sein und Zeit* », faisant de sa nécessité facticielle sa vertu, n'est-elle pas aussi une pensée dépressive surmontée ?¹¹³

Comme si Maldiney voulait aborder ici l'analytique existentielle de Heidegger elle-même à partir de la perspective de l'analyse existentielle de Binswanger. Il précise, d'ailleurs, que « l'analytique existentielle n'est pas pour l'analyse existentielle un code, mais un lieu, foyer et carrefour de directions interrogatives » et que « celles-ci devaient être, à leur tour, interrogées »¹¹⁴. Son concept de « transpassibilité » donne justement les pistes pour développer ces ouvertures interrogatives. Sarah Brunel soutient, par exemple, que les deux concepts maldiniens – transpossibilité et transpassibilité –, sont deux dimensions non objectivables de l'existence en les situant par rapport au projet de la façon suivante :

Les possibles projetés par l'existant ne peuvent pas épuiser le monde et ce que la pensée théorique désigne par réalité ne peut non plus rendre compte des deux dimensions non objectivables de l'existence : la dimension poétique, celle de l'être

¹¹¹ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, op.cit., p. 83.

¹¹² *Idem.*, p. 85.

¹¹³ *Idem.*, p.83.

¹¹⁴ Henri Maldiney, *Art et existence*, Paris, Klincksieck, 2003, p. 35.

agissant, la transpossibilité et la dimension pathique, de l'être qui éprouve, qui subit, la transpassibilité ou « l'ouverture à l'événement ».¹¹⁵

Notre capacité d'ouverture se mesure, en effet, par cette ouverture à l'événement, en sachant que dans le schéma maldinien, « l'événement n'est pas dans le monde »¹¹⁶. « L'événement n'est pas dans le monde » ne veut pas dire qu'il ne se produit pas en lui, mais plus que cela, qu'il l'ouvre. L'événement ouvre le monde dans une dimension que nous n'avons pu ni éprouver ni amplement imaginer avant qu'il surgisse. En même temps, Maldiney affirme que « un monde n'est pas constitué de choses et d'états de choses, mais d'événements »¹¹⁷ et met en avant les liens entre l'événement et le réel. De même que « [...] l'événement possède une évidence abrupte, indépendante de sa qualification »¹¹⁸, « le réel est toujours ce qu'on n'attendait pas et qui, sitôt paru, est depuis toujours là, irrévocablement »¹¹⁹. Tous les deux ont le caractère de l'inattendu, se produisent ou mieux, surgissent inattendus, hors d'attente, et ceci dit hors de tout projet. Qui dit « l'ouverture », dit-il, donc, « l'angoisse » ou dit-il « la liberté » ? Touche-t-il à l'angoisse de liberté ou la liberté d'angoisse ?

Maldiney confronte, en effet, à l'analyse de l'angoisse comme situation existentielle privilégiée chez Heidegger et à son concept de « souci », non pas l'ouverture elle-même, mais ce à quoi la « transpassibilité » donne ouverture, c'est-à-dire « l'horizon tourné vers moi du "hors d'attente" »¹²⁰. En ce qui concerne le concept d'angoisse chez Heidegger, Maldiney s'appuie particulièrement sur sa conférence de 1929 *Was ist Metaphysik ?*, mais aussi sur son manuscrit de *Sein und Zeit* tel qu'il a été présenté à Husserl avant la publication du livre en 1927 où chaque chapitre contenait

¹¹⁵ Sarah Brunel, « La question de l'origine : Henri Maldiney et la phénoménologie », *Revue L'Ouvert* n°4, Association Internationale Henry Maldiney, 2011, p. 104. Le texte initialement paru in *Phénoménologie : un siècle de philosophie*, Dupond Serge et Cournarie Laurent, Paris, Éditions Ellipses, 2002, p.177-186 où nous retrouvons ce même paragraphe, mais différent : « poétique » y est « poétique », les termes de « transpossibilité » et de « transpassibilité » y sont soulignés en gras, et pour la « transpossibilité », il est précisé : « [...] la **transpossibilité** ou "l'ouverture de la possibilité" », p. 184.

¹¹⁶ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, op.cit., p. 256.

¹¹⁷ Henri Maldiney, *Aux déserts que l'histoire accable - L'art de Tal Coat*, op.cit., p. 121.

¹¹⁸ *Idem.*, p. 123.

¹¹⁹ *Ibidem.*

¹²⁰ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, op.cit., p. 235.

en épigraphe une citation de Kierkegaard¹²¹. Ceci est d'autant plus important que Maldiney voit justement en Kierkegaard le fondateur de la *Daseinsanalyse*¹²² et rappelle volontairement que Binswanger a cité en exergue de son texte emblématique *Rêve et existence* les mots suivants de Kierkegaard : « Il convient plutôt de s'attacher à ce que signifie : être un homme. »¹²³ En ce qui concerne le concept heideggérien de souci, Maldiney l'analyse à partir des différences entre les propos de Heidegger dans ses leçons de 1921-22 *Interprétations phénoménologiques. Introduction à la recherche phénoménologique* et ceux dans *Sein und Zeit* ou ses leçons de 1929-30 en écho aux deux questions clés que la pensée de Heidegger dégage successivement : celle de *Leben* et celle de *Dasein*.¹²⁴ Dans l'attention portée à la signification du verbe « vivre » dans ses leçons de 1921, Heidegger détermine le souci et plus précisément l'être en souci (*Sorgen*) à travers un sens référentiel de la vie (*Leben*). Le propre du vivant est de se soucier au sens où, comme nous l'explique Maldiney, « cela ne veut pas dire que la vie se fasse grise mine. Vivre n'est pas se faire du souci, mais se soucier – pas plus qu'un être sérieux dans son tragique n'a, comme on dit aujourd'hui, « des problèmes » [...] »¹²⁵. Dans *Sein und Zeit*, le sens n'est plus relatif à la vie, mais à l'existence spécifiquement humaine. Le terme de *Dasein*, quand il n'est pas introduit tel quel dans la langue française, est fréquemment traduit par « l'être-là ». Pourtant, Maldiney remet en question cette traduction d'un bout à l'autre de son œuvre, tout en rappelant l'étymologie du terme de « présence » – « *prae-sens* » –, et en déterminant l'« être présent » ainsi : « être présent c'est être à

¹²¹ Voir sur ce point, Henri Maldiney, *Art et existence, op.cit.*, p. 35, 36.

¹²² Voir in Henri Maldiney, *Regard, parole, espace, op.cit.*, p. 272.

¹²³ Ludwig Binswanger, « Rêve et existence » in Ludwig Binswanger, *Introduction à l'analyse existentielle*, traduction de l'allemand et glossaire par Jacqueline Verdeaux et Roland Kuhn, Paris, Les Éditions de minuit, 1971, p.199. Maldiney rappelle de cela de la manière suivante : « Avant de problématiser la folie et la santé dans les termes de la psychiatrie et de l'anti-psychiatrie, « il convient plutôt de s'attacher à ce que signifie : être un homme ». Cette parole de Kierkegaard, le fondateur de la *Daseinsanalyse*, Ludwig Binswanger, l'a inscrite en exergue de *Rêve et existence* qui occupe dans son œuvre psychiatrique la même place cruciale que la *Traumdeutung* dans l'œuvre de Freud. », Henri Maldiney, *Regard, parole, espace, op.cit.*, p.271, 272. Voir également sur ce point Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie, op.cit.*, p. 217.

¹²⁴ Voir sur ce point, Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie, op.cit.*, p. 141-143.

¹²⁵ *Idem.*, p. 141.

l'avant de soi, se tenir à l'avant de soi, donc s'anticiper »¹²⁶. Nous pouvons, donc, nous demander si Maldiney, par-là, admet avec Heidegger l'articulation de l'existence selon la structure du projet et considère le projet comme la dimension même de l'existence. Au cas où il s'agirait de deux concepts différents, il est à demander si la notion de « présence » est pour Maldiney ce que la notion de « projet » est pour Heidegger. Or, Maldiney se prononce sur tout cela en se demandant ceci :

Comment faire entendre, à l'encontre du sens ordinaire, que « être-là » dans le sens de *Dasein* ne signifie pas être ici – ou ailleurs – au milieu de l'étant à titre simplement factuel ? Par ailleurs, l'emploi en français de *Dasein* avec l'article le thématise en substantif et masque l'emploi verbal que Heidegger précisément a rétabli en lui. La traduction la plus juste, mais aussi la moins maniable, pour *Dasein* est « être-le-là » : le *là* de tout avoir-lieu, locatif absolu hors duquel il n'y a lieu de rien... ni d'être, ni de ne pas être. Être-le-là, c'est être à..., avoir ouverture à... et s'entendre à ce qui s'ouvre dans cette ouverture. Or c'est dans cette ouverture que la présence, qui consiste à être-le-là, « s'apparaît ».¹²⁷

¹²⁶ *Idem.*, p. 145.

¹²⁷ Henri Maldiney, *L'art, l'éclair de l'être*, *op.cit.*, p. 254. Voir également sur ce point Henri Maldiney, *Art et existence*, *op. cit.*, p. 209 où Maldiney souligne ceci : « La traduction ordinaire par « être-là » transforme en situation banale ce qui est condition originaire, sans précédent possible, de toute situation. « Dasein » n'a qu'un sens : « être le là » ... le là de tout ce qui peut avoir lieu ». Et il précise dans la note de bas de page n°133 : « La traduction de « Dasein » par « être là » rend inintelligible la pensée radicale de Heidegger. Sur ce point proprement décisif voir Jean Beaufret, *Dialogue avec Heidegger, III Approche de Heidegger*, Éd. Minuit, Paris, 1974, p.115. ». Voir également Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, *op.cit.*, p. 145., où Maldiney insiste encore : « *Dasein* toutefois ne signifie pas être-là mais être le là. Le là de tout ce qui a lieu, de ce qui se produit, le là qu'apporte et emporte avec soi l'apparaître », mais aussi précise : « Ce qui apparaît *en soi-même dans l'ouvert* – les deux en un. *En soi-même* : apparaître c'est être à la fois l'auteur et le lieu de son apparition (le verbe s'est longtemps employé au réfléchi : « s'apparaître ») ». Enfin, nous retrouvons également in « Entretiens avec Henri Maldiney, *Philosophie, art et existence*, Dir. Chris Younès, Paris, Les Éditions du Cerf, 2007, p. 204 un paragraphe plus qu'éclaircissant à ce sujet où Maldiney dit : « Heidegger a aboli la conscience, il dit "la réalité est *Dasein*". Il hésite à le traduire. Le *Dasein* est une monstruosité car c'est faire un substantif de ce qui, de soi, a une structure verbale. Le seul doute qu'il ait eu, c'est quand Gilbert Kahn traduit en français *Dasein* par « "être le là". Ce n'est pas "être là", c'est "être le là". ». ».

À partir de cette possibilité-même d'« avoir ouverture à... » et de « s'entendre à ce qui s'ouvre dans cette ouverture », Maldiney va forger son concept de « transpassibilité », qui renvoie à la réceptivité qui « n'est pas de l'ordre du projet, mais de l'accueil, de l'ouverture »¹²⁸. Il est encore plus explicite à ce propos quand il dit : « La transpassibilité implique une ouverture, absolue de tout projet. »¹²⁹. Chez Maldiney, donc, « être en avant de soi » veut dire plus que le « pouvoir-être » qui est en œuvre dans le projet heideggérien. Quand Maldiney laisse résonner un « s'anticiper » dans « être présent », cela ne touche pas seulement au possible, mais aussi et surtout à un « au-delà du possible » atteint par une ouverture à l'inimaginable du réel et à l'imprévisible de l'événement. Chez Heidegger, le *Dasein* implique le pouvoir-être de la présence d'une manière qui lui permet non seulement de distinguer l'existence de la vie, l'existant du vivant, mais aussi et surtout de postuler la différence ontologique entre l'être et l'étant. De même que la constitution ontologique de *Dasein* est le souci (*Sorgen*), son « pouvoir-être » se résout dans son être à *dessein de soi* et pose la question du projet (*Entwurf*) au niveau de « l'existentialité de l'être-là ». Ainsi se détermine le caractère principal du *Dasein* en termes des possibilités, et la dimension même du possible s'ouvre dans le projet. Au sens où le projet répond à la situation de l'être jeté (*Geworfenheit*) dans l'étant, le rapport du projet et du possible est constitutif de l'existence. Cet étant que nous sommes est en jet, arraché « à son être jeté ici qui fait de lui un étant au milieu de l'étant [...] vers un soi qui lui est propre, qui se pouvant soi-même est capable d'un monde. »¹³⁰. Ainsi, la dimension du sens s'ouvre dans le projet au même titre que le monde y est. Heidegger dit à ce propos :

Dans le projet règne le monde. Dans le projet se produit l'intronisation de l'être de l'étant.¹³¹

¹²⁸ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, op.cit., p. 85.

¹²⁹ *Idem.*, p. 308.

¹³⁰ Henri Maldiney, *L'art, l'éclair de l'être*, op.cit., p. 263.

¹³¹ Cité par Maldiney in *Ouvrir le rien, l'art nu*, op.cit., p.71. Maldiney renvoie à Heidegger, *Die Grundbegriffe der Metaphysik*, op.cit., p. 530.

Il précise encore que « l'être-là (*Dasein*) existe son là veut dire : le monde est là »¹³². Maldiney explicite, de son côté, que « Le *y* du "il y a" est le même que le *là* de celui dont l'existence est "d'être-le-là" »¹³³. Le « projet » (*Entwurf*) vient à l'encontre de « l'être jeté » (*Geworfenheit*) dans ce que Heidegger nomme *Ermöglichung*, c'est-à-dire la *possibilisation* qu'il détermine comme « la possibilité de rendre possible » en écho à ce que Kierkegaard appelle « la possibilité du pouvoir »¹³⁴. De cette manière, le projetant donne du sens au *y* du « il y a » à partir du *là* de son « être-le-là » dans le projet. Maldiney admet que « l'existant n'est tel qu'à se possibiliser »¹³⁵, mais est-ce qu'il entend « la possibilisation » de la même manière que Heidegger ?

Maldiney confronte, en effet, à l'ontologie heideggérienne du projet et du souci une compréhension audacieuse du réel et de l'événement dans sa conception renouvelée du « pouvoir-être » à travers la capacité d'ouverture dont il s'agit dans la transpassibilité. D'abord, voyons comment Maldiney explique la notion de « possibilisation » chez Heidegger à partir du concept de projet :

Projet n'est pas à entendre dans le sens de l'expression « faire des projets ». Le projet, au sens de Heidegger, n'est pas de l'ordre de la pensée représentative qu'évoque la définition courante des dictionnaires : « image d'une situation, d'un état à atteindre ». Il est le dessein immanent à l'action elle-même, mais il la transcende de tout l'horizon – qu'il ouvre – à partir duquel elle se décide. [...] Le projet m'emporte loin, mais non pas dans un nouveau réel ni dans un possible préétabli. Il me reconduit à ma propre possibilité. Ouverte en lui et jamais réalisée en effectivité close. Une possibilité réalisée est une possibilité éteinte. Voilà pourquoi Heidegger dit : « Le projet ne nous emporte pas dans un réel ni dans un possible, mais dans la possibilité de rendre possible, dans la possibilisation (*Ermöglichung*) ».¹³⁶

¹³² Cité par Maldiney in *Penser l'homme et la folie*, *op.cit.*, p.224. Cité selon Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, 4^e édition, Halle, Max Niemeyer, 1935, p. 143.

¹³³ Henri Maldiney, *L'art, l'éclair de l'être*, *op.cit.*, p. 227.

¹³⁴ Voir sur ce point, Henri Maldiney, *L'art, l'éclair de l'être*, *op.cit.*, p. 199 ou Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, *op.cit.*, p.285.

¹³⁵ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, *op.cit.*, p.305.

¹³⁶ *Idem.*, p. 225, 226. Citation de Heidegger provient de : *Die Grundbegriffe des Metaphysik*, Gesamt Ausgabe Bd 29/30, Frankfurt am Main, Klostermann, 1983, p.428.

Il s'agit dans le projet, à la fois, de rendre possible et de justifier l'étant auquel nous sommes jetés, et ceci par le biais de notre effectivité, bien particulière, car éprouvée comme faite, d'où – nous dit Maldiney – son nom : facticité¹³⁷. Or, ce qui peut déranger ici Maldiney, c'est que le possible précède le réel au sens où tout moment de réalité appartient au pouvoir-être impliqué dans le projet. Maldiney ne considère-t-il pas que « le réel est ce qu'on n'attendait pas, qu'on ne peut pas attendre, et qui, sitôt paru, est depuis toujours là »¹³⁸, tout en précisant que « [...] le réel n'est pas la confirmation du possible », car « tout possible suppose d'autres possibles et ne conduit finalement qu'à un réel probable. »¹³⁹ ? Ensuite, comme le souligne très bien Sarah Brunel, chez Maldiney « être soi, ce n'est pas seulement devenir soi-même en fondant sa propre possibilité mais c'est exister à l'épreuve de l'impossible. »¹⁴⁰. Enfin, le rapport entre la notion de « possibilisation » chez Heidegger et la notion de « transpassibilité » qui correspond, chez Maldiney, à « ce qui s'ouvre au-delà ou en-deçà de tout possible et qui, au regard de la pensée positiviste est impossible »¹⁴¹, est lui aussi à interroger.

Dans l'ontologie heideggérienne du projet et du souci, l'angoisse épouse l'horizon de possibles, et non pas l'impossible. En même temps, le projet est compris comme ce en quoi « se résout incessamment l'antilogique du souci »¹⁴². Cela va amener Maldiney, nous semble-t-il, à caractériser la pensée heideggérienne à l'époque du *Sein und Zeit* comme « une pensée dépressive surmontés »¹⁴³. La « possibilisation » prise dans le jeu de l'angoisse et du souci relie le « pouvoir-être » de l'être-là au

¹³⁷ *Idem.*, p. 226.

¹³⁸ *Idem.*, p. 257.

¹³⁹ Henri Maldiney, « Existence, crise, création », in *Maldiney, une singulière présence*, *op.cit.*, p. 238.

¹⁴⁰ Sarah Brunel, « La question de l'origine : Henri Maldiney et la phénoménologie », *Revue Henri Maldiney L'Ouvert n°4*, Paris, Association Internationale Henri Maldiney, 2011, p. 96.

¹⁴¹ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, *op.cit.*, p. 228.

¹⁴² Voir sur ce point Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, *op.cit.*, p. 285 où il dit, entre autre, ceci : « La constitution existentielle de l'être-là comme souci implique et résout à la fois la contradiction, qui lui est immanente, entre son être à dessein de soi, c'est-à-dire à dessein de son pouvoir-être propre seul capable de sens, et la « surpuissance impuissante du destin », fût-il l'être. L'antilogique du souci se résout incessamment dans le projet. »

¹⁴³ Comme déjà souligné plus haut, voir sur ce point Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, *op.cit.*, p. 83.

dépassement vers soi de telle manière qu'elle dévoile au fond du projet une « décision résolue et résolvante ».

C'est pourquoi Maldiney s'intéresse à la notion de « possibilisation » surtout là où il s'agit, pour lui, de situer Heidegger comme une figure entre Kierkegaard et Binswanger. Ainsi, dans son texte « L'existant » où il discute longuement la notion de « possibilisation » chez Heidegger, Maldiney dit ceci :

Pour avoir articulé l'existence selon la structure du projet, savons-nous enfin « ce que veut dire : être un homme » et sommes-nous à même de comprendre comment et pourquoi un homme devient incapable de dépassement vers soi ? Non. Après ce mouvement heideggérien il nous faut chanter la palinodie.¹⁴⁴

Comme si Maldiney voulait dire ici : après ce mouvement heideggérien il nous faut nous tournés vers la démarche psychiatrique de Binswanger. Sa référence à Kierkegaard – « ce que veut dire : être un homme » – est un clin d'œil aussi bien à Heidegger qu'à Binswanger, d'autant plus que tous les deux ont reconnu leurs dettes vers Kierkegaard, certes pour des raisons différentes, mais qui touchent tout de même à une seule et même question – ce qu'est être un homme. Chez Heidegger, l'existence humaine est pensée à la lumière de la question de l'être et, donc, dans le cadre de ses recherches ontologiques. Chez Binswanger, la question de l'existence humaine est explorée dans le domaine de la psychiatrie à partir de sa pratique thérapeutique, et dans le cadre d'une recherche anthropologique qu'il nomme la *Daseinsanalyse* en écho à l'analytique existentielle de Heidegger. Cet écho nécessite quelques précisions que Binswanger lui-même résume le mieux là où il s'explique de façon suivante :

Lorsque Heidegger aperçoit la constitution fondamentale, ou structure fondamentale, de l'être-présent dans l'être-dans-le-monde, il veut énoncer par là quelque chose sur la condition de possibilité de l'être présent. L'énoncé de l'être-dans-le-monde a donc, chez Heidegger, le caractère d'une thèse ontologique, c'est-à-dire d'une énonciation sur un contenu essentiel qui détermine l'être-présent en général. C'est de

¹⁴⁴ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, op.cit., p. 228.

la découverte et de l'exposition de ce contenu essentiel que l'analyse existentielle a reçu son impulsion décisive, son fondement et sa justification philosophiques, ainsi que ses directives méthodologiques. Mais elle-même n'est ni ontologie ni philosophie en général c'est pourquoi la désignation d'*anthropologie philosophique* ne peut être acceptée par l'analyse existentielle ; seule, comme vous le verrez aussitôt, la désignation d'*anthropologie phénoménologique* recouvre le véritable état de choses.¹⁴⁵

Ces convergences et divergences de la démarche de Binswanger par rapport à l'analytique existentielle de Heidegger poussent Maldiney à être attentif à la lecture heideggérienne de Kierkegaard autant qu'à la lecture binswangerienne de Heidegger et de Kierkegaard. Ainsi, dans sa pensée se croisent la question de la constitution existentielle-ontologique de la présence et la question de la situation de l'homme en psychiatrie en dégageant comme le fil conducteur justement la notion du possible.

Selon Maldiney, lecteur de Heidegger, ce dernier emploie le mot de « possible » dans deux sens différents : le premier correspond à ce qui n'est pas encore effectif, c'est-à-dire à ce qui n'est pas encore réalisé, et le second à ce qui n'est pas toujours nécessaire. Or, là où Maldiney analyse le couple « possible » - « passible » en vue de sa détermination de la « transpossibilité » et de la « transpassibilité », il se réfère à Aristote :

« Possible » y est pris en deux sens hérités d'Aristote. Il signifie d'une part « en puissance » par opposition à « en acte », c'est-à-dire « en œuvre », d'autre part réceptif ou passif par opposition à actif et créateur.¹⁴⁶

Sous la loupe de la pensée maldinienne réapparaît justement ce qui est « réceptif ou passif par opposition à actif et créateur » à la place de « ce qui n'est pas toujours nécessaire » afin de préparer le passage du possible au transpossible. Toujours en référence à *Sein und Zeit*, Maldiney résume la possibilité chez Heidegger comme une

¹⁴⁵ Ludwig Binswanger, « Sur la direction de recherche analytico-existentielle en psychiatrie » in Ludwig Binswanger, *Analyse existentielle et psychanalyse freudienne*, Paris, Éd. Gallimard, 1981, p. 52.

¹⁴⁶ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie, op.cit.*, p. 263.

catégorie de l'ordre du problématique tandis que « l'effectivité est de l'ordre de la certitude et la nécessité de l'ordre de l'apodictique »¹⁴⁷. En même temps, la détermination kierkegaardienne de la possibilité comme « la plus lourde des catégories »¹⁴⁸, indéniablement liée à l'angoisse, résonne profondément dans l'identification heideggerienne de la possibilité à la « détermination ontologique positive ultime et la plus originaire du *Dasein* »¹⁴⁹. La référence de Heidegger à Kierkegaard est encore plus explicite dans une notation de 1921 selon laquelle « possibilité est la charge véritable ; lourde ! (*Möglichkeit ist die eigentliche Last ; schwer !*) »¹⁵⁰.

Pourtant, dans le *Concept d'Angoisse* (1844), Kierkegaard vise et médite tout spécifiquement la possibilité du péché et situe l'angoisse au centre de cette méditation en tant que sortie de « l'état d'innocence paradisiaque » dans la mesure où elle confronte à la « possibilité de pouvoir » ou au « possible de la liberté »¹⁵¹. Quand Maldiney reconstitue la conférence de Heidegger de 1929 « *Was ist Metaphysik ?* », comme « une résurgence directe de quelques pages de Kierkegaard : celles qui dans le *Concept d'Angoisse* forment le chapitre qui porte ce titre même »¹⁵², il montre que la référence à Kierkegaard contribue à la mise en place du concept d'angoisse en tant que « le *Non* à l'étant (où le néant devient le nom pour l'être) [...] »¹⁵³. Qui dit « le néant », dit-il, donc, « l'impossible » ?

La question de l'existence renvoie à celle de la possibilité de rendre possible chez Heidegger au même titre que la question de la présence renvoie à celle de l'impossible chez Maldiney. Maldiney reprend, en effet, Heidegger là où dit « Être le

¹⁴⁷ Voir sur ce point, Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, *op.cit.*, p. 220.

¹⁴⁸ Voir Søren Kierkegaard, *Miettes philosophiques. Le concept de l'angoisse. Traité du désespoir*, trad. K. Ferlov et J.-J. Gateau, Paris, Gallimard, 1990, p. 329.

¹⁴⁹ Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen, Niemeyer, 2001, § 31, p. 143, 144.

¹⁵⁰ Cité par Claudia Serban « Heidegger lecteur de Kierkegaard », *Centres Sèvres, « Archives de Philosophie »*, 2015/3, Tome 78, p. 494 ; Citation selon Martin Heidegger, *Phénoménologie de la vie religieuse*, trad. fr. (modif.) J. Greisch, Paris, Gallimard, 2012, p. 281.

¹⁵¹ Søren Kierkegaard, *Miettes philosophiques. Le concept de l'angoisse. Traité du désespoir*, *op.cit.*, 205 et 210.

¹⁵² Henri Maldiney, *Art et existence*, *op.cit.*, p. 35

¹⁵³ *Ibidem*.

là signifie avoir sa tenue dans le néant »¹⁵⁴, pour identifier le fait d'« avoir sa tenue dans le néant » à « avoir sa tenue dans l'ouverture de l'être » afin de déclarer « le Rien est un autre nom pour l'Ouvert »¹⁵⁵. Chez Heidegger, l'ultime et originelle transcendance est celle de l'être, c'est-à-dire celle qui jaillit dans l'étonnement du *il y a*¹⁵⁶. Chez Maldiney, « l'existence est transcendance » au sens où « elle s'exhausse au-dessous de l'étant » ou plutôt, comme il l'explique par la suite, « l'étant s'élève en elle, infiniment au-dessus de ce qu'il est »¹⁵⁷. Chez Heidegger, l'angoisse reste alliée de manière aussi directe que fondamentale à la facticité de l'être-là, et la « possibilité » entendue comme « la plus lourde des catégories »¹⁵⁸ s'ôte de la pensée chrétienne de Kierkegaard pour opérer comme un concept fondamental de l'analytique existentielle. Chez Maldiney, la question de la possibilité de rendre possible se pose dans les termes de la capacité d'ouverture. Ainsi, la question de « l'existence en transcendance » devient celle de l'horizon de notre présence au sens où « la possibilité d'être, propre à l'existence, fait de son être un être à l'impossible au regard de l'étant »¹⁵⁹.

La question kierkegaardienne du « possible de la liberté » résonne chez Maldiney plus fort que chez Heidegger. Elle réapparaît couplée à celle de l'impossible et se pose en écho à la capacité d'exister en tant que soi dans l'ouverture à l'impossible. Autrement dit, l'épreuve du « possible de la liberté » demeure aussi bien dans le « transpossible » que dans le « transpassible ». La transpassibilité, nous dit Maldiney, est « une ouverture sans dessein ni dessin, à ce dont nous ne sommes pas à priori passible »; et il précise : « elle est le contraire du souci »¹⁶⁰. À partir de cette ouverture qui est le contraire du souci heideggérien, Maldiney tente de comprendre ce par quoi l'identification de la possibilité de rendre possible à la possibilité de rendre impossible résulte d'une présence fermée et l'explicite en termes de l'échec

¹⁵⁴ Cité par Henri Maldiney, *Art et existence, op.cit.*, p. 209., selon Martin Heidegger, *Was ist Metaphysik ?* (1929), *op.cit.*, p. 35.

¹⁵⁵ Henri Maldiney, *Art et existence, op.cit.*, p. 209.

¹⁵⁶ Voir Henri Maldiney, *Art et existence, op.cit.*, p. 172 où Maldiney renvoie sur ce point à Emmanuel Levinas, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Vrin, Paris, 1967.

¹⁵⁷ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie, op.cit.*, p. 305.

¹⁵⁸ Voir Søren Kierkegaard, *Miettes philosophiques. Le concept de l'angoisse. Traité du désespoir*, trad. K. Ferlov et J.-J. Gateau, Paris, Gallimard, 1990, p. 329.

¹⁵⁹ Henri Maldiney, « Existence : crise, création », *op.cit.*, p. 219.

¹⁶⁰ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie, op.cit.*, p. 306.

de la présence de soi à soi auprès de l'autre. C'est là où il rejoint Binswanger, lecteur de Kierkegaard, et nous dit :

Pour réaliser son projet fondamental : *penser la psychiatrie* à même l'homme malade, Binswanger s'est mis – selon le mot cité par lui de Kierkegaard – « à l'école de la possibilité », « de la plus lourde des catégories », si lourde que l'homme y est exposé à l'angoisse de la liberté aussi bien dans le silence du créateur que dans la terreur véhémente ou prostrée d'un schizophrène.¹⁶¹

Maldiney privilégie l'analyse existentielle de Binswanger par rapport à l'analytique existentielle de Heidegger en ce qui concerne la compréhension des structures spatiales et temporelles de la présence comme structures de la réceptivité. Dans ce lien entre la présence et la réceptivité s'éveille une dimension existentielle qui échappe à la phénoménologie et à l'ontologie du projet et du souci. Au sein de ces mêmes liens rayonne en toute sa force la fameuse formule d'Eschyle, tant de fois citée par Maldiney – « *πάθει μάθος* » – « l'épreuve enseigne ». L'enseignement en question ne suppose pas moins une transformation qu'une capacité d'ouverture à l'égard du temps qui lui succède. L'épreuve touche au transposable – à l'ouverture de la possibilité, et l'enseignement s'affirme dans le transpassible – dans l'accueil de l'événement, de même que la compréhension de l'existence en transcendance englobe les deux ensembles.

1.1.2. Le transpassible transpassibilise

Dans le couple « transposable – transpassible », le « trans » de la transcendance fait appel à la capacité de transformation que notre « pouvoir-être » et notre « réceptivité » présupposent. L'empreinte de l'épreuve et l'événement de la rencontre sont indéniablement liés par ce en quoi une transformation se réalise réellement – le sentir. C'est ainsi que le sens du « passible » ne convoque seulement

¹⁶¹ Henri Maldiney, *Regard, parole, espace, op.cit.*, p. 273.

pas ce qui (se) passe ensemble avec notre capacité de le dépasser et la réceptivité entendue comme une certaine passivité, mais aussi et surtout il évoque la racine du mot grec πάθος. Le sens du « passible » concerne la question du sentir au même titre que le sens du mot grec – πάθος –, désigne, à la base, « la passion ». Le « passible » relève de ce en quoi nous sommes affectés dans la capacité même de pâtir que les situations subies, vécues révèlent. À partir de cet aspect du « passible » dans lequel résonne le terme de « passion », se cristallise la question de nos états affectifs à travers le prisme d'une passivité active. L'issue de cette passivité à la fois affective et active est justement « πάθει μάθος », c'est-à-dire l'enseignement par l'épreuve. Le passé, la passivité, la passion et le verbe « passer » dans ses multiples variations, touchent tous les quatre à « l'épreuve qui enseigne » et contribuent à la détermination de la transpassibilité comme dimension propre de l'existant. Le sens du terme de « passion » revient ici à ce en quoi consiste le caractère commun des verbes « pâtir », « subir » et « éprouver ». Maldiney précise lui-même les alliances entre sa compréhension du « passible » et le mot grec en se référant, à nouveau, à Aristote et plus précisément *De anima* avant d'explicitier ceci :

« Passible » signifie « capable de pâtir, de subir » ; et cette capacité implique une activité, immanente à l'épreuve, qui consiste à ouvrir son propre champ de réceptivité.¹⁶²

Par rapport au fait qu'Aristote s'intéresse, en effet, à l'impassibilité du νοῦς – le terme grec traduit en latin par *intellectus* –, par rapport aux formes de la pensée, Maldiney explicite deux sens de « l'impassible ». Selon le premier sens, l'intellect est impassible dans la mesure où il « ne subit pas l'imposition d'une forme comme un patient sous la pression d'un agent »¹⁶³. Selon le second, « l'impassibilité de l'intellect est une indifférence absolue à l'égard des formes dont il est le lieu possible ; de sorte qu'il n'en est pas affecté »¹⁶⁴. À partir de la compréhension maldinienne de « l'impassibilité de l'intellect » chez Aristote se laisse déjà anticiper

¹⁶² Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, op.cit., p. 265.

¹⁶³ *Ibidem*.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

le rapport entre la transpassibilité et le sentir tel que Maldiney va développer en parallèle avec la distinction du « moment gnosique » du « moment pathique », pensée en alternance avec Erwin Straus et Viktor Von Weizsäcker. L'impassibilité du $\nu\omicron\delta\varsigma$ ne veut pas dire, en effet, que le $\nu\omicron\delta\varsigma$ est incapable de pâtir en son activité immanente à l'épreuve, mais qu'il est capable de ne pas pâtir à l'égard des intelligibles afin de les dégager, de les distinguer du sensible. Maldiney explique dans son texte « De la transpassibilité » que nous avons aussi bien chez Aristote qu'après lui, une opposition du « subir » au « faire », c'est-à-dire du « pâtir » à « l'agir » qui passe par le $\nu\omicron\delta\varsigma$, par ce en quoi son activité touche au possible, et ajoute : « cet intellect dit "possible" parce qu'il n'est que puissance est, au sens propre du terme, "passible" »¹⁶⁵. Il s'agit, en effet, de la distinction entre une puissance agente et une puissance dite passive de l'intellect. Dans son texte « L'existant », Maldiney ramène ces deux côtés d'une seule médaille à la question de l'imagination chez Kant et s'en explique de la manière suivante :

« Poétique » ou « pathique » le $\nu\omicron\delta\varsigma$ est $\nu\omicron\delta\varsigma$ et comme tel, capable de sens. L'opposition de ces deux pouvoirs atteint à une précision nouvelle avec la distinction kantienne des deux fonctions du *Gemüt* : la spontanéité intellectuelle et la réceptivité sensible. L'une capable de sens-signification (concept), l'autre de sens-sensation, de vue intuitive-sensible. De part et d'autre sens implique activité. La sensibilité est capable d'anticiper les conditions de mise en vue des phénomènes en ouvrant l'espace et le temps, structure de l'imagination *a priori* selon lesquelles s'articule, antérieurement et intérieurement à toute épreuve, le champ de l'apparaître. Mais l'espace et le temps y sont ceux de la représentation nos ceux de la présence, de la présence à l'événement.¹⁶⁶

En même temps, « la présence à l'événement » n'est-elle pas plutôt rare et en tant que telle, avant tout, inimaginable ? Dans ce « Mais » du début de la dernière phrase du passage cité, Maldiney est tenté à chercher le caractère inimaginable du réel comme celui qui est déterminant de l'événement. Dans ce schéma-là, seul l'événement est révélateur du réel au sens fort, c'est-à-dire ample, du terme, et

¹⁶⁵ *Ibidem*.

¹⁶⁶ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie, op.cit.*, p. 234.

nécessite notre imagination sans pouvoir y avoir lieu autrement qu'une fois déjà produit au monde. Produit, non pas reproduit, l'événement est en vue du monde ce que le réel est en vue de l'existant : il ouvre l'horizon de possible, il le transcende. C'est ainsi que, chez Maldiney, la mise en vue sensible est dépassée par le surgissement d'une nouvelle vue qui n'a pas pu être anticipée avant de passer par le sentir. D'ailleurs, la pensée aristotélicienne que Maldiney commente le plus au cours de ses explications du concept de « transpassibilité », évoque le terme grec φάντασμα (*phantasma*), et par cela concerne de tout près la question de l'imagination : « L'âme ne pense jamais sans la mise en vue sensible »¹⁶⁷. Le terme φάντασμα, traduit dans le commentaire de Maldiney par « la mise en vue sensible » est habituellement rendu par « image » et « représentation », comme par exemple : « L'âme ne pense jamais sans image »¹⁶⁸.

En effet, le « *phantasme* » suppose la sensation (*l'aesthesis*), mais n'est identique ni à la sensation ni à la pensée. Le rapport du « *phantasme* » aussi bien à l'image qu'à la représentation est bien plus complexe aux yeux ou mieux, aux oreilles de Maldiney. *Phantasma* provient, en effet, de φαντασία (*phantasia*), c'est-à-dire de l'imagination qui, nous-dit Maldiney, « n'est pas aveugle mais éclairée par le νοῦς »¹⁶⁹. En même temps, la « *phantasia* » – « φαντασία » –, a été déterminée par Aristote, lui-même, comme « un mouvement produit par la sensation en acte »¹⁷⁰. Dans la connaissance se retrouvent la sensation et l'intellect au même titre que « l'acte » sollicite l'intellect ou mieux, intellection, et la sensation le sentir. C'est ainsi que Maldiney soulève, dans son commentaire de la formule aristotélicienne, le problème du possible comme celui de l'imaginable, et se garde de confondre « image », « représentation » et « mise en vue » afin de dégager le caractère réel de ce qu'y apparaît au niveau du sentir. Dans son texte « Structures profondes et fondement existentiel du fantastique et de l'art fantastique », il précise ceci :

¹⁶⁷ Cité par Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, op.cit., p. 263.

¹⁶⁸ Voir sur ce point, Frédéric Jacquet, *La Transpassibilité et l'événement*, op.cit., p. 261, 262.

¹⁶⁹ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, op.cit., p. 264.

¹⁷⁰ Aristote, *De anima*, III, 3, 429a, 1-2. Voir in Aristote, *De l'âme*, livre 3, 1-2,

Φαντασία, [...], peut désigner une apparition ou représentation soit vraie soit illusoire et, là où le mot est employé dans le sens de l'imagination, le pouvoir d'imaginer opère tantôt en vue de l'expérience, tantôt en dehors de l'expérience.¹⁷¹

La question de l'imagination est aussi chère à Maldiney que celle de l'ouverture dans sa détermination de l'existence comme transcendance. L'aspect transpassible du sentir rejoint l'aspect possiblement impassible de l'intellect au sens où la transpassibilité désigne l'ouverture à ce qui échappe à toute détermination préalable, c'est-à-dire au spectre des possibles déterminés. Et là, il ne s'agit pas seulement de l'intellect, qu'on le détermine par nos capacités de l'ordre cognitif, par la raison, par les facultés intellectuelles par distinction avec les facultés sensibles, par le gnosique à la différence du pathique ou autrement, mais aussi de toute activité de la psyché « tantôt en vue de l'expérience, tantôt en dehors de l'expérience ». Plus précisément encore, il s'agit de poser la question de « l'impassibilité de la psyché », comme Freud l'a fait dans une note rédigée en écho au *De anima* d'Aristote, publiée posthument – « *Psyche ist ausgedehnt, weiss nichts davon* », traduite par « La psyché est étendue, n'en sait rien »¹⁷².

La transpassibilité maldinienne peut également provenir de ce « n'en sait rien » et être dès lors constitutive de l'ouverture, de l'événement et de la rencontre. Cette dimension de la psyché qui se révèle, elle aussi, impassible à l'égard du présent est ce en quoi l'existence se laisse inscrire dans la transcendance. Or la *Daseinsanalyse* s'oppose à l'explication à partir de la psyché et fait son propre chemin par rapport à celui de la psychanalyse. Maldiney poursuit la *Daseinsanalyse* sur ce point et n'emploie que l'expression heideggérienne de « *la libre étendue* » en l'adaptant à sa détermination de « l'horizon de la rencontre » comme transpassible et en précisant ceci :

Il [l'horizon de la rencontre] est le côté tourné vers nous *hors-d'attente*, duquel seulement surgit le réel... Quand je dis le côté tourné vers nous *hors-d'attente*, je me réfère à l'expression de Heidegger dans l'entretien entre le professeur, le savant

¹⁷¹ Henri Maldiney, *L'art, l'éclair de l'être*, op.cit., p. 179, 180.

¹⁷² Cité par Jacques Derrida, *Le toucher*, Jean-Luc Nancy, Paris, Éditions Galilée, 2000, p. 22.

et l'érudit où il dit que l'horizon est le côté tourné vers nous de *la libre étendue*. Cet horizon n'est certes pas celui d'une représentation. Mais, il n'est pas non plus l'horizon d'un projet. D'autre part l'expression de *libre étendue* n'énonce rien de cette étendue et de cette liberté. L'horizon est bien celui d'un *hors-d'attente* où rien ne peut apparaître que dans une surprise totale, excédant toute prise, la débordante, la réfutant d'avance. C'est à cet horizon, qui ne s'esquisse que dans la rencontre, que j'ai quelque chance de découvrir l'autre, l'être de l'autre, le mien, et en tout état de cause l'être de l'existant et aussi, en un sens, l'être de l'étant.¹⁷³

Les questions de la présence et de la réceptivité s'y cristallisent, sous la lumière inévitable de celles de l'ipséité et de l'altérité dans la rencontre. Maldiney dit que « l'altérité est imprévisible »¹⁷⁴ et que « la réalité de l'autre, qui échappe à toute prise, qu'on ne peut prendre à rien, est son ipséité. »¹⁷⁵. Si la transpassibilité ne se laisse pas réduire à une passivité absolue dans l'ouverture qui la constitue, c'est justement parce que la capacité de se tenir dans l'ouverture vers le dépassement de soi ne se mesure autrement qu'à l'épreuve de l'altérité et à la force de l'ipséité.

Là où Maldiney dit que « d'une part l'existence est une acte libre », il détermine « l'identité d'un existant » comme « son ipséité »¹⁷⁶. Avec un emprunt important au lexique de Levinas, il explicite encore, ailleurs, qu'« un visage n'exprime pas une identité, mais une *ipséité* » et poursuit ainsi :

Et cette ipséité se lève, non pas à partir d'un individu limité à soi qui est enkysté en lui-même, mais au contraire, je dirais tout – l'infini, vraiment – qui passe en lui dans

¹⁷³ Henri Maldiney, « Existence : crise, création », *op.cit.*, p. 249. Voir sur ce point également : Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, *op.cit.*, p. 235, aussi bien que les pages 257, 258 ou, bien, Henri Maldiney, « L'irréductible », *Revue Epokhe* n°3, Grenoble, Jérôme Million, 1993, p. 45-47 où Maldiney précise qu'il se réfère à Martin Heidegger, « Pour servir du commentaire au Sérénité », trad. André Préau in *Questions III*, Paris, Gallimard, 1966.

¹⁷⁴ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, *op.cit.*, p. 256.

¹⁷⁵ *Idem.*, p. 257.

¹⁷⁶ Henri Maldiney, « Une voix, un visage », *Revue Henri Maldiney* n°3, Paris, Association Internationale Henri Maldiney, 2010, p. 24.

son existence même, le pouvoir de l'homme étant de s'interroger – le pouvoir et le drame : il ne peut pas en rester à la pure exclamation ; il revient à l'interrogation.¹⁷⁷

Par le biais des questions de l'ipséité et de l'altérité, Maldiney mène jusqu'au bout – jusqu'à un bout ouvert –, sa pensée sur l'existence comme transcendance. Il emploie l'expression de « l'identité d'un existant » et non pas « l'identité d'une personne » ou « l'identité d'un individu » justement pour faire converger la question de l'ipséité avec celle de l'altérité sans les confondre. Dans la question de l'ipséité, l'expérience de soi est prolongée dans celle de l'existence en transcendance, car elle se pose, en quelque sens, en termes de l'expérience de la transpassibilité. L'expérience de l'altérité est indéniablement liée à celle de l'événement au sens où l'événement arrive « par rencontre » et plus précisément, « il n'est de rencontre qu'avec un autre et non pas avec l'altérité en général »¹⁷⁸. La dynamique de la rencontre est instaurée par Maldiney comme celle qui identifie l'autre à l'événement ou bien, l'autre à l'événement au sens où le transpassible de l'existant rejoint le transposable de l'événement. La question du « possible de la liberté »¹⁷⁹ de Kierkegaard revient chez Maldiney pour se poser à la lumière de ses références à Levinas et plus encore, à l'éclair de ses réponses à celles-ci, comme par exemple là où il dit :

L'autre, dit Levinas, est celui que je ne peux pas inviter ; j'ajouterai : celui que je ne peux pas être. Il est celui que je ne peux pas libérer vers sa propre possibilité dans l'ouverture de mon projet. Au regard de l'autre je suis dans une situation de passivité et d'accueil comme à l'égard de tout événement.¹⁸⁰

Comme si la situation de cette « passivité ouverte » à laquelle réfléchit Maldiney ramenait le « possible de la liberté » aux enjeux de l'ouverture au regard de l'autre pour poser la question de l'impossible comme celle de ce que « je ne peux pas être ». Les « transposable » et « transpassible » y sont profondément liés au sens où « la

¹⁷⁷ Henri Maldiney, Matthieu Guillot, « Entretien avec Henri Maldiney », *Revue L'Ouvert* n°5, *op.cit.*, p. 91.

¹⁷⁸ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, *op.cit.*, p. 306.

¹⁷⁹ Søren Kierkegaard, *Miettes philosophiques. Le concept de l'angoisse. Traité du désespoir*, *op.cit.*, p. 210.

¹⁸⁰ Henri Maldiney, « Existence : crise, création », *op.cit.*, p. 248.

transpassibilité nomme l'ouverture au transpossible qu'est l'événement »¹⁸¹, d'un côté, et « l'événement n'est reçu dans la passibilité que pour être intégré dans l'existence en laissant son empreinte sur le pouvoir-être, en faisant l'existant sortir du cercle de son possible [...] »¹⁸², d'un autre. Claudia Serban reconnaît chez Maldiney une nouvelle corrélation phénoménologique qui est celle « du réel transpossible dans la mesure où il prend la forme de l'événement, et de l'existant ouvrant à l'événement de par sa transpassibilité et capable de ressourcer son pouvoir-être en lui par sa transpassibilité »¹⁸³. En se référant à l'exposé de Claudia Serban du 19 janvier 2015 dans le cadre du séminaire « Maldiney et la phénoménologie », qui donnera lieu au texte, ici cité, « Du possible au transpossible », Raphaëlle Cazal propose d'expliciter la conception de la transpassibilité et de la transpassibilité chez Maldiney comme une conception plutôt ternaire que binaire et s'en explique de la façon suivante :

[...] Maldiney ne se contente pas de mettre au jour les modalités de la relation du sujet transpassible et de l'événement transpossible. Outre l'événement transpossible, auquel s'ouvre la transpassibilité, Maldiney conçoit une transpassibilité inhérente au sujet et articulée à sa transpassibilité, via lesquelles ce dernier est à même d'exister en transcendance : alors en effet que ma transpassibilité est définie par Maldiney comme *capacité infinie de sentir*, ma transpassibilité est qualifiée de *capacité infinie de faire* – donc comme pouvoir-être infini.¹⁸⁴

Une telle perspective de lecture de Maldiney constitue, à nos yeux, un moment clé à l'égard de l'éclaircissement du concept de « transpassibilité ». La « transpassibilité inhérente au sujet et articulée à sa transpassibilité » touche, en effet, à ce que

¹⁸¹ Claudia Serban, « Du possible au transpossible », Revue *Philosophie* n°130, Paris, Les éditions de Minuit, 2016, p. 67.

¹⁸² *Idem.*, p. 67, 68.

¹⁸³ *Idem.*, p. 71.

¹⁸⁴ Raphaëlle Cazal, « Henri Maldiney : la transpassibilité, l'Ouvert », [en ligne], p. 2, disponible sur :

http://www.henri-maldiney.org/sites/default/files/imce/raphaelle_cazal_-_henri_maldiney_la_transpassibilite_louvert_corrige.pdf.

Raphaëlle Cazal explicite en termes de « mon transposable »¹⁸⁵ chez Maldiney. En employant le prénom possessif « mon », Cazal met en avant la dimension pathique de l'existence comme articulatoire de la transposabilité et de la transpassibilité, et la désigne comme révélatrice de ces « deux modes d'exister en transcendance ». Ainsi, il ne s'agit pas seulement de la capacité d'ouverture comprise à partir du projet heideggerien, mais de toute réception acquise dans la spécificité d'accueil de l'imprévisible au sens où un « par-delà du possible » s'ouvre en et avec un « par-delà du passible » depuis le vif de la capacité de sentir. Dire « mon transposable » est une manière pathique de nommer l'atmosphère qui correspond à ma situation au niveau du Sentir dans sa multiplicité mouvante. Ma situation pathique renvoie, ainsi, à la capacité concrète – de l'ordre du « subir » et personnelle – de sentir, dont découlent les contraintes et capacités relatives à l'ouverture à mon être propre et à l'être de l'autre. En même temps, nous ne pouvons pas poser la question de la transposabilité dans les termes de « la transposabilité inhérente au sujet et articulée à sa transpassibilité » sans penser ce moment de la transpassibilité qui rend la transposabilité inhérente au sujet par et dans l'articulation de ce que transcende son possible à sa propre existence. En ce sens, Serban explicite la compréhension de l'événement en écho à la « transpassibilité » et à la « transposabilité » chez Maldiney de la manière suivante :

En effet, même s'il n'est pas en mon pouvoir, l'événement ne disqualifie pas pour autant sans droit d'appel mon pouvoir-être, pour autant qu'il n'a pas à être simplement subi : je dois pouvoir vivre l'événement, c'est-à-dire l'intégrer à mon

¹⁸⁵ Voir sur ce point Raphaëlle Cazal, « Henri Maldiney : la transpassibilité, l'Ouvert », *op.cit.*, notamment les chapitres : « Mon transposable : plus originaire que le pouvoir être comme projet » (p. 8-11) et « L'intrication de ma transpassibilité et de la transposabilité » (p. 11, 12). Il est à remarquer que Maldiney a su dire, par exemple (nous soulignons) : « [...] l'artiste est sa propre possibilité de subir – qui outrepassé tout système d'épreuves possibles. Cette transpassibilité conditionne **sa transposabilité** ». (Cf. Henri Maldiney, *Art et existence*, *op.cit.*, p.93) ; « Ainsi la dialectique du Moi, immanente à la constitution d'un tel art, met simultanément en jeu dans une alternance rythmique ses modes existentiels les plus extrêmes : **sa transpassibilité** et **sa transposabilité** dont la transcendance outrepassé toute possibilité déterminable et de pathos et d'action. » (Cf. Henri Maldiney, *Art et existence*, *op.cit.*, p. 120), de même qu'il a su parler de « [...] une transformation réciproque de notre pouvoir-être le plus libre et de notre réceptivité la plus ouverte, de **notre transposabilité** et de **notre transpassibilité** ». (Cf. Henri Maldiney, *Art et existence*, *op.cit.*, p. 212)...

existence, faire en sorte que mon existence se ressource en lui. Et pour cela, mon pouvoir-être ne peut plus se limiter, certes, à la sphère du projet (dans la mesure où l'événement ne relève pas du projet mais l'excède par définition), mais il ne doit pas non plus être complètement écrasé ou destitué par l'événement. Il faut bien plutôt *remesurer le pouvoir-être à l'aune de l'événement*, sans plus continuer à le confiner dans les cadres du projet, et aller ainsi au-delà du possible en direction du transpossible, c'est-à-dire en direction d'une autre manière de *pouvoir*.¹⁸⁶

C'est ainsi que non seulement la notion d'événement, mais également celles d'ouverture et de rencontre se révèlent cruciales en vue de la possibilité de rendre possible par le passible et non pas l'inverse. Dans la mesure où la question de l'impossibilité se laisse analyser à partir des propos de Maldiney comme le « masque du transpossible »¹⁸⁷, pourrions-nous de même comprendre toute apparente impassibilité comme un possible envers de la transpassibilité ?

En écho aux expressions par lesquelles Claudia Serban et Raphaëlle Cazal explicitent en quoi consistent la transpassibilité et la transpassibilité chez Maldiney, nous pourrions désigner deux domaines que Maldiney privilégie pour déployer cette conception. Il analyse la situation de l'homme qui éprouve des troubles d'ordre psychopathologique comme celle où la *capacité infinie de faire* se trouve en quelque sorte enfermée, coincée, bloquée dans les sillages de la *capacité infinie de sentir*. Le possible est ici en proie au passible et ne passe plus « en direction du transpossible ». Il stagne dans ce qui reste du passible ou s'effectue déjà au-delà ou en-deçà du passible comme dans le transpassible.

Quand il s'agit de penser les situations où la *capacité infinie de sentir* s'exprime à lumière de la *capacité infinie de faire* et donc, se réalise, Maldiney pense à l'art. L'art est « un mode de révélation du transpossible »¹⁸⁸ nous dit-il. Quand il le dit, il ne pense pas exclusivement à l'activité de l'artiste – à la création –, mais aussi à la réception de l'art, c'est-à-dire à ce qu'une œuvre d'art est susceptible à (nous) faire, à solliciter en nous. Il donne, ainsi, l'exemple d'un poète qui « proche du suicide se

¹⁸⁶ Claudia Serban, « Du possible au transpossible », *op.cit.*, p.65.

¹⁸⁷ Voir sur ce point Claudia Serban, « Du possible au transpossible », *op.cit.*, p.69, 70.

¹⁸⁸ Henri Maldiney, *Ouvrir le rien, l'art nu*, Éditions Les Belles Lettres, Collection « encre marine », 2010, p. 27.

trouvant par hasard devant un tableau de Mondrian se surprit à penser et à être l'existant de cette pensée : "Puisque cela existe, je ne peux pas me suicider." »¹⁸⁹.

Nous retrouvons ces deux même capacités – de sentir et de faire – dans le commentaire de Renaud Barbaras du concept de transpassibilité, développé en écho à la question de « l'identité originaire d'un recevoir et d'un faire, d'un subir et d'un agir qui est en quelque sorte réactivée par la radicalité de Maldiney. »¹⁹⁰. La radicalité de l'approche de Maldiney y consiste dans une confusion-coïncidence des questions de la réceptivité et de la réception avec celles de la possibilité et de la possibilisation à partir du rôle de l'intentionnalité dans son entreprise théorique. L'activité constitutive de la passivité au sens de la réceptivité et de la passivité de l'activité intentionnelle au sens de la capacité d'ouverture à l'événement déterminent la transpassibilité comme une réceptivité « radicalement in-intentionnelle ». Cela pousse Barbaras à considérer que « la transpassibilité s'oppose radicalement à la possibilisation. »¹⁹¹, d'un côté et que « la transpassibilité n'est donc passibilité que vis-à-vis de ce qui ne se laisse pas annoncer dans et par la réalité, au titre de ce qui doit y prendre place ; elle ne concerne ni le possible, ni le réel en ce sens »¹⁹², d'un autre. Cette réponse à la « radicalité de Maldiney » peut paraître, elle-même, radicale. Claudia Serban, de son côté, distingue « le transpossible comme événement » et « le transpossible existentiel » en dégagant « une nouvelle figure de la corrélation phénoménologique » chez Maldiney comme celle en laquelle « au transpossible de l'événement correspond, en effet, le transpossible de l'existant »¹⁹³ tout en explicitant l'importance cruciale de la notion de « transpassibilité » dans tout rapport du possible au transpossible. De même que Serban souligne que « si le transpossible habite également le réel, sous la forme de l'événement, le transpossible a son siège uniquement dans l'existant »¹⁹⁴, elle insiste sur le moment de l'articulation entre la transpassibilité et la transpossibilité. Renaud Barbaras dénonce

¹⁸⁹ *Ibidem.*

¹⁹⁰ Renaud Barbaras, « L'essence de la réceptivité : transpassibilité ou désir ? », *Maldiney une singulière présence, op.cit.*, p. 18

¹⁹¹ *Idem.*, p. 22.

¹⁹² *Idem.*, p. 23.

¹⁹³ Claudia Serban, « Du possible au transpossible », *op.cit.*, p. 66.

¹⁹⁴ *Idem.*, p.67.

« l'insuffisance de la transpassibilité comme pure ouverture »¹⁹⁵ en partant dans sa critique de « l'absolutisation de la transpassibilité » chez Maldiney, tandis que Claudia Serban insiste que « il ne faut pas pour autant comprendre la (trans)passibilité comme un moment autonome et dernier, comme l'ultime essence de l'existant »¹⁹⁶. En ce sens, elle souligne que « l'événement n'est reçu dans la passibilité que pour être intégré dans l'existence en laissant son empreinte sur le pouvoir-être, en faisant l'existant sortir du cercle de son possible [...] »¹⁹⁷. Le moment décisif de la « transpassibilité » provient de notre réceptivité sensible, et la réceptivité sensible concerne chez Maldiney, avant tout, « la communication *avec* le monde » qui revient à sa détermination du sentir, héritée de Erwin Straus. Là où ce contact d'ordre communicatif avec le monde se dévoile ou se déroule dans une ouverture soudaine, événementielle au point même d'ouvrir l'horizon de notre possible, de le transcender, il s'agit du transpassible. Depuis le passible s'ouvre le possible ou mieux, l'événement n'ouvre le possible qu'en se produisant dans l'ouverture du passible qui est, en effet, ce moment à la fois possibilisant du transpassible et transpassibilisant du possible, si nous pouvons le dire ainsi.

D'autre part, nous pouvons nous demander si les moments rares qui, tout en ayant véritablement lieu ne se produisent pas comme l'événement seraient révélateurs du transpassible ? Seraient-ils de l'ordre d'une surprise qui reste sous la prise de ce qui les précède ? Ces questions se laissent poser, par exemple, à partir de l'intérêt de Maldiney pour l'histoire de Sylvain Fusco (1903-1940), interné à l'hôpital psychiatrique du Vinatier, diagnostiqué psychotique, atteint d'un mutisme profond et auteur d'une œuvre picturale considérable. Maldiney rapporte sur que Sylvain Fusco s'est adressé une seule fois en parole à son médecin en lui disant « c'est joli, ça » devant une œuvre dont il était l'auteur. « Ce fût tout et ce fût la seule fois où j'entendis sa voix. »¹⁹⁸ – a témoigné Dr. Riquet. Comme s'il s'agissait ici d'un ton

¹⁹⁵ *Idem.*, note de bas de page n°44, p. 67.

¹⁹⁶ *Idem.*, p. 67.

¹⁹⁷ *Idem.*, p. 67, 68.

¹⁹⁸ Voir sur ce point Henri Maldiney, *Art et existence, op.cit.*, p. 73. Maldiney y cite Dr. Riquet qui s'exprime au sujet de la production artistique de Sylvain Fousco et témoigne du moment en question, de la façon suivante : « C'était fantastique, car on avait l'impression qu'il dépassait son autisme et nous entretenait de ses visions fabuleuses par ce grandiose monologue muet qu'il n'interrompt qu'une seule fois, en me disant, un jour où je m'étais

qui s'est ôté des peintures de Sylvain Fusco pour s'exprimer en sa voix et se révéler dans une situation hors d'atteinte en ouvrant, par-là, le cercle du possible qui s'est, pourtant, refermé aussitôt. Pourrions-nous dire que cela fut un événement ? Or, il nous faut en quelque sorte laisser de côté la notion d'événement pour saisir amplement les enjeux de la « transpassibilité » à l'égard de l'ouverture du passible. Dans le concept de « transpassibilité », il s'agit de tout ce qui nous transcende dans la dimension inhérente au sentir, qui en surgit et dévoile à la fois le possible et le passible à un niveau de l'extension et le dépassement, de l'inattendu et de la surprise. Yasuhiko Murakami, docteur en psychopathologie fondamentale et promoteur de l'œuvre de Maldiney au Japon, suggère, par exemple, l'expression de « transpassibilité latente » pour rendre compte des résonances du concept de « transpassibilité » dans les pratiques infirmières en psychiatrie. Murakami s'attaque à la détermination de « la schizophrénie comme échec de la transpassibilité » chez Maldiney et considère ceci :

Les schizophrènes ont certes une difficulté dans la transpassibilité comme le définit Maldiney. Néanmoins, celle-ci n'est en général pas complètement détruite. Il reste toujours la possibilité latente de la transpassibilité. Le soin infirmier des schizophrènes consiste donc à préparer un environnement qui leur permet de redémarrer leur transpassibilité affaiblie et voilée par leur pathologie.¹⁹⁹

Si la transpassibilité fonctionne de manière latente même chez les psychotiques, il nous faudrait repenser la situation en psychose ensemble avec celles de la dépression et de la mélancolie pour comprendre comment et à quel point la réceptivité y est en défaut. Certes, Maldiney met l'accent sur « l'impression de pesanteur, une impression de poids et de fatalité » avant d'explicitier, comme déjà souligné, que « c'est faute de transpassibilité que non seulement schizophrénie mais la mélancolie s'installent, et que commence aussi la dépression »²⁰⁰. Pourtant, il est à interroger si

arrêté devant son œuvre et où il n'avait pas fui, et en s'adressant gentiment à moi : « c'est joli, ça ». Ce fut tout et ce fut la seule fois où j'entendis sa voix »

¹⁹⁹ Yasuhiko Marukami, « Maldiney au Japon et la pratique de l'infirmière psychiatrique », *À l'épreuve d'exister avec Henri Maldiney, op.cit.*, p. 412.

²⁰⁰ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie, op.cit.*, p. 85.

Maldiney exclut complètement la transpassibilité de la réceptivité telle qu'elle est en jeu dans les situations en question par le fait de dire « faute de ». Même si nous répondons par « non », nous dirions, en effet, par-là, aussi bien « oui » que « pas toujours », car Maldiney va plus loin et ramène la question de la « transpassibilité en défaut » à « l'état dépressif de notre époque, dissimulé sous l'activisme du *on* », décrit de la façon suivante :

La réceptivité y est une réceptivité préconstruite, ajustée à l'économie d'un système d'informations et d'actions. Particulièrement significatif à cet égard, le temps des vacances et des loisirs où l'idée de vide et de rien (« faire le vide », « ne faire rien ») exprime seulement une retraite inane. Vacances où il s'agit de *faire* le vide en vue de le remplir en occupant le temps. Vacances à quoi – par contresens – on *vaque* à ses divertissements. Collective et sociale, l'organisation de la réceptivité est en fait une organisation de l'irritabilité au moyen de stimuli appropriés. Cette situation est, en son fond, dépressive.²⁰¹

La transpassibilité est, ainsi, cette dimension de l'existence qui se laisse également endormir là où apparemment tout peut aller bien. Dans la mesure où la réceptivité se détermine comme toujours déjà à l'ombre du projet, elle s'éloigne, en effet, du transpassible et est toute tournée vers l'horizon du possible. Or, dans la psychiatrie encore plus que de « l'organisation de la réceptivité », il s'agit d'une réorganisation de la réceptivité et par là, d'un appel au transpassible.

D'autant plus que Maldiney n'a jamais véritablement approfondi cette direction de sa pensée, il est important que les praticiens s'intéressent à la place et au rôle de la « transpassibilité » en milieu psychiatrique. Yasuhiko Murakami décrit également une certaine aspiration au transpassible chez les schizophrènes en la prenant en compte comme « affection du Dehors » au sens où « dans toutes les étapes de l'hospitalisation, la sortie a une signification très importante »²⁰². Dans ce « dehors » par rapport à l'hôpital, il ne s'agit pas forcément de la société civile à habiter, mais de toute sorte d'activités s'inscrivant à l'ouverture d'un possible « ailleurs » par

²⁰¹ *Ibidem*.

²⁰² Yasuhiko Marukami, « Maldiney au Japon et la pratique de l'infirmière psychiatrique », *À l'épreuve d'exister avec Henri Maldiney, op.cit.*, p. 413.

rapport au cadre médical et d'un sentir « autrement » par rapport à la situation actuelle. Cet « ailleurs » se révèle aux yeux des patients sous la forme d'une possible source de jouissance, de quelque chose de nouveau et touche, donc, à leur horizon du possible en passant par leur passible, tandis que le fait de solliciter un « autrement » relatif au Sentir reste un véritable enjeu dans toute approche thérapeutique. En ce sens, Murakami formule deux précautions à prendre en compte dans l'analyse de la place et du rôle de la « transpassibilité » en milieu psychiatrique :

D'abord, l'idée maldinéenne de la schizophrénie comme échec de la transpassibilité s'avère trop simplifiante et trop fixée. Les patients sont en réalité très variés et ils peuvent changer constamment. Deuxièmement, si on se concentre trop sur l'essence pathologique de la maladie et sur l'explication des symptômes – ce qui arrive le plus souvent dans le domaine de la psychopathologie –, cette attitude « savante » est elle-même nuisible du point de vue thérapeutique. La chose importante ne consiste pas dans le déchiffrement des symptômes mais plutôt dans la refondation de la vie quotidienne et sociale du patient.²⁰³

La « refondation » en question touche aussi bien à la « possibilisation » qu'à la « passibilisation », si nous pouvons nommer ainsi la possibilité de rendre passible l'articulation même du possible au passible. Prendre en compte la même absence de tout « *a priori* » par laquelle Maldiney détermine la « transpassibilité » dans l'approche des situations en psychiatrie suppose d'admettre que ce à quoi nous avons ouverture n'est pas ce sur quoi nous pouvons opérer et d'assumer jusqu'au bout ce en quoi le concept de « transpassibilité » se révèle difficile, pour ne pas dire radical. Ainsi, quand Maldiney complète la pensée de Levinas – l'autre est celui que je ne peux pas inventer – par dire « j'ajouterai : celui que je ne peux pas être »²⁰⁴, la transpassibilité y est concernée au sens où « mon transpassible » n'est pas le transpassible de l'autre. En même temps, si nous admettons avec Maldiney qu'« il

²⁰³ *Idem.*, p. 414, 415.

²⁰⁴ Henri Maldiney, « Existence : crise, création », *op.cit.*, p. 248.

n'y a de rencontre que de l'altérité »²⁰⁵, la rencontre ne peut avoir lieu que comme un événement dans la transpassibilité.

Les concepts de « transpossibilité » et de « transpassibilité » sont forgés par Maldiney en résonance profonde avec sa compréhension du réel et de l'événement. La question de la « radicalité de Maldiney », posée en écho à ces concepts, se laisse surtout préciser à la lumière des approches radicalement différentes de son œuvre. Même si les moments clés de son œuvre se répètent d'un bout à l'autre de celle-ci, les énoncés qu'y reviennent toujours réapparaissent dans des contextes différents. Nous sommes, ainsi, tentés de considérer que la pensée de Maldiney a quelques traits caméléonesques dans la mesure où elle peut changer, d'elle-même, sa tonalité en fonction de l'angle de notre lecture et du contexte qu'y est privilégié. Ainsi, la radicalité de la pensée de Maldiney ne peut être considérée qu'en écho à la capacité de celle-ci de s'accorder à ses multiples contextes en s'annonçant toujours comme une seule et même pensée. Claudia Serban a souligné à juste titre l'importance de penser l'articulation de la transpossibilité et de la transpassibilité « dans ce qu'elle a de nécessaire et de fondamental »²⁰⁶ pour élucider la compréhension de l'existence chez Maldiney. Les difficultés de la compréhension de la notion de « transpassibilité » reviennent à la complexité de toute pensée sur l'existence qui part du sentir. De même que Serban affirme la lecture de Frédéric Jacquet selon laquelle « Maldiney accède à une *version renouvelée de la corrélation phénoménologique, corrélation de l'existence transpassible et du réel transpossible* »²⁰⁷, elle ajoute que « l'existence elle-même est tout autant transpossible que transpassible »²⁰⁸ et explicite cette version renouvelée de la corrélation phénoménologique de la manière suivante :

²⁰⁵ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, *op.cit.*, p. 256.

²⁰⁶ Claudia Serban, « Du possible au transpossible », *op.cit.*, p. 71.

²⁰⁷ Voir plus in Frédéric Jacquet, « Sentir et exister – Seul l'événement est à vivre », *Maldiney, une singulière présence*, *op.cit.*, p.105-131, et notamment la page 115. Claudia Serban se réfère à ce texte dans la note de bas de page n°38 de son article « Du possible au transpossible », *op.cit.* p. 66 où elle souligne également le remarque de Frédéric Jacquet selon lequel « La notion de transpossibilité apparaît avant celle de transpassibilité et nomme alors, également, le sens d'être de l'existence ». (Frédéric Jacquet, « Sentir et exister – Seul l'événement est à vivre », *op.cit.*, note 2, p.106).

²⁰⁸ Claudia Serban, « Du possible au transpossible », *op.cit.*, p. 66.

[...] non pas simplement corrélation du réel transposable et de l'existant transposable, ni seulement corrélation du transposable de l'événement et du transposable existentiel, mais corrélation du réel transposable dans la mesure où il prend la forme de l'événement, et de l'existant ouvert à l'événement de par sa transpassibilité et capable de ressourcer son pouvoir-être en lui par sa transpassibilité.²⁰⁹

Le paragraphe de Frédéric Jacquet auquel Claudia Serban se réfère se termine par une détermination du sentir que Serban ne cite pas : « le sentir est épreuve de l'imprévisible »²¹⁰. Or, c'est justement là le lieu d'un possible renversement si nous admettons plutôt que l'imprévisible est épreuve du sentir, c'est-à-dire qu'il est à l'épreuve du sentir dans son rôle déterminant sur le chemin du passible en direction du transposable. En écho à la formule « *Pathei mathos* », nous avons déjà explicité le fait que l'épreuve touchait ici au transposable – à l'ouverture de la possibilité, et l'enseignement s'affirmait dans le transposable – dans l'accueil de l'événement. Pourrions-nous également dire que c'est l'épreuve, en effet, qui fait appel ici au transposable, tandis que l'enseignement se rapporte au transposable ? Ainsi, « l'épreuve enseigne » pourrait également dire le transposable transpassibilise. Quand Maldiney dit que « transpassibilité et transpassibilité définissent deux façons d'exister en transcendance, dont l'être malade est l'échec », il pose, en effet, le problème de l'échec de l'articulation de ces deux façons d'exister, tout en précisant ceci :

L'échec de l'une ou de l'autre en révèle le sens. Il permet donc de comprendre par où elles s'opposent et de mettre en vue le pli existentiel dans lequel cette opposition est impliquée.²¹¹

Là où la transpassibilité s'oppose à la transpassibilité et *vice versa* s'effectue également l'échec de leur articulation. La conception maldinienne de la

²⁰⁹ *Idem.*, p. 71.

²¹⁰ Frédéric Jacquet, « Sentir et exister – Seul l'événement est à vivre », *op.cit.*, p.115.

²¹¹ Henri Maldiney, « De la transpassibilité », *Penser l'homme et la folie*, *op.cit.*, p. 263.

transpossibilité et de la transpassibilité apparaît ainsi comme une conception plutôt ternaire que binaire, comme l'a suggéré Raphaëlle Cazal.

1.2. MALDINEY ET LA *DASEINSANALYSE*

C'est surtout en poursuivant le travail du psychiatre suisse Ludwig Binswanger autour de la *Daseinsanalyse*²¹² et en dialoguant avec des psychiatres tels que Roland Kuhn, Jacques Schotte, Gisela Pankow (1914-1998), Jean Oury (1924-2014) etc., que Maldiney met en avant la notion de « sentir » dans sa recherche du sens de ce qui se passe chez les personnes qui éprouvent des troubles de l'ordre psychopathologique. Le « sentir » est problématisé à travers l'analyse des structures spatio-temporelles de l'existence, aussi bien qu'en écho à la notion de « *Stimmung* ». Le terme allemand *Stimmung*, nous renvoie par son sens premier à la musique et veut dire « accord » (« accord d'un instrument » par exemple). Il désigne ensuite, la tonalité, l'ambiance, un climat au sens de l'élément atmosphérique propre à la situation et par ce biais-ci, concerne également nos états d'esprit et humeurs. Heidegger le problématisé dans *Sein und Zeit* en lien avec la facticité de *Dasein*. Il a précisé, lui-même, qu'à travers l'analyse de *Stimmungen* il voulait prolonger la doctrine aristotélicienne des passions d'où également une certaine tendance à traduire « *Stimmung* » par « passion »²¹³ ou, de manière aussi restrictive, par « humeur ».

²¹² Même si la *Daseinsanalyse* est connue en France sous le nom d'« l'analyse existentielle », Maldiney garde souvent le mot en allemand et explique dès fois l'emploi de ce terme chez Binswanger en le traduisant par « l'analyse de la présence » comme dans son texte de 1963 « Le dévoilement des concepts fondamentaux de la psychologie à travers la *Daseinsanalyse* de L. Binswanger » (Cf. Henri Maldiney, *Regard, parole, espace, op. cit.*, pp. 131-147) où il écrit, par exemple : « Le terme de *Daseinsanalyse*, d'analyse de la présence, marque assez la manière dont L. Binswanger entend cette présence de soi à soi auprès de l'autre, qui est la condition du comprendre. » (p. 135) ou « La *Daseinsanalyse* est d'abord une analyse des structures spatiales et temporelles de la présence. » (p. 137).

²¹³ Voir sur ce point Hans-Georg Gadamer, *Les chemins de Heidegger*, Librairie philosophique J. Vrin, Coll. Bibliothèque des textes philosophique, 2002, p. 101.

Pour Heidegger, la *Stimmung* est, en effet, « la tonalité affective ou la coloration affective, qui *dispose* et accompagne toujours déjà le *Dasein* en tant qu'être au monde »²¹⁴, et en suivant le paragraphe 29 du *Sein und Zeit*, « c'est le propre même de l'existence que de s'effectuer toujours et déjà disposée par une humeur si bien que la neutralité objective tant convoitée par le comportement scientifique apparaît comme une dé-naturalisation de l'attitude naturelle »²¹⁵. Dans cette idée sur l'existence « toujours et déjà disposée par une humeur » s'esquisse une autre notion, chère à l'analytique existentielle de Heidegger qui est la *Befindlichkeit*. Selon Françoise Dastur, il s'agit du terme forgé par Heidegger « pour désigner ce qui constitue du point de vue existentiel, à côté de la compréhension, l'ouverture du *Dasein* »²¹⁶, et à son sens, il vaut mieux le traduire par « disposition » que par « affection », comme le fait Martineau²¹⁷. C'est au début du paragraphe 31 d'*Être et temps*, selon la traduction d'Emmanuel Martineau, généralement adoptée par Maldiney que Heidegger détermine la *Befindlichkeit* en écho de la question du « comprendre » de la façon suivante :

L'affection est *une* des structures existentielles où se tient l'être du « Là ». Or cet être, cooriginellement avec elle, est constitué par le *comprendre*. **L'affection a à chaque fois sa compréhension, ne serait-ce que tandis qu'il la réprime.** Le comprendre est toujours in-toné. Si nous interprétons celui-ci comme un existentiel fondamental, cela signifie en même temps que ce phénomène est conçu comme un mode fondamental de *l'être* du *Dasein*. Au contraire, le « comprendre » pris au sens d'un mode cognitif possible parmi d'autres, et distingué par exemple de l'« expliquer », doit être tout comme celui-ci interprété comme un dérivé existentiel du comprendre primaire tel qu'il co-constitue l'être du là en général.²¹⁸

²¹⁴ Caroline Gros-Azorin in Ludwig Binswanger, *Le problème de l'espace en psychopathologie*, traduit et préfacé par Caroline Gros-Azorene, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998, note de traductrice, p. 31.

²¹⁵ *Ibidem*.

²¹⁶ Voir sur ce point Françoise Dastur, « Maldiney et la question d'événement » [en ligne], Séminaire ENS, 7 mars 2015, p. 2, disponible sur : http://www.henri-maldiney.org/sites/default/files/imce/maldiney-evenement_dastur.pdf.

²¹⁷ *Ibidem*.

²¹⁸ Martin Heidegger, *Être et temps*, Édité par Joël Lechaux et Eric Ledru, Paris, Traduction intégrale/Autentica, 1985, p. 118.

Ce point est important en vue de l'explicitation de *Befindlichkeit* comme une structure de l'existence chez Heidegger, mais aussi et surtout à l'égard de la compréhension qu'en fait Maldiney tout en explorant la *Befindlichkeit* avec la *Stimmung* à son compte. Maldiney considère, en effet, la *Befindlichkeit* heideggérienne pour « la dimension pathique du *Dasein*, la capacité qu'il a dimensionnellement d'être toujours accordé à un ton »²¹⁹ et souligne que « nous ne pouvons rencontrer quelque chose qu'en accord avec les tonalités qui définissent l'espace de résonance de notre *Befindlichkeit* »²²⁰. Tous les deux termes – *Stimmung* et *Befindlichkeit* – sont souvent introduits en tant que tels en français chez Maldiney, mais parfois aussi traduits à la manière de Martineau, comme par exemple là où il cite un passage du *Sein und Zeit* résumant peut-être le mieux les nuances distinctives entre la *Stimmung* et la *Befindlichkeit* :

Ce que nous indiquons *ontologiquement* sous le titre d'affection est la chose du monde *ontiquement* le plus connue et la plus quotidienne : la tonalité (*Stimmung*), l'être accordé à... (*Gestimmtsein*).²²¹

La *Befindlichkeit* désigne, en effet, ce en quoi la *Stimmung* révèle la dimension pathique de l'existence. Le « comment » de la *Stimmung* revient sur le « quoi » dont dispose la *Befindlichkeit*. En ce sens Maldiney considère que « l'affection est une épreuve » et que « cette épreuve subie par l'être-là est une façon d'apprendre et de comprendre où il en est avec soi » avant de résumer la pensée heideggérienne à ce propos de la manière suivante :

L'affection ne va jamais sans compréhension. Inversement la compréhension n'est jamais neutre. Affection et comprendre sont des existentiels en lesquels s'articulent

²¹⁹ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, *op.cit.*, p. 281.

²²⁰ *Idem.*, p. 286, 287.

²²¹ Cité par Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, *op.cit.*, p. 281. Il s'agit du début même du paragraphe 29 et la citation exacte est : « Ce que nous indiquons *ontologiquement* sous le titre d'affection est la chose du monde la mieux connue et la plus quotidienne *ontiquement* : c'est la tonalité, le fait d'être disposé. Avant toute psychologie des tonalités – discipline d'ailleurs totalement en friche –, il convient d'apercevoir ce phénomène en tant qu'existential fondamental et de le cerner en sa structure » *in* Martin Heidegger, *Être et temps*, *op.cit.*, p. 113.

l'être du là. Qu'elle qu'en soit la tonalité, l'ouverture à soi de l'être-là sous la forme d'un « qu'il est à être » signifie qu'il est simultanément voué et appelé à son là.

Le second aspect, celui de l'appel, ouvre la dimension du sens.²²²

À la demande formulée par un de ses étudiants de commenter la phrase de Heidegger « Le comprendre est toujours in-toné » – « *Verstehen ist immer gestimmtes* », pour la version originale – Maldiney répond :

Cela veut dire « être accordé à un ton » [entendez : une tonalité, *Stimmung*]. Mais il faudrait montrer comment cet accord est immanent au comprendre. Or cela n'est pas élucidé par Heidegger, en raison même de sa conception du comprendre [...]. [Parce que] nulle part n'y surgit la surprise de ce qui excède infiniment la prise et l'entreprise, et en quoi s'engloutit tout *a priori*.²²³

C'est dans cet effort d'analyser « comment cet accord est immanent au comprendre », que Maldiney se tourne vers Binswanger et la *Daseinsanalyse*. Binswanger reprend la notion de *Stimmung* dans sa visée clinique et la problématise en termes de « l'espace du *Stimmung* », de « l'espace de la tonalité affective » (« *Der Gestimmter Raum* »), connu aussi sous le nom de « l'espace thymique », au moins depuis sa célèbre conférence sur le problème de l'espace en psychopathologie (1932)²²⁴. Tous les textes de Binswanger entre les années trente et cinquante forment le *corpus* de sa période « heideggérienne » et mettent l'accent sur la question de l'espace afin d'éclairer les problèmes de l'ordre psychopathologique à travers ceux de l'expérience de la spatialité. Ce qu'intéresse le plus Binswanger est, en effet, l'expérience de la spatialité dans la psychose au vue d'une appréhension globale de ce dont est capable le sentir humain.

Selon Caroline Gros-Azorin, « l'espace thymique donne *lieu*, non pas à une localisation, mais à une appréhension plus originaire de l'espace » au sens où « il s'agit d'un espace investi par la *Stimmung*, en sorte qu'il entre en résonance avec

²²² Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, *op.cit.*, p. 283.

²²³ Cité par Pierre Carrique in « Comprendre », *Transversalités n° 113*, Institut de catholique de Paris, 2010, p. 186.

²²⁴ Voir Ludwig Binswanger, *Le problème de l'espace en psychopathologie*, traduit et préfacé par Caroline Gros-Azorin, Toulouse, Presses Universitaire du Mirail, 1998.

l'existence pour vibrer du même ton, scintiller du même éclat qu'elle. »²²⁵ Le terme grec *thumos* veut dire « cœur », mais est adopté conventionnellement par la psychiatrie contemporaine comme synonyme d'humeur²²⁶, et « la disposition thymique » n'est pas équivalente ici à « l'espace thymique ». La « disposition thymique » est une traduction de la « *Stimmung* » tandis que par « l'espace thymique » les traducteurs désignent tout espace qui lui est relatif au sens de « tout espace investi par la *Stimmung* ». Maldiney considère, de son côté, la spécificité du terme de *Stimmung* de la manière suivante :

Nous n'avons pas en français de terme équivalent. Mais c'est un avantage : notre incapacité à la nommer nous obligera à la penser en l'effectuant. *Stimmung* se traduit en français par atmosphère et par humeur – ce qui divise l'unité climatique de la *Stimmung* selon l'opposition fort suspect d'un monde extérieur et d'un monde intérieur n'ayant entre eux que des rapports de causalité, et dénature le sens primordial de l'être au monde, dont les structures ressortissent à l'ordre de la présence et non pas à celui de l'objectivité.

Tout autre est le rapport de l'homme au monde, tel que L. Binswanger le définit dans cette phrase-pilote du *Cas Suzanne Urban*, qui indique au psychologue et au thérapeute la situation fondamentale d'après laquelle ils doivent orienter leurs observations et leur compréhension : « La présence appréhende elle-même comme monde ce qu'elle est originairement. »²²⁷

Dire ceci suppose en quelque sorte d'annuler l'opposition entre l'intérieur et l'extérieur comme celle entre le subjectif et l'objectif, d'un côté et de ramener la question de toute compréhension au domaine de la *Stimmung*, d'un autre. Dans la mesure où « la *Stimmung* n'est ni dans l'objet ni dans le sujet, mais dans l'être à...

²²⁵ Caroline Gros-Azorin in Ludwig Binswanger, *Le problème de l'espace en psychopathologie, op.cit.*, note de traductrice, p. 31.

²²⁶ Voir sur ce point, Caroline Gros, « Préface », *Le problème de l'espace en psychopathologie, op.cit.*, p. 37 où il est explicité, entre autres, ceci : « Si, en 1927, l'humeur n'avait pas encore fait l'objet d'une étude psychologique comme le faisait remarquer Heidegger au §29 d'*Être et temps*, la psychiatrie est depuis conventionnellement adopté le terme de thymie pour humeur et de dysthymie pour les perturbations de l'humeur. ».

²²⁷ Henri Maldiney, *Regard, parole, espace, op.cit.*, p. 138.

dans l'*In-Sein* dont ils sont les pôles »²²⁸, la distinction entre le dedans et le dehors disparaît avec celle entre humeur et ambiance, et la *Stimmung* se révèle en termes de communication avec le monde.

L'intonation du monde dans les expressions de l'existence pousse Maldiney à considérer que « la tonalité dans laquelle l'être-là se trouve a valeur révélatrice. »²²⁹ Dans ce « se trouver » résonnent aussi bien un « dedans » qu'un « dehors » dans la mesure où leur opposition stricte est annulée à partir du second aspect de deux existentiels – « affectivité » et « comprendre » –, qui est l'appel qui ouvre la dimension du sens²³⁰. Pourtant, là où le « monde » est fixé dans une tonalité à la fois thématifiée et impuissante à nous faire exister le présent, toute expérience de l'espace est investie dans cette même tonalité comme à celle du monde. L'appel y reste sans réponse ou bien muet, et à sa place se forge une réponse préalable à toute interpellation. Selon les analyses de Binswanger, pour le maniaque, par exemple, toutes choses sont très proches au sens où il n'y ni centre ni périphérie ni foyer ni séjour, et en même temps que l'espace perd sa profondeur, le monde rapetisse. Pour le mélancolique, l'expérience de la spatialité s'opère de la manière quasiment inverse, tandis que le schizophrène s'élève bien au-dessus du monde commun. Maldiney, lecteur de Binswanger, admet un certain nombre d'*a priori* par rapport à la tonalité affective qui détermine l'état de l'existence en sa situation actuelle. Ainsi, il a su parler, des « deux grands a priori pathiques de la confiance et de l'angoisse »²³¹ ou encore, préciser ceci :

Tristesse ou joie, angoisse ou confiance sont contemporaines de la phénoménalité des choses avant qu'elle n'ait cristallisé en objets [...]. Elles sont les a priori d'une communication avec le monde et peuvent, seules, articuler les structures pathiques de l'espace et du temps – qui sont les dimensions anticipatives de toute chose à paraître.²³²

²²⁸ *Idem.*, p. 141.

²²⁹ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, *op.cit.*, p. 281.

²³⁰ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, *op.cit.*, p. 283.

²³¹ Voir sur ce point Henri Maldiney, *Ouvrir le rien, l'art nu*, *op.cit.*, p. 116.

²³² Henri Maldiney, *Regard, parole, espace*, *op.cit.*, p.141.

En ce sens-là, Maldiney considère que « la vue, l'ouïe et les autres sens ne nous procurent seulement pas des impressions sensibles ayant valeur représentative »²³³, mais disposent également de notre *Stimmung* à même de déterminer notre réceptivité, de la mettre en situation. La place de l'*a priori* est à interroger. Il y a quelque chose qui nous renvoie ici à une étude de François Raffoul selon laquelle la place que Heidegger attribue aux *Stimmungen* dans son analytique existentielle, se laisse résumer ainsi :

À chaque fois que Heidegger évoque les humeurs (*Stimmungen*) dans *Sein und Zeit*, c'est pour insister sur la dimension d'opacité et de retrait qui semble constituer une limite à l'appropriation cognitive ou pratique. Les humeurs, explique-t-il, sont au-delà des capacités de la connaissance et du vouloir.²³⁴

Cet « au-delà » se désigne plutôt à l'image d'un manque de maîtrise que du fait d'un manque d'expérience du monde. Dans ce même « au-delà des capacités de la connaissance et du vouloir » résonne écho de ce que Maldiney va considérer comme « la capacité infinie de faire » et « la capacité infinie de sentir » par rapport à ses concepts de « transpossibilité » et de « transpassibilité ». Au même titre que le « faire » n'est pas équivalent au « connaître », le « sentir » ne s'épuise pas dans le « vouloir ». La question de humeurs demeure dans celle de la réceptivité et n'est pas moins concernée par le passible que par les dépassements qu'y surgissent. La transpassibilité intervient là où nous sommes renvoyés bien au-delà de ce dont nous sommes passibles actuellement. C'est ainsi que l'existence en psychose s'opère comme un échec de la transpassibilité, selon Maldiney. La question de la *Stimmung* ou encore des *Stimmungen* est importante à Maldiney comme ce par rapport à quoi la capacité d'ouverture est évaluable en termes de dépassement. Les « a priori » pathiques en font partie. Or, Maldiney souligne encore que « aucun apriori pathique, même celui de la confiance et de l'angoisse, n'est adéquat au surgissement de l'autre [...] »²³⁵ et considère ceci :

²³³ Henri Maldiney, *Regard, parole, espace, op.cit.*, p. 189

²³⁴ François Raffoul, « Derrida et l'éthique de l'impossible », *Revue de métaphysique et de morale* n°53, Paris, Presses Universitaires de France, 2007, p. 78.

²³⁵ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie, op.cit.*, p. 291.

Les deux grands moment pathiques de l'être au monde que sont la confiance et l'angoisse, ne se rapportent pas à quelque chose sur quoi nous soyons en prise. Dans chaque rencontre qui nous marque nous nous trouvons tout à coup accordés à un ton. Cette tonalité est universelle.²³⁶

La schizophrénie pour laquelle la *Daseinsanalyse* porte un intérêt bien vif, est problématisée chez Maldiney justement en écho à ces considérations sur les « a priori pathiques », dernièrement citées. La schizophrénie incarne à la fois, l'incapacité d'être en prise sur les choses et l'incapacité de rencontrer, c'est-à-dire d'être avec l'autre. Si le schizophrène est bien au-delà du monde commun, c'est parce qu'il se trouve en incapacité d'habiter son propre corps comme son corps propre (*Leib*). À ce propos, Maldiney rappelle une patiente de Gisela Pankow, qui dit d'une part « Je n'existe pour personne », et d'autre part : mon corps était morcelé ; les morceaux séparés de mon corps n'avaient plus de rapport entre eux »²³⁷. Dans ces morcèlements, ainsi décrits, résonnent les désarticulations, dissociations et dispersions relatives au fonctionnement des structures spatiales et temporelles de la présence en psychose. Ce qui va définir la psychose chez Maldiney, c'est qu'elle est fermeture à ce niveau originaire de l'expérience qu'est le sentir et ne laisse plus aucun espace – pour ne pas dire espoir –, à la possibilité d'événement. En tant que la fermeture à l'horizon du « hors d'attente », la psychose opère comme une expérience délimitée de l'absence du « au-delà ». En même temps, nous avons chez Binswanger toute une piste d'analyses du « au-delà » en psychopathologie qui concerne l'accès que la vie onirique donne aux structures de l'existence²³⁸. La fermeture n'y est pas complète ou elle n'est pas, elle-même, fixée une fois pour toute. Binswanger cite et analyse, sans cesse, les rêves de ses patients afin de relier leur force symbolique à la capacité de comprendre le fonctionnement des structures spatio-temporelles de l'existence en mélancolie et manie, aussi bien qu'en schizophrénie. Ainsi, les voies

²³⁶ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, op.cit., p.287.

²³⁷ Cité par Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, op.cit., p. 298.

²³⁸ Voir sur ce point, Ludwig Binswanger, « Le rêve et l'existence », *Introduction à l'analyse existentielle*, trad. Jacqueline Verdeaux et Roland Kuhn, Paris, Les Éditions de Minuit, 1989, p.199-225.

de la *Daseinsanalyse* sont les voies d'une analyse approfondie de la présence sous toutes ses formes et flexions déficientes. À la place de la moindre considération de l'abandon de la réceptivité par rapport au monde vient s'installer et opérer ici une large compréhension des modes de l'abandon du monde dans la réceptivité. Dans la mesure où la *Daseinsanalyse* propose une transformation intégrale du concept de *Dasein* au contact de la psychopathologie, elle n'est, donc, ni une application du *Sein und Zeit*, ni une propédeutique à la compréhension maldinienne de « l'existence en transcendance ». Le terme de *Stimmung* reste crucial pour une quelconque mise en parallèle de l'œuvre de Heidegger et de la démarche de Binswanger, étant donné que Binswanger l'emploie « pour désigner aussi bien la coloration affective d'une expérience vécue que le caractère réceptif de l'existence humaine considérée au niveau de l'existential ontologique »²³⁹.

La *Daseinsanalyse* consiste, selon Maldiney, « à établir la communication entre les structures existentielles et les expressions existentielles puisque, ici et là, sont en cause des structures de l'être au monde »²⁴⁰ et « à déterminer le mode de compréhension scientifique sous l'horizon duquel les actes psychiatriques ont un sens convergent »²⁴¹. Une spécificité de la *Daseinsanalyse* est qu'elle analyse les structures spatio-temporelles de l'existence en tant que formes articulatoires de la présence. L'autre est qu'elle s'opère auprès des personnes concrètes, en prenant en compte ce en quoi les failles de leurs présences s'éprouvent dans ce que Ludwig Binswanger appelle la structure de la « *Présence commune* »²⁴². Être en présence de ces failles relatives à l'existence constitue le moment initial de la *Daseinsanalyse* au sens de l'idée directrice de Binswanger : « la compréhension de l'homme malade et la compréhension de la psychiatrie sont un seul et même comprendre. »²⁴³. En fonction de la réaction de Maldiney à l'égard de l'idée directrice de Binswanger – « L'homme – l'homme malade et l'homme soignant – n'est en situation dans la

²³⁹ Jacqueline Verdeaux, Roland Kuhn le précisent ainsi dans une note de traducteurs in Ludwig Binswanger, *Introduction à l'analyse existentielle, op.cit., p. 201.*

²⁴⁰ Henri Maldiney, *Regard, parole, espace, op.cit., 127.*

²⁴¹ *Idem.*, p. 132.

²⁴² *Idem.*, p. 135.

²⁴³ *Idem.*, p. 133.

psychiatrie que si la psychiatrie est en situation dans l'homme »²⁴⁴ –, il nous faut d'abord éclaircir ce dont la *Daseinsanalyse* s'engage à comprendre.

Binswanger développe, d'abord, une distinction entre la fonction vitale, à savoir la fonction psycho-physique de l'organisme et l'histoire intérieure de la vie comprise comme histoire des « séquences » de contenus des vécues psychiques.²⁴⁵ La question de leur articulation en l'homme est celle qui va lui permettre d'avancer dans ses recherches sur la différenciation de pathologies, d'un côté et de sortir la question de la *Stimmung* d'une tonalité principalement intérieure en la posant en termes de contact avec le monde, d'un autre.

Sous le concept de « fonction vitale », Binswanger regroupe deux questions : 1. Celle du corps vécu et de ses limites en tant qu'objet de recherche psychiatrique ; 2. Celle de l'âme en tant que fonction cérébrale, d'une part et en tant que fonction relevant des sciences naturelles, d'autre part et de ses limites en tant que l'objet de la recherche psychiatrique.²⁴⁶ Par « fonction vitale », Binswanger entend l'organisme comme l'ensemble des deux fonctions : la fonction physique et la fonction psychique. Il n'y a pas de scission entre le corporel et le psychique. Sous le concept de « histoire intérieure de la vie », Binswanger considère l'homme ou la personne en tant qu'objet de recherche psychiatrique. L'histoire intérieure de la vie est relative, en effet, à l'histoire aussi bien affective que spirituelle d'une personne. Cette ligne de recherche dégage le caractère historico-herméneutique de la *Daseinsanalyse*.

Binswanger introduit la distinction du fonctionnel et de l'historique en l'homme pour mieux dévoiler leurs points d'articulation. Il s'agit, en effet, de deux registres de la vie humaine – l'un est fonctionnel et l'autre est personnel. Maldiney en parle également dans les termes d'histoire extérieure en tant que fonctionnelle de la vie,

²⁴⁴ *Idem.*, p. 272.

²⁴⁵ Voir sur ce point Ludwig Binswanger, « Fonction vitale et histoire intérieure de la vie », *Introduction à l'analyse existentielle*, *op.cit.* p. 49-77. Il s'agit du texte de sa conférence intitulée « *Lebensfunktion und innere Lebensgeschichte* », édité en allemand en 1928 dans *Monatsschrift für Psychiatrie und Neurologie*, 68, p. 52-79 et dans *Ausgewählte Werke*, vol. 3 : *Vorträge und Aufsätze*, éd. Max Herzog, Heidelberg, Asanger, 1992, p. 71-94, et paru en français en 1971 aux Éditions de Minuit et en traduction de Jacqueline Verdeaux et Roland Kuhn.

²⁴⁶ *Idem.*, p. 57. Maldiney en parle dans son texte « L'existence en question dans la dépression et dans la mélancolie » initialement paru en 1989 et repris dans *Penser l'homme et la folie*, *op.cit.*, p. 63-85, voir surtout les pages 74-77, aussi bien que dans « Événement et psychose », *Penser l'homme et la folie*, *op.cit.*, p.183-213, voir surtout la page 187.

d'une part et d'histoire intérieure en tant que personnelle de la vie, d'autre part en précisant qu'il s'agit de « intérieure et extérieure par rapport à un soi qui décide de son propre. »²⁴⁷. La fonction vitale en tant qu'histoire extérieure porte sur nos pulsions et réactions à des situations autant en nous qu'autour de nous. L'histoire intérieure de la vie est encore autre chose. Elle concerne l'existence qui est nôtre, et a en commun avec l'évènement d'être irrépétibile. Selon Maldiney, « si cette distinction répond à celle des psychopathies et des névroses et psychoses, la manière dont s'articulent entre elles ces deux dimensions humaines, doit permettre de comprendre – à la charnière – le passage de la dépression à la mélancolie. »²⁴⁸ En effet, pour Binswanger, la dépression est accessible au psychopathe, tandis que la mélancolie, la manie, aussi bien que la schizophrénie causent plus de difficultés à la compréhension et révèlent négativement les conditions de possibilité de la communication. Il y a une ambiance dans l'approche clinique de Binswanger qui nous fait penser qu'il cherche à comprendre la manie, la mélancolie et la schizophrénie en les considérant comme des *mondes*. Dans la mesure où elles s'installent et développent dans les moments défaillant de l'ouverture au monde du *Dasein*, elles s'annoncent comme « la fin du monde »²⁴⁹ et en même temps, provoquent déjà en se constituant un fonctionnement à part. À partir de cela, il s'agit pour Binswanger de trouver comment établir le contact avec ces *mondes* afin de solliciter et rétablir les structures spatiales et temporelles de la présence de ses patients, de les éveiller au monde commun. La proximité de Maldiney à Binswanger est la plus évidente là où il s'agit d'admettre que les troubles psychotiques attestent négativement du caractère à la fois non-thématique et projectif de l'existence. La spécificité de Maldiney est d'avoir restitué la notion de délire dans une pensée sur l'évènement, à savoir d'avoir développé davantage la question de l'évènement par rapport à celle de la psychose. Au-delà de la « fin de monde » qui caractérisait la schizophrénie dans *Mélancolie et manie* de Binswanger, le propre du délire est aussi, aux yeux de Maldiney, effort pour retrouver l'évènement en termes de rencontre. Sur ce point, pourtant, Maldiney se réfère à Hans Kunz (1904-1982), philosophe et

²⁴⁷ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, op.cit., p. 187

²⁴⁸ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, op.cit., p. 74, 75.

²⁴⁹ Voir, par exemple, Ludwig Binswanger, *Mélancolie et manie*, Paris, Éditions Puf, 1987.

psychologue suisse, et plus précisément, à ses recherches sur les limites de l'interprétation psychopathologique du délire. Maldiney propose, en effet, une mise en perspective de l'événement et du délire en réfléchissant la fonction que le délire remplit en schizophrénie de la manière suivante :

Il est pour le schizophrène un moyen – le seul – d'explication et de compréhension de soi, c'est-à-dire de cette métamorphose existentielle. Mais il est une expression douteuse. « Le délire représente la seule possibilité que le schizophrène ait d'éprouver et de vivre la métamorphose de son existence propre. Mais cette possibilité est celle d'un mode d'expression dans lequel le changement de la présence est occulté ».

L'événement du délire en cache un autre. « Il est la couverture de ce qui se passe en lui et au titre de quoi il a lieu. Le schizophrène pressent bien ce qui lui arrive quand il parle de la fin du monde ou qu'il est terrassé ou lentement dominé par la climatique du délire. Mais il ne sait pas ce que cet événement est... Entre le vivre avec son ton propre et l'exister effectivement vécu il y a une faille.²⁵⁰

L'articulation de ces deux registres de la vie – fonctionnel et personnel –, s'opère à partir du vécu de l'événement qui se constitue comme une rupture radicale, transformatrice. Or, « l'explicitation et la compréhension du soi » dont il s'agit dans le délire constituent un mode d'expression qui s'inscrit dans un cercle répétitif et concerne plus la fonction vitale que l'histoire intérieure de la vie. Il n'y a pas de véritable articulation de deux registres de la vie à l'égard d'une métamorphose existentielle. L'expression est douteuse, car elle touche à quelque chose qui revient sans aboutir à quelque chose de nouveau. De même que l'événement en tant qu'un existentiel doit être effectivement vécu, il devrait de même nous surprendre en ouvrant l'horizon de « hors d'attente ». Le délire touche à la dimension événementielle de l'existence, mais ne se réalise pas en elle comme une véritable transformation par rapport à ce qu'il lui précède. Le délire reste un « événement »

²⁵⁰ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, op.cit., p. 200. Les citations référentes à Hans Kunz, *Die Grenze der psycho-pathologischen Wahninterpretation*, Zeitschrift für die gesamte Neurologie und Psychiatrie, Bd. 135, 1931, p. 682 et 681, traduites par Henri Maldiney.

restreint à la situation en schizophrénie. Dans la mesure où le sens du vécu du délire ne s'explique pas comme celui d'une transformation constitutive, il ne s'agit pas d'événement au sens que Maldiney attribue à ce terme. Quand il rappelle un mot du pathologiste Aschoff (1866-1942) : « La maladie menace l'existence d'un vivant »²⁵¹, Maldiney ne pense pas seulement à l'existence biologique, mais aussi et surtout à l'existence telle qu'il la conçoit à travers ses deux concepts de « transpossibilité » et de « transpassibilité » dont l'être malade est l'échec. Très attentif à la méthodologie de Binswanger, il cherche à développer une pensée entièrement consacrée à la dimension pathique de l'existence humaine. Pour ce faire, avant toute autre distinction, il va se préoccuper de celle entre le pathique et le pathologique.

La racine commune de ces deux termes provient du verbe grec *pathein* (« subir ») et place, à nouveau, la question du sentir au centre de ses recherches au sens où celle-ci marque une ligne de démarcation entre le mode pathique de subir et le mode pathologique de subir. Maldiney explicite leur rapport de la manière suivante :

Le pathique et le pathologique appartiennent au pouvoir-être de l'existant qui est capable de répondre ou de se dérober à sa mise en demeure d'être ou de disparaître. Leur possibilité recouvre celle du propre et de l'impropre qui est inhérente à la constitution même de l'existence, et leur divergence commence au point-origine de la temporalité existentielle : elle concerne originairement le présent.²⁵²

Dans le « pathique » l'accent est mis sur un « subir » en vue de l'activité où je « subis » la vie d'autant plus que je la vis à l'épreuve du moment présent. Dans le « pathologique » l'accent passe sur « ce qu'est à subir » en vue d'une restriction, fixation ou suspension de ces activités qui me font subir – au sens, donc, de supporter et de soutenir –, ma vie. De cette manière, l'existence d'un vivant est menacée en régime psychopathologique. Le « pathologique » est un dérivé en tant que forme de déchéance du « pathique ». Une prise en charge du « pathologique » devrait, de même, compter sur le moment pathique. Cela concerne encore une autre

²⁵¹ Cité par Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie, op.cit.*, p. 74.

²⁵² Henri Maldiney, « Existence : crise et création », *Maldiney. Une singulière présence*, Paris, Éditions Les Belles Lettres, collection « Encre marine, 2014, p. 221.

distinction, développée par Binswanger, entre « la communication existentielle » et « le service médical », que Maldiney résume comme une « disjonction-conjonction qui se retrouve dans le psychiatre lui-même, pris entre son être-avec-l'autre et son être-médecin »²⁵³. Dans les situations de perturbation et de désintégration de structures spatio-temporelle de la présence, se désigne une « transcendance dans la passivité » qui n'est pas celle de la transpossibilité, c'est-à-dire celle d'une passivité relative à la capacité d'ouverture du sujet transpassible. Le transpassible est ce dont l'existant fait l'épreuve si son pouvoir-être lui revient tout en se rapportant à la rencontre ou à l'événement comme à un « par-delà du possible ». Or, ce « pouvoir-être » de l'existant est ici mis en question à l'égard de son existence. De même que la transpassibilité « est au fondement de la dimension pathique de l'existence, où s'unissent le subir et le personnel [...] »²⁵⁴, le mode pathologique de subir concerne la personne entière et se rapporte en tant que tel à tout son entourage. Le médecin-psychiatre, « pris entre son être-avec-l'autre et son être-médecin » a, donc, affaire à la difficile transpassibilité, et « la psychiatrie est en situation dans une expérience humaine dont la réflexion en soi constitue une *anthropologie*. »²⁵⁵

De son côté, Viktor Von Weizsäcker problématise le pathique du point de vue de la vie en l'opposant à l'ontique. Par « ontique », il réfère à tout ce qui est simplement là à la façon d'une chose, à tout ce qui est de l'ordre de l'étant au sens large du terme. Tant qu'il n'y pas de vie, il n'y a pas de moment pathique. Par conséquent, le moment pathique est un mode d'exister de tous les êtres vivants. Il ne s'agit que des différences de degrés aussi bien par rapport au pathique que par rapport au mode d'exister. Tant qu'elle est moins posée que subie, l'existence est plus marquée par le pathique. À la différence de Heidegger, Weizsäcker privilégie « la vie » par rapport à « l'être » d'une manière que Henri Maldiney résume parfaitement quand il dit, ou plutôt, quand il demande la chose suivante :

Ma vie m'est plus essentielle que mon être-là parce qu'elle est plus proprement mienne, de cette « mienneté » qui constitue mon essence. Cette affirmation de Von

²⁵³ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, op.cit., p. 72.

²⁵⁴ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, op.cit., p. 307.

²⁵⁵ Henri Maldiney, *Regard, parole, espace*, op.cit., p. 133.

Weizsäcker qui décide de mon essence soulève deux questions : ce que je suis, celui que je suis en propre, le suis-je sur le mode pathique de subir ? Et si oui, le suis-je en tant que vivant, comme il le dit, ou en tant qu'existant, ce que ne dit à peu près personne ?²⁵⁶

Tout ce qui vit possède des caractéristiques propres à sa manière d'être en vie. C'est à la détermination des deux caractères fondamentaux du pathique chez Weizsäcker que Maldiney s'intéresse le plus pour déployer sa compréhension de l'existence spécifiquement humaine: « Le pathique, dit Weizsäcker, a deux caractères fondamentaux : il est de l'ordre du subir et il est personnel. En lui sont liées personne et passion »²⁵⁷. De même que la détermination du pathique à l'opposé de l'ontique s'opère chez Weizsäcker à travers sa compréhension de la crise dont n'est capable que le vivant, la problématisation du pathique et du pathologique s'opère chez Maldiney à travers les moments critiques qu'éprouve l'homme par rapport à son « pouvoir-être » et à ses capacités de sentir. La crise, elle aussi, a deux aspects, selon Weizsäcker : en elle, le vivant subit sa vie en manque à soi, à savoir d'une manière qui le rend « incapable de se soutenir lui-même d'un bout à l'autre de sa continuité finie »²⁵⁸ et, d'autre part, en elle se révèle une tonalité de ruptures, une épreuve directe de la discontinuité « où le vivant est mis en demeure d'être ou de s'anéantir »²⁵⁹. Ainsi, la crise est révélatrice du moment pathique. Si Weizsäcker discute le moment pathique comme l'origine et du vouloir et du devoir, c'est justement parce qu'il considère que « dans la véritable crise la décision se crée elle-même ; elle est commencement et origine (*Anfang und Ursprung*) »²⁶⁰. Pourrions-nous pourtant parler du devoir et du vouloir par rapport à une décision, même quand elle est plus subie que prise, sans se référer à l'existence spécifiquement humaine ?

Maldiney problématisé la différenciation du pathique et du pathologique en écho direct à ses notions de « présence » et d'« existence ». En cela, sa lecture de

²⁵⁶ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, op.cit., p. 266.

²⁵⁷ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, op.cit., p. 258.

²⁵⁸ *Idem.*, p. 278.

²⁵⁹ *Ibidem.*

²⁶⁰ Cité par Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, op.cit., p. 278 ; Cité selon Viktor Von Weizsacker, *Der Gestaltkreis*, 4^e édition, Stuttgart, George Thieme, 1968, p. 185.

Weizsäcker est une lecture biswangerienne, et par l'attention qu'il y attribue au sens du « sentir », elle est aussi strausienne. Maldiney met, en effet, sur un même plan le « pouvoir-être », l'« être présent » et la « réceptivité sensible » comme les éléments constitutifs de l'existence. Selon lui, « est présent (*prae-sens*) qui est à l'avant de soi, en précession de soi-même »²⁶¹. L'étymologie même du mot – le datif de *per*, qui indique la direction, aussi bien dans l'espace que dans le temps : *prae* et le participe du verbe « *esti* » (« être ») : *sens* –, exprime le mieux, aux yeux de Maldiney, ce en quoi « être présent » relève aussi bien du « pouvoir-être » au sens de la capacité de s'anticiper ailleurs, plus loin dans l'espace et le temps que de la « réception sensible » au sens de la capacité de (se) sentir autrement. Comme déjà souligné dans le chapitre précédent, Maldiney fait également appel à l'étymologie en ce qui concerne le verbe « exister ». *Ex-istere*, nous dit-il, « c'est avoir sa tenue hors soi et hors tout »²⁶², et « exister » veut dire « être soi hors de soi »²⁶³ ou encore « c'est avoir sa tenue hors... hors de toute contenance, c'est tenir l'être, non la pose, hors de soi, en avant de soi, en soi plus avant »²⁶⁴. Sommes-nous, donc, plus vivants en soi plus avant ? Maldiney précise que sa détermination de l'existence tend à définir le propre de « exister » au sens non trivial du mot :

Exister – au sens non trivial du mot – c'est avoir sa tenue hors de soi. C'est s'advenir, suivant la rigoureuse formule d'André du Bouchet : « En avant de soi, en soi plus avant »²⁶⁵.

Maldiney analyse, en effet, ce en quoi « exister » serait justement plus que « vivre » et pourquoi. Il ajoute une précision par rapport au mot du poète :

Exister, c'est avoir sa tenue, c'est tenir l'être en avant de soi, et en soi plus avant,

²⁶¹ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, *op.cit.*, p. 223.

²⁶² *Idem.*, p. 219.

²⁶³ Henri Maldiney, *Regard, parole, espace*, *op.cit.*, p. 132.

²⁶⁴ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, *op.cit.*, p. 248.

²⁶⁵ Henri Maldiney, *L'art, l'éclair de l'être*, Paris, Les éditions du Cerf, 2012, p. 80. Citation d'André du Bouchet selon A. du Bouchet, *L'Incohérence, La couleur*, Paris, Hachette Littérature, 1979.

selon une expression d'André du Bouchet. Dehors toujours au centre.²⁶⁶

La vie, n'est-elle pas, elle-aussi, « dehors toujours au centre » du point de vue de « l'histoire intérieure de la vie » ? Oui, si le « dehors » revient ici au « transposable », et le « centre » s'ajuste dans le « transpassible ». L'acte constitutif de la présence est l'acte déterminatif de l'existence au sens où « tenir l'être et non la pose » signifie pour la présence « ne pas s'ajuster à ce qu'elle serait devenue une fois pour toutes »²⁶⁷.

Ce qu'est l'existence en tant que « exister au sens non-trivial du mot » par rapport à la vie chez Maldiney correspond à ce qu'est la transformation par rapport à la crise chez Weizsäcker : une possibilité qui lui est inhérente au même titre qu'une forme de son surpassement. Weizsäcker, cité par Maldiney, considère que « l'état pathique est au fond synonyme d'une disparation de l'ontique : la crise de transformation montre la lutte à mort engagé entre l'attribut pathique et l'attribut ontique »²⁶⁸. Maldiney refuse, pourtant, cette idée de la lutte qui fait du moment pathique un attribut de la vie elle-même, car, à ses yeux, les transformations issues de la crise dont l'homme est capable ne concernent pas tant la vie que l'existence. Comment ? Ces transformations concernent l'existence, nous-dit Maldiney, « sous la forme d'une "contrainte à l'impossible", où il y va du sens dans le non-sens qu'elle implique, du sens, non de la vie »²⁶⁹, avant d'explicitier que « une contrainte à l'impossible n'est pas comme Weizsäcker le dit, "l'image" d'un état critique : elle est la crise elle-même »²⁷⁰. La question du sens se pose ici en termes de notre rapport au « rien » et de notre rapport à l'impossible, mais sans forcément passer par nos représentations sur ceux-ci. Pour cela, la conception de la « transpossibilité » et de la « transpassibilité » chez Maldiney évoque la possibilité de révélation du sens au-delà du possible et celle de son épreuve dans le sentir. Nous y avons affaire au sens et non pas aux images préalables du sens. Dans la recherche de ce qu'il fait sens dans le non-sens que « la contrainte à l'impossible » implique, il s'agit toujours, pour

²⁶⁶ Henri Maldiney, « Existence : crise et création », *Maldiney. Une singulière présence*, Paris, Éditions Les Belles Lettres, Collection « Encre marine », 2014, p. 222.

²⁶⁷ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, *op.cit.*, p. 223.

²⁶⁸ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, *op.cit.*, p. 291.

²⁶⁹ *Idem.*, p. 279.

²⁷⁰ *Ibidem.*

Maldiney, d'une recherche sur ce dont est capable le sentir spécifiquement humain. L'expérience du rien en fait partie. Maldiney problématise « le rien » d'une manière où ce dernier « ne fait pas partie du texte de la vie »²⁷¹ et simultanément comme ce à quoi l'homme est capable de se rapporter au même titre qu'il se rapporte à l'étant. Nous n'avons besoin de rien pour que le rien puisse épouser l'impossible et remplacer la contrainte à son égard par le vide d'ouverture. Le rien est, en effet, autre nom de l'absence du choix des possibles. Ainsi, nous avons besoin de la notion de « rien » pour saisir le sens de la « transpossibilité », de même que nous avons besoin de la notion de « vide » pour comprendre la « transpassibilité ». Entre le rien et le tout, le sens surgit du vide, et le vide ne fait sens qu'à partir du rien qui ménage l'espace du *Stimmung*. L'originalité de Maldiney est d'avoir développé les notions de « vide » et de « rien » en lien direct avec les structures spatiales et temporelle de la présence que Binswanger appelle « les structures thymiques ou climatiques » et Erwin Straus les « structures pathiques ». Là où le moment thymique binswangerien aussi bien que le moment pathique strausien ne se rattache à aucune objectivité constituée, Maldiney forge la notion de « non-thématique ». Il la réfléchit en lien direct avec le concept de *Bedeutungsrichtung* ou *direction du sens*, introduit par Binswanger et encore plus développé par Straus. Dans la mesure où le sens est toujours dans les rapports, Maldiney tient, d'abord, à élucider les différents sens du sens. À ce sujet, il nous dit ceci :

Hegel déjà avait noté que le mot « sens » était un mot étrange qui avait lui-même deux sens différents : un sens-signification : un concept a un sens ; et un sens qui appartient à la sphère sensible, puisque nous parlons de sensation et d'organes des sens. Mais il y a un troisième sens du sens qui est encore plus décisif, c'est le sens-direction, celui qui Erwin Straus a tellement bien analysé dans *Vom Sinn der Sinne* qu'il a pu mettre dans une articulation intime le sentir et le se mouvoir. Le se mouvoir ayant trait à ce sens du sens que j'ai appelé sens-direction, et le sentir ayant trait à la sphère sensible qui – notez le bien – est elle-même significative : il n'y a pas de séparation disjonctive, de cloison étanche entre signification et sensation. Mais l'important, c'est ce sens-direction qui correspond à un comportement spatio-

²⁷¹ *Idem.*, p. 280.

temporel et qui est effectivement inséparable du mouvement des formes.²⁷²

Dans ce que Maldiney appelle le « sens-direction » résonne le concept de *Bedeutungsrichtung* ou *direction du sens* de telle manière qui nous fait comprendre à quel sens Maldiney a pu encore dire que « la même transcendance qui fonde l'existence comme *Présence à...* est constitutive du *sens* »²⁷³. Le sens-sensation porte sur les qualités sensibles – la pesanteur, le son, les couleurs, etc. –, et concerne toute réceptivité sensible en tant qu'expérience sensorielle. Le sens-signification se rapporte au rapport même au monde et est corrélatif à la compréhension. Quand Maldiney dit : « si le sens, en effet, est le corrélat indispensable de la compréhension, il n'est jamais absent de la perception »²⁷⁴, c'est au sens où « dans la perception, nous percevons le sens ; dans la compréhension, nous comprenons l'expression. »²⁷⁵. Il s'agit ici de deux directions du sens par rapport à l'expression. Dans la perception, nous avançons de l'expression vers le sens et percevons, donc, le sens dans l'expression. Dans la compréhension, nous comprenons l'expression dans le sens et ceci dit que nous accueillons l'expression dans une perspective déjà relative au sens. Dans la mesure où les structures existentielles sont les structures signifiantes, la compréhension ne s'ajoute pas à l'existence du dehors, mais se déploie à même de la tonalité propre à la « communication avec le monde ». Nous pouvons également parler du sens-signification constitué par un concept, mais si celui-ci s'articule dans nos comportements spatio-temporels et dépend, donc, du sens-sensation, aussi bien que du sens-direction. Maldiney détermine le sens-direction comme « celui d'un trajet ou d'une impulsion, et, avant tout, d'un auto-mouvement » et le spécifie par des adverbes « en avant, en arrière, vers le haut, vers le bas, à droite, à gauche, en ligne droite, en spirale, etc. »²⁷⁶. Quand Binswanger analyse, par exemple, les rêves de ses patients et ne se concentre pas tant sur leur contenu représentatif que sur leur atmosphère qu'il appelle le « contenu thymique du rêve », il met en évidence une direction du sens. Même si c'est le temps du rêve qui permet à Binswanger de

²⁷² J. Bourdelique, P.-M. Charazac, « Entretien avec Henri Maldiney », *Revue de l'Association Internationale Henri Maldiney L'Ouvert* n°5, 2012, pp. 52, 53.

²⁷³ Henri Maldiney, *Regard, parole, espace, op.cit.*, p. 66.

²⁷⁴ *Idem.*, p.72.

²⁷⁵ *Ibidem.*

²⁷⁶ Henri Maldiney, *L'art, l'éclair de l'être, op.cit.*, p.85.

ramener la question des structures dynamiques des images aux structures de la vie de ses patients, il va développer son concept de *Bedeutungsrichtung* au-delà du rêve. À l'allure structurale signifiante des images dans le temps du rêve correspond toute structuration de nos comportements spatio-temporels se déroulant au-delà des enjeux intentionnels. Le sens circule sans être privé du moment « non-thématique » pour articuler « les directions générales du pouvoir-être de l'homme et les directions significatives de l'existence concrète singulière »²⁷⁷. Il y a quelque chose concernant le sens-direction qui court devant nous et qui nous donne, qui nous délivre plus qu'il ne nous est donné, délivré. Aussi bien dans le rêve que hors de lui. En ce sens, Maldiney souligne ceci :

Le contenu thymique du rêve est donné à même la structure dynamique significative des images qui constitue une direction du sens (*Bedeutungsrichtung*) et une esquisse de l'existence du rêveur. Le rêve n'est ni un spectacle, ni une expérience. Il est une aventure du rêveur. Sa présence y est chute, naufrage, ascension etc., formes qui supposent un sujet. Et en définitive, si étrange et étranger que ce sujet paraisse dans son apparence sensible et son destin onirique, « moi, je demeure le sujet permanent de ce qui s'élève, s'abîme ou tombe ».²⁷⁸

Par dire : « le rêve n'est ni un spectacle, ni une expérience », Maldiney soulève, à nouveau, la question de la scène et plus précisément de la mise en scène comme celle qui constitue le moment intentionnel de toutes nos représentations. Dans son texte « Comprendre », il va mobiliser la notion husserlienne d'intentionnalité en parallèle avec la notion freudienne du sens afin de confronter à la phénoménologie de la conscience une phénoménologie de la présence et de démontrer en quoi la

²⁷⁷ Henri Maldiney, *Regard, Parole, Espace, op.cit.*, p. 128. Nous ramenons ici ce qui Maldieny dit par rapport à « la compréhension stylistique » à toute circulation du sens. Il dit : « C'est dans le moment non-thématique des conduits que les directions générales du pouvoir-être de l'homme et les directions significatives de l'existence concrète singulière s'articulent dans un style. La compréhension stylistique procède en son principe même de la situation de l'homme comme être à..., comme *In Sein* qui est inscrite dans l'essence de la spatialité, de la temporalité et de la communication humaines ». Nous le faisons en tenant compte de ce que Maldiney formule ainsi : « L. Binswanger préfère se tenir au terme de directions du sens (*Bedeutungsrichtung*) et écarter celui du style, mais la divergence n'est pas essentielle et ne suppose aucune opposition psychologique. » (Cf. Henri Maldiney, *Regard, parole, espace, op.cit.*, p.127.)

²⁷⁸ Henri Maldiney, *Regard, parole, espace, op.cit.*, p. 100, 101.

Daseinsanalyse diffère de la psychanalyse freudienne et de la philosophie husserlienne. Binswanger se réfère à Husserl au début même de son œuvre et le mobilise surtout en ce qui concerne sa critique de la psychanalyse freudienne et sa compréhension de la conscience en termes de l'intentionnalité et du sens. Puis, il y aura une longue étape de sa période heideggérienne. Il ne retourne à Husserl qu'au milieu des années cinquante et en parallèle étonnante de son retour à Freud. S'il retrouve Freud pour se réexpliquer avec la psychanalyse sur les questions relatives à la thérapie, son retour à Husserl est marqué par une critique de Heidegger et un questionnement sur l'intersubjectivité transcendantale. Quand Binswanger cherche à comprendre les « moments défaillants de la constitution du sujet » comme moments immédiatement défaillants de la *mondanéité* et ceci dit, de l'ouverture au monde du *Dasein*, Husserl réapparaît. Il réapparaît avec sa compréhension de la conscience selon laquelle elle n'est pas en face du monde, mais dirigée vers le monde dans l'intentionnalité. De même qu'il s'agit pour Husserl de démontrer que toute visée du monde correspond à une *mondanéité* psychique, il s'agit pour Binswanger de comprendre la subjectivité et l'objectivité comme deux pôles d'une même constitution. Ce retour à Husserl ne passera pas inaperçu par Maldiney qui n'hésite pas à s'adresser à Binswanger à ce sujet de la manière suivante :

Dr. Binswanger, je vous ai dit quelquefois que vous n'êtes pas heideggérien. Je n'entendais pas, par là, vous reconduire à Husserl, mais vous laisser être vous-même.²⁷⁹

Maldiney tend, dès le début, plutôt à élucider l'écart de la *Daseinsanalyse* à l'égard de la philosophie husserlienne que de se préoccuper de moments qui rapprochent l'une à l'autre. Maldiney n'oppose, en effet, ni conscience à la présence, ni le concept au Sentir, mais s'occupe du Sentir avant de s'occuper de tout autre aspect de l'existence humaine. En même temps, il s'efforce à montrer que le concept n'est nulle part mieux éclairci que dans l'ombre du sentir, c'est-à-dire sous sa lumière, en sa proximité. C'est pourquoi « l'épreuve qui enseigne » qu'il médite d'un bout à l'autre de son œuvre est de prime abord, l'épreuve du sentir et de la présence. Le

²⁷⁹ Voir sur ce point, *Présent à Henri Maldiney*, Lausanne, Éditions L'âge d'homme, 1973, p.42.

« concept » aussi bien que la « conscience » viennent après s'il proviennent du *là*. La démarche de Binswanger démontre en quelque sorte comment la conscience dérive de la compréhension et non pas l'inverse. Sans enfermer le sens dans une thématique, Binswanger révèle l'existence dans ses modes déficients « non par un contraste statique (selon la naïve et hypocrite distinction du normal et du pathologique), mais par le destin qui s'y joue de la Présence commune – laquelle est le fondement de la compréhension »²⁸⁰. Le chemin que Maldiney adapte sera, donc, celui sur lequel nous avançons à partir des enjeux du « sentir » pour penser la présence vers la compréhension. À la triple fonction du sens rejoint la triple forme de l'être au monde : « l'être-soi », « l'être présent à » et « l'être-avec », dont les foyers, nous précise Maldiney, sont « le corps propre, la chose et l'Autre »²⁸¹. Il ne s'agit pas de termes séparés, mais justement de ceux qui vont être considérés ensemble dans la compréhension maldinienne de la dimension pathique du sentir comme, par exemple, là où il proclame :

Au moment pathique s'applique intégralement la parole d'Eschyle “πάθει μάθος” l'épreuve enseigne. Non par raisons, mais par sens. Parce qu'en elle, « la présence est amenée devant son être » et l'être assumé en elle. Il ne suffit pas de dire que seul est capable de ressentir celui dont l'être au monde implique un être à soi et, inversement, ce rapport à soi une transcendance vers le monde. La dimension pathique du sentir est celle d'une communication avec l'être donné des choses (ou des êtres) dans laquelle l'être est comme mis en branle dans l'ébranlement des assises de l'existent.²⁸²

Comment comprendre « l'épreuve qui n'enseigne pas par raisons » ? Comment autrement qu'en fonction de l'ordre de choses qui (nous) arrivent ? D'une part, il est à reconnaître qu'avant « l'homme qui apprend », avant « l'homme qui (se) projette », il y a d'abord « l'homme qui ressent ». D'autre part, quand ce qui (nous) arrive nous met à l'épreuve au sens de « *Pathei mathos* », les raisons ont à s'en faire à partir du *là*. Deux moments cruciaux pour toucher au sens et à la « leçon » de « *Pathei*

²⁸⁰ *Idem.*, p. 128, 129.

²⁸¹ *Idem.*, p.118.

²⁸² *Idem.*, p. 111.

mathos » sont la crise et la décision. Quand Maldiney cite Weizsäcker : « Dans la véritable crise la décision se crée elle-même ; elle est commencement et origine (*Anfang und Ursprung*) », il ajoute juste après que « la décision est la forme par excellence de l'existence pathique »²⁸³. La question de l'enseignement de « *Pathei Mathos* » s'y transforme en question de la spécificité de réception à l'égard de l'épreuve, et la décision dont il s'agit est d'autant plus existentielle que pathique, si nous pouvons le dire ainsi. Elle n'est pas équivalente au choix du possible dont il s'agit dans le projet heideggérien. Elle se forge par une nécessité de dépassement qui se joue au niveau inhérent au Sentir, tout en éprouvant l'intériorité réciproque de la présence et du sens.

Dans « l'épreuve qui enseigne par sens, non par raisons » résonne également une distinction longtemps méditée par Maldiney à l'instar de ses lectures de Straus : celle entre « percevoir » et « sentir ». Le « percevoir » renvoie au moment gnosique, c'est-à-dire à celui de « connaître » au sens d'« apprendre par raisons » ; « sentir » renvoie au moment pathique et par conséquent à celui de « connaître » par sens. De même que l'épreuve du « *Pathei mathos* » est de l'ordre du sentir, l'enseignement en question touche à ce en quoi le « sentir » nécessite « percevoir » au sens de « se rendre compte » pour aller jusqu'au bout. La perception renvoie, *per se*, à l'acte de percevoir à ce qui se joue entre « sentir », « percevoir » et « comprendre » et s'effectue de manières différentes. Ces « percevoir » et « *Per se* » se retrouvent, en quelque sorte, déjà dans ce que Victor Von Weizsäcker considère pour les caractères fondamentaux du pathique : « il est de l'ordre du subir et il est personnel. En lui, sont liés personne et passion. »²⁸⁴. Si la compréhension porte sur le sens-signifiante et la perception sur les sens-direction, elles sont, toutes les deux, dépendantes du sens sensible. La spécificité de « *Pathei mathos* » dans la pensée maldinienne est que je ne peux pas être mis à l'épreuve d'une situation exceptionnelle sans que mes manières de « percevoir » et de m'en apercevoir ne soient pas entièrement concernées. La perception de l'épreuve vient à la rencontre de l'enseignement en question comme un arc de ciel viendrait au ciel ensoleillé après la pluie, les phénomènes différents, mais

²⁸³ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie, op.cit.*, p. 278.

²⁸⁴ Cité par Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie, op.cit.*, p. 258.

unis sur un même horizon. La question n'est pas, donc, celle de la perception, mais de son « comment ». En « *Pathei mathos* », la perception est marquée par une sorte de coupure ; elle se nourrit et se modifie, s'affaiblit et se rétablit en contact avec la force de l'épreuve ; la perception redevient, en quelque sens, un événement. Et elle le redevient par le sentir. Les distinctions concernant les couples « sentir-percevoir » et « apprendre par sens – apprendre par raisons » ne sont véritablement importantes à Maldiney que sous le prisme d'un regard qui ne cherche pas à dissocier la perception et la compréhension, tout en gardant la distinction entre « percevoir » et « sentir » établie par Erwin Straus. Cette distinction consiste à dire qu'avec le « percevoir » commence le « connaître », mais au sens où « dans la perception spécifiquement humaine, la chose perçue se tient en face, à distance d'objet »²⁸⁵, tandis que « le sentir, lui, n'est pas objectivant et n'a pas la structure de l'intentionnalité »²⁸⁶. La compréhension n'est pas, chez Maldiney, exclusivement associée au moment gnosique, mais est aussi et surtout relative au moment pathique. Pour cette raison, nous pourrions dire que la compréhension est ce en quoi le « percevoir » et le « sentir » ont encore plus besoin l'un de l'autre pour être ce qu'ils le sont. D'ailleurs, Maldiney nous dit, lui-même, ceci :

Comprendre le geste, n'était-ce pas y percevoir un appel ? Percevoir la colère ou la peur dans un geste, c'est le comprendre comme geste de colère ou de peur, mais précisément ce n'est pas encore comprendre cette colère ou cette peur, ni par conséquent le geste lui-même en tant qu'expression totale de l'homme qui l'exécute. Ce qui nous met sur la voie de la distinction véritable (indiqué d'ailleurs par L. Binswanger) : percevoir c'est saisir le sens dans l'expression, comprendre c'est saisir l'expression dans le sens. Nous aboutissons à cette forme paradoxale qui semble d'abord contredire la corrélation du sens et du comprendre : dans la perception, nous percevons le sens ; dans la compréhension, nous comprenons l'expression.²⁸⁷

Ceci dit qu'il y a de différents degrés de la compréhension, de même qu'il y a de différentes limites du « percevoir » et de différentes facettes du « sentir ». Pour expliciter davantage la distinction entre le « percevoir » et le « sentir », Maldiney

²⁸⁵ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, op.cit., p. 275.

²⁸⁶ *Idem.*, p. 275, 276.

²⁸⁷ Henri Maldiney, *Regard, parole, espace*, op.cit., p. 72.

rappelle un mot d'Erwin Straus : « Le sentir est au connaître ce que le cri est au mot »²⁸⁸. Qu'est qu'est le cri au mot ? Son précurseur ou son échec ? Sa matrice ou son abîme ? Plus encore, si nous admettons d'une raison ou d'une autre que « le sentir est au percevoir ce que le cri est au mot », pourrions-nous dire que l'expression est au sens ce que le « percevoir » est au « comprendre » ? De la même manière dans laquelle « expliquer » s'appuie sur le « percevoir » pour se déployer, le « comprendre » doit concerner le « sentir » pour avoir véritablement lieu. Le cri est de l'ordre de l'expression ; il est démonstratif plutôt qu'explicatif. Le mot est de l'ordre du sens ; son rôle consiste à nommer, et sa fonction à organiser et coordonner le sens-signifiante des choses nommées. Cela ne veut dire ni que le cri ne dit rien, ni que le mot exprime toujours ce qu'il dit. Même si Freud se concentre sur les constats du langage et situe le dialogue au centre de la psychanalyse, nous pourrions dire qu'il ne prend pas son patient au mot, mais au cri. Il n'est moins en quête du sens à partir de l'expression que de l'expression à partir du sens. Le mot n'est ici que la porte d'entrée au monde intérieur de l'analysé, à son *psychè*, et le sens de sa parole consiste à transcender sa conscience. Freud cherche le cri derrière le mot pour lui redonner la parole, ramener l'inconscient à la conscience et thématiser « non-thématique ». Le problème que la psychanalyse pose dès le début à Maldiney est justement celui du « thématique » au sens où « Freud fait du sens la dimension propre de tout acte et situation psychique, comme il fait de la compréhension l'acte spécifique de la méthode psychologique »²⁸⁹. La présence s'explique si souvent par les thèmes du passé, et le sens est divisé en un sens manifeste et un sens latent de telle manière que les structures temporelles de la présence se confondent avec les structures temporelles de la représentation. Maldiney privilégie la *Daseinsanalyse* à la psychanalyse, car elle se concentre, en tant que l'analyse de la présence sur les structures de la présence, non pas sur celles de la *psychè*. Elle évite, ainsi, un piège dans lequel la psychanalyse se fait facilement prendre, à savoir celui de la séparation entre le monde intérieur et le monde extérieur. Dans ce même esprit, Maldiney trouve utile de rappeler que « la *Daseinsanalyse* s'oppose littéralement et en esprit, à

²⁸⁸ Cité par Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie, op.cit.*, p.276.

²⁸⁹ Henri Maldiney, *Regard, parole, espace, op.cit.*, p. 63.

une analyse de la conscience »²⁹⁰, tout en considérant sur un autre plan que « le malade ne peut être restauré dans sa présence au monde que s'il est rétabli dans la compréhension de lui-même »²⁹¹. Ceci dit qu'en *Daseinsanalyse*, le passé est toujours déjà porté par la présence, mais sans épuiser son sens. De même que le passé n'épuise pas le sens de la présence, la présence ne se réduit pas à la conscience ni sur le passé ni sur son actualité. Elle porte toujours déjà sur un moment « non-thématique » qui l'ouvre à ce que Maldiney appelle le transposable. La *Daseinsanalyse* est, avant tout, une démarche soucieuse d'articuler le sens et la présence où « au-delà du possible » ne concerne seulement pas un « au-delà du passé ». Chez Maldiney ce « au-delà du possible » s'explicite en termes d'un « au-delà de tout », et le « non-thématique » deviennent quasiment le synonyme de la transcendance, tout en correspondant à la fois à la « direction du sens » chez Binswanger et à ce de quoi tout moment thématique doit disposer pour respirer, circuler et surtout, pouvoir se dépasser. Dans tout ce que l'homme subit, il y a ce en quoi son « subir » l'endure et éprouve son « pouvoir-être » et ce en quoi possiblement son existence est menacée d'échec de formes articulatoires de sa présence au monde. La dimension pathique, comme une dimension inhérente au Sentir, est pensée par Maldiney comme dimension de l'existence spécifiquement humaine où tous les sens du sens sont mis en demeure. Pour cette raison, ce dont il s'agit de comprendre dans la psychopathologie révèle du pathique, mais ne l'épuise pas. Marquées par un arrêt, un état coincé, par une crise qui est devenue une image et qui, donc, n'a pas eu lieu entièrement, car n'a pas abouti à une transformation qui sort sur un même plan notre « pouvoir-être » et notre capacité d'« être présent », les situations en psychopathologie sont pensées, chez Maldiney, par ce en quoi elles tiennent à une pose plutôt qu'à une pause par rapport à la réception sensible. Le Sentir est toujours déjà là. Pour cette raison, l'esprit de la méthode en psychiatrie devrait, selon Maldiney, compter sur l'immanence réciproque du comprendre et de l'existence, car il ne s'agit, selon lui, de rien d'autre que de « percer jusqu'aux possibilités de ce qui est à comprendre, à savoir : malade ou sain, un existant »²⁹².

²⁹⁰ *Idem.*, p. 113.

²⁹¹ *Idem.*, p. 67.

²⁹² Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie, op.cit.*, p. 266.

S'il arrive à Maldiney de parler des dimensions pathiques de la *Stimmung* qui, nous dit-il, « articulent l'être au monde à même une situation spécifique »²⁹³ ou de déterminer les dimensions thymiques de la *Stimmung* comme « celles d'une communication pathique avec le monde »²⁹⁴, c'est chaque fois pour en dégager la dimension communicative du sentir et expliciter que « le sentir est à l'origine de toutes »²⁹⁵.

1.3. MALDINEY, LECTEUR DE STRAUS

Straus problématise « l'être au monde » à partir de l'expérience sensorielle et s'engage dans une recherche épistémologique sur la structure immanente des sensations et sur les modes d'expérience sensorielle. Selon lui, le Sentir devrait être compris aussi bien comme un mode d'être-vivant, d'être en vie qu'une catégorie de devenir. « Être présent » y est interrogé à travers « le présent du sentir » qui, nous dit-il, « n'appartient ni à l'objectivité ni à la subjectivité seule, il appartient nécessairement et toujours aux deux ensemble »²⁹⁶. Un des passages de Straus, le plus cité par Maldiney, sans forcément être mis en contexte, concerne justement ce « présent du sentir » dans l'expérience sensorielle :

Dans l'expérience sensorielle, se déploient en même temps le devenir du sujet et les événements du monde. Je ne deviens moi-même que dans la mesure où quelque

²⁹³ Henri Maldiney, *Regard, parole, espace, op.cit.*, p. 392.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 398.

²⁹⁵ Henri Maldiney, « Contribution de Roland Kuhn à la mise en évidence de la dimension esthétique dans l'expérience phénoménologique existentielle en psychiatrie clinique. Aspects philosophiques », *Revue de l'Association Internationale Henri Maldiney L'Ouvert*, n°2, 2009, p.17 où Maldiney dit : « Le sentir est un acte présenciel. En lui le sentant a ouverture au monde et cette ouverture est le moment apertural de la réalité. « Pathei mathos » : l'épreuve enseigne. Le sentir est à l'origine de toutes. En lui nous faisons l'épreuve d'être là... à quelque chose comme un monde ».

²⁹⁶ Erwin Straus, *Du sens des sens Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, Grenoble, Édition Jérôme Million, 2000, p. 417.

chose se passe et il ne se passe quelque chose (pour moi) que dans la mesure où je deviens.²⁹⁷

C'est également en écho à ce paragraphe que Maldiney va expliciter la question de « l'événement » en celle du sentir considéré comme mode de communication²⁹⁸. Nous remarquons que dans sa traduction du paragraphe en question, le mot « événement » est écrit en singulier :

Dans le sentir, dit-il [Straus], se déploient en même temps le devenir du sujet et l'événement du monde. Je ne deviens qu'en tant que quelque chose advient, et quelque chose n'advient qu'autant que je deviens.²⁹⁹

De même que le « devenir » du sujet se déploie en résonance avec les choses qui adviennent au monde, les points d'articulation entre le « il y a » et « j'y suis » posent la question du sentir dans les termes de ce qui se déroule dans notre communication avec le monde. Maldiney met accent sur cette fonction du sentir straussien qui ne le réduit pas à une simple action d'enregistrement des choses du monde. D'une part, il va développer sa propre compréhension de l'événement justement à partir de cette croisée de « advenir » et du « devenir » en explicitant le moment crucial de

²⁹⁷ *Idem.*, p. 417. Dans la traduction de Maldiney : « Je ne deviens qu'en tant que quelque chose arrive. Et quelque chose n'arrive qu'en tant que je deviens » (Cf. Henri Maldiney, *L'art, l'éclair de l'être, op.cit.*, p.266 et p. 313.) ou encore, avec une précision de plus comme par exemple : 1. « Je ne deviens qu'en tant que quelque chose **m'**arrive. Et quelque chose n'arrive (ne **m'**arrive) qu'en tant que je deviens » (Cf. Henri Maldiney, *L'art, l'éclair de l'être, op.cit.*, p. 79) ; 2. « Je ne deviens, dit Erwin Straus, qu'en tant que « quelque chose » n'arrive, ne **m'arrive**, qu'en tant que je deviens ». (Cf. Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie, op.cit.*, p. 91).

²⁹⁸ « Le sentir considéré comme mode de communication » est le titre du chapitre 2 de la Parite IV « Analyse historique du sentir et du se-mouvoir » du livre de Straus *Du sens des sens, op.cit.*, p. 245-273. C'est surtout en référence au début même de ce chapitre où Straus dit « Sentir est une expérience empathique. En sentant, nous nous éprouvons nous-même dans le monde et avec le monde » (p.245) et à la dernière page de ce chapitre où Straus explicite « Les impressions sensorielles peuvent être rassemblées dans une unité qui est plus qu'une simple juxtaposition parce que les sens sont des modes de communication » que Maldiney va faire appel à la détermination du sentir chez Straus ainsi : « Le sentir est communication avec le monde » (Cf. *Art et existence, op.cit.*, p. 29-30), « Le sentir est communication symbiotique avec le monde » (Cf. *Penser l'homme et la folie, op.cit.*, p. 276° « Le sentir est communication *sym-pathique* avec le monde » (Cf. *Ouvrir le rien, l'art nu, op.cit.*, p. 139), etc.

²⁹⁹ Henri Maldiney, *Ouvrir le rien, l'art nu, op.cit.*, p.452.

l'événement comme un moment exceptionnel sur la trame de l'existence. D'autre part, si nous pouvons dire que le « présent du sentir » présuppose un « maintenant mouvant » qui reflète aussi bien le monde que le sujet sentant, les analyses de Straus sur le rapport entre le « sentir » et le « se mouvoir » s'avèrent décisives pour l'élaboration maldinienne des notions de « sentir » et de « présence », c'est-à-dire pour sa compréhension de l'existence à travers les capacités de « être présent » au monde et d'exister en transcendance. Sa détermination de « être présent » – « être présent c'est être à l'avant de soi, se tenir à l'avant de soi, donc s'anticiper »³⁰⁰ – déclenche un nouveau sens de l'anticipation où « advenir » et « devenir » sont en jeu de telle manière qui met au centre de sa réflexion les notions de « ouverture » et de « pathique », c'est-à-dire de l'ouverture du pathique et dans le pathique. Qu'est-ce que le pathique, selon Erwin Straus ?

Déjà dans son texte de l'année 1930, intitulé « Les formes du spatial », Straus précise qu'il entend par moment pathique « la communication immédiate que nous avons avec les choses sur la base de leur mode de donation sensible changeant »³⁰¹. Il explicite également que « le pathique appartient justement à l'état du vécu le plus originaire ; s'il est si difficilement accessible à la connaissance conceptuelle, c'est parce qu'il est lui-même la communication immédiatement présente, intuitive-sensible, encore pré-conceptuelle que nous avons avec les phénomènes »³⁰². Faut-il nous étonner que Maldiney cite ce même passage, qu'il n'a pu, sans aucune doute, connaître qu'en allemand, dans son texte de 1963 « Le dévoilement des concepts fondamentaux de la psychologie à travers la *Daseinsanalyse* de L. Binswanger »³⁰³ ? Il le mobilise de nouveau dans son texte de

³⁰⁰ *Idem.*, p. 145.

³⁰¹ Erwin Straus, « Les formes du spatial », traduit par Michèle Gennart, *Figures de la subjectivité : Approches phénoménologique et psychiatrique*, sous la direction de J.-F. Courtine, Paris, Édition CNRS, 1992, p. 23.

³⁰² Erwin Straus, « Les formes du spatial » in *Figures de la subjectivité : Approches phénoménologique et psychiatrique*, sous la direction de J.-F. Courtine, Paris, Édition CNRS, 1992, p. 23.

³⁰³ Voir Henri Maldiney, *Regard, parole, espace, op.cit.*, p. 139 où il se réfère à ce paragraphe dans un texte de l'année 1963 « Le dévoilement des concepts fondamentaux de la psychologie à travers la *Daseinsanalyse* de L. Binswanger » et le traduit ainsi : « Il [le moment pathique] appartient à l'état de l'*Erleben* le plus originaire ; il est lui-même la communication immédiate présente, sensible-intuitive, que nous avons avec les phénomènes », tandis que dans un autre texte, plus tardif « Espace et poésie », Maldiney se

1966, publié sous le titre de « Le dévoilement de la dimension esthétique dans la phénoménologie d'Erwin Straus »³⁰⁴. Faut-il nous surprendre que dès le début de ce texte dédié à Straus, Maldiney discute longuement la phénoménologie d'Hegel si on prend en compte qu'avant que Maldiney s'exprime sur « la méconnaissance du Sentir »³⁰⁵ chez Hegel, Straus s'était déjà exprimé sur « une mécompréhension » concernant la séparation de « sentir » et de « sensation » dans la phénoménologie de Husserl ? Straus considère, en effet, que cette séparation « rappelle des distinctions issues de la phénoménologie et devenues familières – en particulier la thèse répétée si souvent avec insistance par Husserl, suivant laquelle toute perception est perception de *quelque chose* » et s'en positionne de manière suivante :

L'idée pourrait dès lors surgir que la distinction du sentir et de la sensation répète purement et simplement celle, phénoménologique, de l'acte et de l'objet intentionnel. Or, ce n'est pas juste. La distinction du sentir et de la sensation reste encore tout à fait intérieure à la sphère du vécu et de sa teneur. Le moment gnosique fait seulement ressortir *le quoi* de ce qui est donné objectalement, et le moment pathique, le *comment* de l'être donné. C'est pourquoi, tant en ce qui concerne la chose même que d'un point de vue terminologique, il me semble plus juste d'utiliser, comme je le fis antérieurement déjà, les expressions de moments pathique et gnosique.³⁰⁶

Les considérations de Straus sur le sentir et la sensation ne vont-t-elles pas encore à l'opposé de la méthode d'un autre philosophe-mathématicien ? C'est en discutant la philosophie de René Descartes et plus précisément, la reprise de celle-ci dans les courants de la psychologie moderne, que Straus introduit son livre de 1935 *Du sens des sens Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*. Tout s'y passe comme si Straus opposait au *Cogito* cartésien un *Sentio* de même manière par laquelle il oppose le « moment pathique » au « moment gnosique » de la perception,

réfère au même paragraphe de Straus ainsi : « Le pathique, dit E. Straus, appartient à l'état le plus originaire du vécu » (Cf. Henri Maldiney, *L'art, l'éclair de l'être, op.cit.*, p.139).

³⁰⁴ *Idem.*, p. 190.

³⁰⁵ Voir sur ce point Henri Maldiney, « La méconnaissance du sentir et de la première parole ou le faux départ de la phénoménologie de Hegel », *Regard, parole, espace, op.cit.*, p. 323-399.

³⁰⁶ Erwin Straus, « Les formes du spatial », *op.cit.*, p. 23, 24.

en soulignant que « le moment pathique n'appartient pas seulement à des cas ou à des phases singuliers de la perception, mais lui appartient de façon tout à fait générale et dans tous les cas ; enfin, il n'est pas non plus synonyme d'une mise en état corporelle spécifique »³⁰⁷. Si depuis la façon cartésienne de méditer rayonne une pratique du doute méthodique qui met en question la certitude des connaissances, la recherche de Straus tend plutôt à restituer aux sens leur sens de cette manière qui permettra à bien saisir ce en quoi consistent et différent les uns des autres les sensations, l'expérience sensorielle et le sentir compris au sens plus large du terme comme mode de communication avec le monde. Par rapport à l'emploi du terme de « communication » chez Straus aussi bien que chez Maldiney, il est à préciser quasiment la même chose que Maldiney souligne par rapport au terme de « information » en lien avec le sentir :

La révélation originiaire de l'étant ou l'ouverture inaugurale du monde dans le sentir n'a rien à voir avec ce capital de renseignements qu'on appelle aujourd'hui « information ». Nous y sommes informés en un autre sens : au sens primitif, le plus concret, du mot, où « informer » ne veut pas dire « transmettre des connaissances », mais « donner forme », une forme à même laquelle une présence est amenée à soi. C'est là une situation qui n'a pas d'en-deçà.³⁰⁸

De même que le moment pathique se rapporte à « une situation qui n'a pas d'en-deçà », l'expérience en deçà du savoir conscient et réfléchi est au centre de ce que nous éprouvons de l'existence dans le moment pathique. Straus démontre comment « le moment gnosique » est mis au centre de la méthodologie cartésienne d'une manière unilatérale, c'est-à-dire de celle qui coupe, non pas seulement « Je sentant », mais aussi « Je pensant » du monde. Il cherche à instaurer une théorie adéquate à l'espace-temps subjectif tout en distinguant les sensations du sentir et commence par se demander sur ce en quoi différent les sensations des connaissances. Il soutient que « pas plus que la sensation n'est un degré élémentaire, une espèce inférieure de connaissance en comparaison des formes plus élevées telles que la perception, la

³⁰⁷ *Idem.* p. 25.

³⁰⁸ Henri Maldiney, *Art et existence, op.cit.*, p.27.

représentation, ou la pensée, pas plus les sensations ne sont des « éléments sensibles de connaissances », un simple matériel conditionné par des excitants »³⁰⁹ et précise :

La conception selon laquelle les sensations feraient seulement fonction de « contenu descriptif des actes perceptifs tout en leur conférant un sens vivant » se trouve également exclue de la théorie que je cherche à défendre en affirmant que l'expérience sensorielle n'est pas une forme de connaissance.³¹⁰

D'une part, le mot de « communication » exprime bien ce détachement des propos de Straus de la conception cartésienne du « cerveau-machine » et marque le positionnement de Straus par rapport à la tendance de la psychologie moderne, dite objective, à traiter la question de cerveau indépendamment du sentir³¹¹. D'autre part, Straus souligne qu'il s'agit tout particulièrement d'une « communication sensible » quand il s'explique sur son emploi de l'expression « modes de communication » :

L'expression de « modes de communication » (*Kommunikationsweisen*) que j'ai déjà utilisée dans un ouvrage antérieur (*Formen des Raeumlichen*, 1930) est la seule qui convienne. Elle doit donc, pour cette raison, être maintenue. Sa signification ne rejoint pas celle de communication existentielle, qui occupe une place centrale dans la philosophie de Jaspers. « La vraie communication, écrit-il, dans laquelle je ne connais mon être propre que parce que je le suscite avec autrui, n'est pas une donnée empirique » (Jaspers, *Philosophie*, II, p. 51). Étant donné que la communication sensible comprend aussi l'existence animale, elle se situe encore au-dessous des formes primitives de communication humaine que Jaspers qualifie de « communication existentielle » (*Daseinskommunion*).³¹²

En vue d'éclaircir la détermination du sentir comme « la communication avec le monde », sur laquelle Maldiney insiste tout au long de son œuvre, la distinction

³⁰⁹ Erwin Straus, *Du sens des sens*, *op.cit.*, p.17,18.

³¹⁰ *Idem*. p. 18.

³¹¹ Voir sur ce point surtout la troisième partie du livre de Straus : « L'homme pense et non le cerveau » in Erwin Straus, *Du sens des sens*, *op.cit.*, p.137-225.

³¹² Erwin Straus, *Du sens des sens*, *op.cit.*, note de bas de page n°2, p.245, 246.

straussienne du moment pathique du moment gnosique reste cruciale. La relation entre le « sujet sentant » et le « monde » à partir de laquelle Straus déploie son analyse de « modes variés de communication » révèle un rapport interactif. Maldiney l'analyse sous le nom de « la dimension du contact au regard du vivant et de l'existant »³¹³, en repensant le rapport de la « communication » et de la « communication existentielle » dont il s'agit dans l'explication de Straus, précédemment citée. En ramenant la question du sentir compris comme la « communication avec le monde » au sens originare du terme de contact, Maldiney écarte également le terme de « communication » de la sémantique actuelle de ce mot³¹⁴, notamment de ce en quoi ce terme est relatif aux médias et à la rhétorique. Si Maldiney va un pas plus loin que Straus, c'est parce qu'il s'intéresse particulièrement à ce en quoi les modes de communication sensible reflète sur nos modes de la communication existentielle. D'ailleurs, ce pas n'est qu'une explicitation de ce qu'il trouve déjà chez Straus et plus particulièrement, en effectuant une lecture comparative de Straus et de Binswanger, lecteur de Jaspers. D'abord, quand Maldiney dit que « dans le sentir, moi et monde (c'est le sens originare du contact) ont partie liée »³¹⁵ et demande « Mais par où et comment ? », il fait appel à Straus ainsi :

La réponse de Straus est nette : par la vie, ou plutôt par le vivre. « Le sentir est vivre d'un être-avec, qui se déploie en sujet et objet. ». Attention à la dernière expression ! « Dans le sentir se déploie en même temps, dit-il, le devenir du sujet et l'événement du monde : je ne deviens qu'en tant que quelque chose arrive et il n'arrive quelque chose, pour moi, qu'en tant que je deviens. Le maintenant du sentir n'appartient ni à

³¹³ Il s'agit du titre d'un article de Henri Maldiney, paru initialement dans *Le contact* (éd. Jacques Schotte), Bibliothèque de Pathoanalyse, Bruxelles, De Boek-Wesmael, 1990, repris dans Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie, op.cit.*, p. 137-181.

³¹⁴ Comme souligné par Anne Boissière là où elle dit que « il va de soi que la sémantique actuelle du mot communication est à écarter » par le simple fait qu'il s'agit d'une « communication sensible qui comprend aussi l'existence animale » (Cf. « L'espace acoustique : entre musique et danse », Anne Boissière, *Le mouvement à l'œuvre Entre jeu et art, op.cit.*, note de bas de page n°13, p. 43.).

³¹⁵ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie, op.cit.*, p. 139.

l'objectivité ni à la subjectivité, il appartient aux deux ensemble. Dans le sentir se déploient, pour le vivant, en même temps moi et monde.³¹⁶

Le sentir est une dimension propre à la vie et, comme tel, est toujours déjà en contact avec le monde. Le statut de cet « être-avec » est à éclaircir pour distinguer mieux le contact avec le monde et le rapport au monde dans les termes de la distinction entre le vivant et l'existant. Or, c'est justement sur ce point que Maldiney décide d'aborder tout le vivant comme un « être-avec-le-monde » en le différenciant d'un « être-au-monde », notamment quand il dit « on peut parler de l'être à... du sentir comme d'un être-avec-le-monde plutôt que d'un être-au-monde », après avoir précisé que « le moi du sentir est une réceptivité ouverte et remplie »³¹⁷. « Le moi du sentir » peut être équivalent ici à tout mode d'être-en-vie, c'est-à-dire relative au *comment* de l'être-avec-le-monde. Dans ce sens-là, les animaux, arbres et pour dire brièvement, tous les êtres vivants, ressentent au même titre qu'ils communiquent, qu'ils sont en capacité d'entrer en contact entre eux, même s'ils se rapportent au monde autrement que l'homme. La question de la vie, non seulement d'un point de vue biologique, mais au sens le plus large du terme est très importante à Maldiney. Il veut la préserver, voire même la sauver d'une négligence que expriment parfois à son égard les courants de la philosophie de l'existence. Il développe une pensée complexe sur l'existence, mais sans perdre de la vue l'importance de réfléchir la vie elle-même. En ce qui concerne les spécificités de la vie humaine par rapport à toutes les autres formes de la vie, il les problématise souvent par le biais des questions relatives à l'art. Ici, il se rapproche en quelque sorte à un point de l'*Abécédaire* de Gilles Deleuze où ce dernier exclame tout simplement que « l'art, ça consiste à libérer la vie que l'homme a emprisonné. L'homme ne cesse pas d'emprisonner la vie, ne cesse pas de tuer la vie, la honte d'être un homme, l'artiste c'est celui qui libère une vie, une vie

³¹⁶ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, *op.cit.*, p. 139, 140. Maldiney réfère à la même expression de Straus dans son texte « Le dévoilement de la dimension esthétique dans la phénoménologie d'Erwin Straus » en traduisant le paragraphe entier ainsi : « L'acte de présence du sentir sensible – et par conséquent le sentir sensible en général – est le vivre d'un être-avec qui se déploie en direction du sujet et de l'objet. », voir plus *in* Henri Maldiney, *Regard, parole, espace*, *op.cit.*, p.189.

³¹⁷ Henri Maldiney, *Regard, parole, espace*, *op.cit.*, p. 189.

puissante, une vie plus que personne ne l'a eue, ce n'est pas sa vie »³¹⁸. Ainsi, « le moi du sentir » peut également rejoindre toute une argumentation que Maldiney met en œuvre dans son dévoilement de la dimension esthétique dans la phénoménologie d'Erwin Straus. La question du « moi du sentir » s'y explicite davantage en celle du « moi du sentir spécifiquement humain », à savoir en celle du « sujet du sentir », non plus de son objet.

De même que Straus s'oppose au cartésianisme à partir du statut des sensations, Maldiney s'opposera à la phénoménologie hégélienne à partir du statut du sentir en s'appuyant sur les propos de Straus. Maldiney propose une lecture du « sentir » strausien au niveau de *l'αἴσθησις* elle-même et pose, par ce biais-là, la question de l'art comme celle qui différencie les spécificités de la vie humaine dans son rapport à « l'existence en transcendance » de toutes les autres formes de la vie. Ainsi, quand Maldiney cite Straus – « Le sujet du sentir, le sentant, n'est pas un sujet isolé et solitaire qui, à partir de sa propre conscience de soi, projette et saisit un monde comme transcendent »³¹⁹ – il explicite aussitôt en quoi le moment pathique concerne « la doctrine de la mort de l'art » dans la phénoménologie hégélienne. Le moment pathique n'est pas, en effet, attaché aux œuvres d'art, mais demeure dans le contact, voire dans la co-naissance des artistes et dans la rencontre du public avec celles-ci. En ce sens Maldiney cite Straus : « Si nous attachions le moment pathique aux objets, nous l'aurions réintroduit dans le domaine du conceptuel et la distinction du gnosique et du pathique se trouverait déjà résiliés »³²⁰.

La méconnaissance du sentir chez Hegel est double aux yeux de Maldiney. En premier lieu, Maldiney argumente que « Hegel ne sait rien du moment pathique de la sensation, de sa dimension communicative »³²¹. En second lieu, il lui reproche quasiment la même chose que Straus reproche au cartésianisme, notamment en ce

³¹⁸Voir Claire Parnat, Gilles Deleuze, « R comme Résistance », *Abécédaires de GILLES DELEUZE (HD)*, documentaire produit par Pierre-André Boutang, tourné entre 1988 et 1989, l'enregistrement disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=voRRg3HBQnE>; 04min54 – 05min13.

³¹⁹Cité par Henri Maldiney, *Regard, parole, espace, op.cit.*, p.189, et selon l'édition allemande de Erwin Straus, *Vom Sinn der Sinne*, 2^e édition, Berlin, 1956, p.357.

³²⁰*Ibidem.*, cité selon Erwin Straus, « Die Formen des Raumlichen », *Psychologie der Menschlichen Welt*, Berlin, 1960, p.151.

³²¹Henri Maldiney, *Regard, parole, espace, op.cit.*, p.188.

qui concerne la séparation de la *res extensa* et de la *res cogitans*. En les désignant comme les deux substances finales, Descartes analyse la *res extensa* et la *res cogitans* comme radicalement différentes l'une de l'autre, sans laisser beaucoup de places à penser leurs points d'articulation et au titre plus général, leur contact. Straus dénonce et critique un grand héritage de la théorie cartésienne des sensations dans les psychologies modernes, car elles partent des mêmes principes de la recherche cartésienne sur la certitude relative à des connaissances pour les appliquer ensuite à des problèmes relevant du sentir. Il leur oppose une analyse approfondie de tout ce qu'est de l'ordre du sentir aussi bien au niveau des sensations qu'au niveau du sens. En cela consiste sa démarche de distinguer le « sentir » et le « connaître », le « sentir » et le « percevoir » ou encore de différencier le « moment pathique » du « moment gnosique ». Maldiney de son côté, précise le second point de son argumentation pour « la méconnaissance du sentir » dans la phénoménologie hégélienne ainsi :

Le ici, le maintenant, le ceci, dimensions de la certitude sensible, y sont des limites de l'espace, du temps et de l'univers de la représentation, non des foyers de présence à l'*Umwelt* et au *Mitswelt*, au péril desquels l'homme existe, parce qu'à la différence du moi sentant de Hegel, il a un corps et un monde. Dès lors, tributaire d'un sentir mutilé de son sens primordial, l'art est un mode représentatif, dont la vérité intuitive-sensible se dissipera dans l'auto-mouvement du concept comme une aurore dans la progression du jour.³²²

Comme si les dimensions de la certitude sensible devraient concerner, du point de vue de Maldiney, un tel champs de la présence qui réunirait la question de l'*Umwelt* avec celle du *Mitswelt*, tout en dégagant comme cruciale la connexion interne entre le « sentir » et « se mouvoir » pour penser ensemble l'être-avec-le-monde et le rapport au monde dans l'existence humaine. La question du corps que Maldiney trouve absente des considérations hégéliennes sur « le moi sentant », rejoint la question du mouvement très présente dans l'œuvre de Straus. Pas seulement que le mouvement dévoile les modalités de l'espace en écho direct au vécu, mais il ne se

³²²*Ibidem.*

laisse pas réduire à l'étendue relative au corps, c'est-à-dire aux mouvements corporels. Autrement dit, le mouvement ne doit pas être charnel pour être mouvement. Les questions de la lumière, de la couleur et du son sont celles que Maldiney développe souvent à partir des œuvres de peintres et de poètes, mais quasiment toujours sous le prisme des propos straussiens sur le mouvement. Il s'intéresse le plus au mouvement là où celui-ci est rattaché à l'ouverture de la présence dans le sentir. Pour cette raison, sa reprise de la pensée de Straus s'avère peut-être la plus poussée, voire surprenante dans ses analyses de l'art. Dans les clés de sa lecture de l'œuvre de Straus, le moment pathique se traduit quasiment en un « mouvement pathique » depuis lequel rayonne le cœur de ses analyses élargissant davantage l'importance du sentir aux termes de « la climatique de l'être au monde » en écho à tout ce qui touche à la question du sensuel, d'un côté et en écho à l'*aïsthésis*, d'un autre côté. On le voit très bien dans le paragraphe suivant :

Le sensuel n'est pas une affection du moi jouissant ou souffrant d'un certain état de lui-même. Il est le moment pathique du sentir. Erwin Straus a mis à découvert un « ressentir le monde » qui n'est pas un retour du moi sur soi. La vue, l'ouïe, tous les autres sens ne nous procurent pas seulement des impressions ayant valeur représentatives. Les couleurs et les sons disposent de notre communication avec le monde qui se trouve accordé, en eux et en elle, à un ton déterminé. La climatique de l'être au monde ne se laisse pas diviser entre dehors et dedans. Elle est celle du *là* que j'existe. « Il pleure dans mon cœur comme il pleut sur la ville. » Le moment pathique ne s'ajoute pas à la conscience du monde comme un décor. Il porte sur le *comment* de l'apparaître. Aussi fait-il partie de la mondéité à titre de moment constitutif de sa révélation. Avant la constitution du monde en objet nous sommes en communication avec le fond du monde et c'est lui qui affleure, en chaque perception, comme son moment de réalité.³²³

L'affleurement du monde ou encore, du « fond du monde » dont réfléchit ici Maldiney est étroitement lié au fait que le mouvement, chez Straus, concerne toute expérience vivante de l'espace à même titre qu'il concerne toute expérience de

³²³ Henri Maldiney, *Ouvrir le rien, l'art nu*, *op.cit.*, p. 453.

l'espace vivant. C'est ainsi qu'à la place de la question de la « chose étendue » (*res extensa*) vient s'installer celle de l'espace vivant, et au centre du débat, précédemment occupé par la « chose pensante » (*res cogitans*) vient rayonner le « sentant » pour s'expliquer avec le « pensant ». Ainsi, se dégagent ces deux dimensions – sentante et pensante – d'un même sujet qui « co-naît » avec le monde. Si à ce niveau de l'existence qui est relatif au « connaître », Straus associe la perception plus qu'à celui qui est relatif au sentir, c'est justement pour faire ressortir le moment pathique de l'ombre du moment gnosique. Même si les connaissances diffèrent des sensations, nous ne pouvons pas pour autant dire qu'elles s'excluent, mais plutôt qu'elles se compensent les unes par les autres, les unes dans les autres. Comment comprendre, donc, le passage où Maldiney, lecteur de Straus, explicite que « avec le percevoir, qui est le premier niveau de l'objectivation, nous sommes déjà sortis du sentir » juste avant de préciser ceci :

La certitude sensible du sentir n'a pas son destin, comme le pense Hegel, dans la vérité du percevoir. Mais le sentir a lui-même sa vérité.³²⁴

Chez Descartes, par exemple, les sensations sont paradoxalement un mode impératif de la connaissance et inférieures à la connaissance proprement dite. Les sensations sont relatives à un mode de la conscience et comme telles toujours déjà en rapport avec la connaissance. Straus met en avant « Je sentant » par rapport au « Je pensant », soutient que l'expérience sensorielle n'est pas une forme de connaissance et tend, par-là, à libérer la question du sentir de l'emprise du cartésianisme. Il démontre, en effet, qu'à toute perception, à toute connaissance précède une expérience en laquelle nous nous éprouvons nous-mêmes dans le monde et avec le monde. Dans son insistance sur ce « avec », il refuse à ranger la question du « monde à penser » à un côté et la question du « sujet sentant et pensant » à un autre. Autrement dit, il refuse de les séparer à un tel point que leur contact devienne une question de second degré. La démarche de Straus consiste, ainsi, à analyser les sens et les spécificités d'espaces de leur déploiement – acoustique, visuel, tactile, etc. –, comme les structures inhérentes au contact dans le sentir et donc, comme les modes

³²⁴ Henri Maldiney, *Regard, parole, espace, op.cit.*, p. 189.

de communication sensible. Straus précise que « la séparation des sens selon leurs « énergie sensorielles spécifiques » et leur organisation comme mode de communication ne peuvent pas être confondues »³²⁵ et renonce à « concevoir la sensation comme des données individuelles isolées, le sentir comme un pur avoir et enfin le sujet comme un Je solitaire »³²⁶. À ce dernier point rejoint la spécificité de ses analyses à propos des méditations cartésiennes qui dégagent un « Je solitaire » se maintenant au risque permanent d'y devenir un sujet extra-mondain. Ses commentaires du texte de Descartes esquissent toute une mise en scène cartésienne comme une mise en scène théâtrale, c'est-à-dire comme un autre type de « théâtre privé » que celui décrit par Binswanger. Écoutons :

Descartes pensait qu'il avait réussi, grâce au doute méthodique, à atteindre un point archimédique situé en dehors du monde humain, point à partir duquel il croyait pouvoir reconstruire et comprendre le monde physique par le mécanisme d'une pure déduction mathématique. Il exilait de cette façon dans le domaine de la *res extensa*, tous les corps vivants animaux et humains, y compris celui auquel il se savait lié de la manière la plus intime : le sien propre.

En accomplissant ce saut, l'homme Descartes s'était transformé en une *res cogitans*, et en volant de la terre à l'archimédie, il avait abandonné son corps sur notre planète. Le composé homme se voyait ainsi irrévocablement divisé en deux constituants, dont un seul devait atteindre l'île archimédique. Mais ce dernier avait emporté avec lui une relique terrestre : les sensations, celles-ci étaient censées devoir à l'union substantielle de la pensée et de l'étendue leur existence même et témoigner ainsi de cette dernière. Descartes n'avait pas le choix, il était obligé d'attribuer les sensations aux deux substances : à l'égo pensant comme pensées confuses et à la *res extensa* comme processus moteurs. Les sensations, qui devaient assumer une fonction de médiation entre l'âme et le corps, étaient, néanmoins, elles-mêmes, si radicalement divisées que Descartes pouvait écrire à leur propos :

« ... Les choses que je sens et que j'imagine (ne sont) peut-être rien du tout hors de moi et en elles-mêmes »³²⁷

³²⁵ Erwin Straus, *Du sens des sens, op.cit.*, p. 246.

³²⁶ *Idem.*, p. 247.

³²⁷ Erwin Straus, *Du sens des sens, op.cit.*, p. 229. Pour la citation de Descartes, Straus précise ainsi : Descartes, *Méditation troisième*, Paris, Éd. La Pléiade, p. 284.

D'un bout à l'autre de son introduction, aussi bien que dans la quatrième partie du livre *Du sens des sens* – « Analyse historique du sentir et du se-mouvoir » –, Straus analyse longuement les différents passages de Descartes et démontre à quel point il n'a pas pu se passer de la question du sentir. Pourtant, si tourné vers son intériorité que soit Descartes qui médite, il ne dévoile rien sur le sentir d'un point de vue pathique, mais s'efforce toujours à l'aborder d'un point de vue gnosique. Straus rejette la conception selon laquelle le « sujet-sentant » se réduit à une conscience ou comme il le précise lui-même, à « une conscience qui contient les sensations disséminées et qui les réunit par un processus de pensée et qui ressemble ce qui est séparé par le ciment de l'habitude (*custom and habit*), une conscience qui finalement projette hors d'elle par la pensée ce qui a été réuni en elle »³²⁸. À cette projection hors de la conscience rejoint notre questionnement sur la possibilité de reconnaître dans les méditations cartésiennes une certaine mise en scène disons gnosique. Si nous prenons en compte que le moment gnosique est toujours déjà représentatif, pourquoi, donc, ne pas en parler aux termes d'un autre type de « théâtre privé » que celui dont parle Binswanger ? La question de l'imagination et plus particulièrement, de son statut dans les articulations variées du « connaître » et du « sentir » s'y impose en toute sa splendeur.

Au cours de l'année 1963-1964, à l'époque de ses premiers approfondissements de la pensée de Straus, Maldiney consacre son cours de « Philosophie générale » à la question de l'imagination. Il y parle de Descartes et de Kant. Une de ses questions de départ consiste à interroger si l'image éclaire l'imagination ou l'imagination éclaire l'image. En cette question résonnent à la fois la distinction du « moment pathique » et du « moment gnosique » de la perception chez Straus et les problèmes du statut de la faculté d'imaginer, chez Descartes. Maldiney se donne comme la tâche à montrer à quel point Descartes fait l'appel à l'imagination quand il déploie le doute méthodique comme l'outil principal de ses recherches sans admettre pour autant l'importance et même le besoin de l'imagination à l'égard de la pensée relative à

³²⁸ *Idem.*, p. 245.

l'activité du sujet pensant lui-même. Pour ce faire, Maldiney s'appuie surtout sur un texte de la *Sixième Méditation* où Descartes dit :

Je trouve en moi des facultés de penser toutes particulières et distinctes de moi, à savoir les facultés d'imaginer et de sentir, sans lesquelles je puis bien me concevoir clairement et distinctement tout entier, mais non pas elles sans moi, c'est-à-dire sans une substance intelligente à qui elles soient attachées ou (pour nous servir des termes de l'École) dans leur concept formel, elles enveloppent quelque forme d'intellection : d'où je conçois qu'elles sont distinctes de moi comme les figures, les mouvements et les autres modes ou accidents des corps le sont des corps qui les soutiennent.³²⁹

La pensée cartésienne se forme au sein de la conscience sans se « considérer » dépendante ni de la faculté d'imaginer ni de la dimension du sentir, mais bien à l'inverse. C'est en ce sens que Maldiney résume que « Descartes a défini l'imagination comme le pouvoir de connaître une image en tant qu'image, de connaître une figure sur le mode conscient »³³⁰. Le même problème qui habite la séparation cartésienne de l'âme et du corps, selon Straus, revient, ainsi, dans les propos de Maldiney : le risque de la réduction des sensations à des simples apparences.

C'est surtout ce problème qui nous permet de détecter dans les méditations cartésiennes les éléments pour un autre type de « théâtre privé » ou, pour mieux dire « un théâtre privé du *pathique* au nom du *gnosique* ». Les considérations de Descartes dégagent l'atmosphère d'un « théâtre gnosique » au sens où les sensations sont toujours déjà censées à jouer le rôle de simples apparences. Maldiney considère que chez Descartes « il s'agit d'un cogito constitutif d'un monde ; mes représentations sont miennes parce que je puis les situer dans un « je pense un monde »³³¹ et dit, par-là, un peu près la même chose que Straus dit dans son

³²⁹ Cité par Maldiney, « Cours », *Revue Henri Maldiney L'Ouvert* n° 5, Association Internationale Henri Maldiney, 2012, p. 116.

³³⁰ *Ibidem*.

³³¹ Henri Maldiney, « Cours », *Revue Henri Maldiney L'Ouvert* n° 5, *op.cit.*, p. 119.

introduction pour « Caractéristiques préliminaires du sentir », dans le passage cité plus haut³³².

Si on prend encore en compte le rapprochement que Straus fait entre Descartes et Berkeley (1685-1753), par rapport à leur séparation du « Je sentant » et du « Monde », notre question devient encore plus explicite. Même si la pensée de Berkeley est toute centrée sur la notion de « perception », elle l'est de telle manière que les objets relatives à la perception visuelle n'existent pas en dehors de l'esprit et ne sont, donc, pas des « reflets », voire des « copies » des choses extérieures à l'esprit. Straus mobilise Berkeley³³³ pour s'expliquer avec Descartes au sujet du rapport entre la perception et la connaissance à partir du statut des sensations. Il insiste sur l'importance de ces « dans » et « avec » qui relient le « Je sentant » et « le monde » pour toute considération de l'espace, soit il intérieur ou extérieur, soit il l'espace de l'esprit ou du monde en dehors de l'esprit. D'ailleurs, ce que manque à l'œuvre de Descartes aussi bien qu'à celle de Berkeley, selon Straus, c'est justement l'éclaircissement sur « ce que doit signifier cette existence intérieure de la sensation et de la pensée au sein de la conscience »³³⁴. De même que Straus analyse la pluralité des sens à travers la relation entre les modes de communication et les formes du mouvement, il soutient « l'unité des sens », tout en soulignant ceci :

L'unité des sens ne peut être expliquée physiologiquement, on ne peut la comprendre que psychologiquement. Seul ce qui est in-complet peut-être unifié, peut être et a besoin d'être complété. Chaque modalité ne nous donne qu'un aspect partiel du monde. Les impressions sensorielles peuvent être rassemblées dans une unité qui est plus qu'une simple juxtaposition parce que les sens sont des modes de communication. Dans chaque modalité, dans l'unité de mon existence, je suis en contact avec le monde de façon très variée. La relation du Je au monde est unique, les formes de cette relation sont multiples. C'est pourquoi chacune ne peut m'être accessible que dans un aspect partiel. Comme elles sont incomplètes, les modalités se complètent les unes les autres en formant un véritable ensemble. C'est la même

³³²Voir la note de bas de page n°327 de ce travail, relative au paragraphe cité selon Erwin Straus, *Du sens des sens*, *op.cit.*, p. 229.

³³³Voir sur ce point Erwin Straus, *Du sens des sens*, *op.cit.*, p.248, 249 où Straus réfère à *La théories des perceptions visuelles défendues et expliquées* de Berkeley.

³³⁴ Erwin Straus, *Du sens des sens*, *op.cit.*, p. 252.

chose que je peux voir et toucher ; je saisis le crayon mais pas le jaune ; je touche la chose visible mais pas la couleur.³³⁵

L'intériorité réciproque du « sentir » et du « se mouvoir » se dévoile justement à travers ce « véritable ensemble » des multiples formes de modes de communication avec le monde. Quand Maldiney, lecteur de Straus, dit que « avec le percevoir, qui est le premier niveau de l'objectivation, nous sommes déjà sortis du sentir »³³⁶, il vise tout particulièrement à dire que la communication avec le monde dans le sentir n'est pas réductible au rapport du sujet à l'objet et plus précisément au rapport du sujet-pensant au monde perçu. À ce niveau de la perception où commence l'objectivation correspond une situation seconde par rapport à la situation où nous nous éprouvons dans le contact avec le monde, relatif au sentir. Comme si Maldiney voulait dire, en effet, ceci : avec le percevoir, qui est le premier niveau de l'objectivation, nous sommes déjà sortis du sentir pur, nous sommes déjà sortis de l'« innocence » du sentir, si nous pouvons le dire ainsi ou, encore, d'un pur ressentir. Il ne nie pour autant, par-là, ni la pluralité des sens, ni leur unité, mais soutient le sentir à un niveau originaire de l'expérience du monde, c'est-à-dire réaffirme que le pathique « appartient justement à l'état du vécu le plus originaire »³³⁷. Maldiney analyse, en effet, la distinction entre l'expérience par laquelle le sentir nous met originairement en communication avec le monde et la façon par laquelle le sujet connaissant se trouve toujours déjà en face du monde. À partir de cela, il va examiner cette posture de « en face » aussi bien par rapport à l'art que par rapport à tout ce qu'éprouve l'homme au niveau du « sentir » et à celui du « connaître », en mobilisant les termes de « théâtre » et de « spectacle » à titre d'illustration. Ils les mobilise pour dégager, en effet, une telle mise en ordre des choses pour qu'on ait mieux ces choses devant nos yeux, sous nos yeux ou tout simplement, devant nous comme un objet de la vue pour pouvoir ensuite les sentir – et c'est là le piège –, ou

³³⁵Erwin Straus, *Du sens des sens, op.cit.*, p. 273.

³³⁶Henri Maldiney, *Regard, parole, espace, op.cit.*, p.189.

³³⁷ Erwin Straus, « Les formes du spatial » in *Figures de la subjectivité : Approches phénoménologique et psychiatrique*, sous la direction de J.-F. Courtine, Paris, Édition CNRS, 1992, p. 23.

les connaître mieux³³⁸. Les enjeux de la perception au niveau affectif et les enjeux de la perception au niveau cognitif sont bien là – alliés dans une telle confusion du moment pathique et du moment gnosique de la perception qui fait briser l'épreuve sensible au profit de l'expérience dite objective du monde. C'est en référence au vers du poète Paul Verlaine – « Il pleure dans mon cœur comme il pleut sur la ville »³³⁹ –, que Maldiney explicite que « le moment pathique ne s'ajoute pas à la conscience du monde comme un décor »³⁴⁰. L'écart qu'il marque entre le moment pathique et le moindre élément qui pourrait être relatif à la scène théâtrale – ici explicité sous la forme d'un « décor » –, passe quasiment toujours chez Maldiney par l'appel au poétique afin de désigner l'expérience originaire du sentir comme celle qui précède la constitution du monde en objet. L'idée sur la constitution du monde en objet est souvent alliée à l'image de la constitution d'un monde en scène devant laquelle nous serions toujours déjà les spectateurs à l'image du public en théâtre. La distinction entre le « sentir » et le « connaître » qui passe chez Straus par le « percevoir », vient joindre et nourrir les réflexions maldiniennes sur cette ligne de comparaison. Or, tout cela nous laisse poser la question sur une telle « connaissance » relative au sentir qui saurait s'effectuer autrement que « en face » du monde.

D'une part, Straus explicite que « c'est précisément parce que la perception est une forme de connaissance qu'elle doit être précédée par un mode prélogique de communication dans lequel la réalité est éprouvée immédiatement »³⁴¹. D'autre part, il ramène cette immédiateté de l'épreuve à une réalité relative au « sujet sentant » et à l'instant présent, à une réalité dite subjective qui précède une quelconque

³³⁸ Ce moment est le mieux explicité dans les analyses de Maldiney au sujet du paysage, mais, à vrai dire, on le retrouve un peu partout. Quelques exemples : « L'homme occidental n'accepte pas facilement d'être emporté vers le but de sa perte. Perdu dans le paysage il cherche à s'y retrouver, en faisant de la nature un théâtre. » (Cf. Henri Maldiney, *Ouvrir le rien, l'art nu, op.cit.*, p.130) ou « Pour la plupart des hommes le monde est aussi spectacle : celui qu'ils ont devant les yeux » (Cf. Henri Maldiney, *Aux déserts que l'histoire accable, op.cit.*, p.14.) ou encore « Si dans chaque chose vue un monde est en vue et non un spectacle, si notre regard, avant tout savoir, sait qu'il a affaire à un monde et non à un décor, c'est que cette tension d'espace, liée à celle de notre corps, récuse la simple apparence : en elle, le phénomène abrite le réel et nous l'y découvrons. » (Cf. Henri Maldiney, *Regard, parole, espace, op.cit.*, p.172.).

³³⁹ Paul Verlaine, « Ariettes oubliées », *Romances sans paroles*, III, p.75.

³⁴⁰ Henri Maldiney, *Ouvrir le rien, l'art nu, op.cit.*, p. 453.

³⁴¹ Erwin Straus, *Du sens des sens, op.cit.*, p. 421.

représentation de l'expérience en train de se dérouler. Pour cette raison concrète, Straus considère que « la conception selon laquelle le sentir est une expérience vécue sympathique est contraire à la thèse cartésienne du primat de la conscience de soi, elle semble même s'y opposer »³⁴². Descartes et Berkeley dissocient, en effet, la sensation de l'esprit de telle manière que « la sensation n'est pas l'esprit lui-même, mais quelque chose d'autre que l'esprit remarque lorsqu'il pense »³⁴³, sur quoi il opère. Par cela, le sujet pensant devient presque un metteur en scène de ce que l'esprit remarque, pour ne pas dire perçoit, lorsqu'il pense en auteur. Straus précise que « la priorité logique de la certitude de la conscience de soi sur celle de l'existence des choses corporelles a été interprétée au cours du temps, (...), comme une priorité psychologique par les successeurs de Descartes »³⁴⁴ et s'adresse dans sa critique du cartésianisme encore plus aux successeurs de Descartes qu'à Descartes lui-même. Notamment là où explicite ceci :

La psychologie moderne envisage l'objet du sentir comme s'il était un objet de la connaissance, elle considère le sujet comme s'il était sujet de connaissance, et finalement elle considère le mode de communication du sentir comme s'il correspondait entièrement à celui du connaître ³⁴⁵.

Maldiney met en quelque sorte justement cet « entièrement » en question quand il déclare : « avec le percevoir, qui est le premier niveau de l'objectivation, nous sommes déjà sortis du sentir »³⁴⁶. Il mobilise également et régulièrement une autre citation de Straus pour analyser la ligne de démarcation entre le « sentir » et le « connaître » : « Le sentir est au connaître ce que le cri est au mot »³⁴⁷. Si avec le « percevoir », nous sommes déjà sortis du sentir, cette sortie serait en quelque sorte à l'image de l'évacuation du cri au profit du mot. Et pour autant, qu'est-ce que serait un mot sans la voix qui permet le cri ?

³⁴² *Idem.*, p. 418.

³⁴³ *Idem.*, p. 252.

³⁴⁴ *Idem.*, p. 418, 419.

³⁴⁵ *Idem.*, p.26.

³⁴⁶ Henri Maldiney, *Regard, parole, espace, op.cit.*, p.189.

³⁴⁷ Erwin Straus, *Du sens des sens, op.cit.*, p.371.

Maldiney ne contredit ni Descartes ni même Husserl en ce qui concerne le sentir quand il considère que le sentir n'est pas objectivant et qu'il n'a pas la structure de l'intentionnalité³⁴⁸. Il les contredit plutôt en insistant avec Straus sur la prise en compte du sentir en tant qu'une dimension fondamentale de l'existence. Quand Straus déclare que « Le sentir n'est pas connaître »³⁴⁹, il ne dissocie pas tant le « connaître » du « sentir » que le « sentir » du « connaître ». De toute façon, il ne les dissocie pas de manière radicale, mais les interpose à deux niveaux différents de toute perception : le sentir à son niveau pathique et le connaître à son niveau gnosique. La question qui s'impose pour penser « Percevoir est connaître »³⁵⁰ avec Straus et Maldiney est, en effet, celle de la continuité entre « Sentir n'est pas connaître »³⁵¹ de Straus et « Percevoir n'est pas comprendre »³⁵² que Maldiney réfléchit avec Binswanger. Or, c'est justement là où la question de la « communication existentielle » par rapport à laquelle Straus s'est expliqué³⁵³ dans son emploi du terme de « communication » revient. Dans un texte de 1943 intitulé « *Karl Jaspers und die Psychiatrie* » et publié à l'occasion du sixième anniversaire de Karl Jaspers, Binswanger souligne ceci :

Comme auteur de la *Psychopathologie générale* et de *Strindberg et Van Gogh*, Jaspers a indiqué à la recherche psychiatrique l'orientation et la voie vers l'«esprit». Ne serait-ce que pour cette raison, nous considérons l'interruption de sa carrière psychiatrique comme la plus grande possibilité manquée de la psychiatrie moderne.³⁵⁴

³⁴⁸ De même que Maldiney précise que « le sentir, lui, n'est pas objectivant et n'a pas la structure de l'intentionnalité » (Cf. *Penser l'homme et la folie*, op.cit., p.275, 376), il va souligner également que « une œuvre d'art n'a la structure ni de l'intentionnalité ni du projet » (Cf. *Ouvrir le rien, l'art nu*, op.cit., p. 27.) et s'en expliciter davantage dans son texte « Vers quelle phénoménologie de l'art, » où il déclare ceci : « Le sentir humain touche à l'être comme il touche à l'événement. Il a sa vérité dans l'art, parce que celui-ci n'a ni la structure de l'intentionnalité ni la constitution du projet » (Cf. *L'art, l'éclair de l'être*, op.cit., p. 267.).

³⁴⁹ Erwin Straus, *Du sens des sens*, op.cit., p. 243.

³⁵⁰ Erwin Straus, *Du sens des sens*, op.cit., p. 421.

³⁵¹ Erwin Straus, *Du sens des sens*, op.cit., p. 243.

³⁵² Henri Maldiney, *Regard, parole, espace*, op.cit., p. 93.

³⁵³ Voir Erwin Straus, *Du sens des sens*, op.cit., note de bas de page n°2, p.245, 246.

³⁵⁴ Cité par Jean-Claude Gens, « L'impact de la philosophie jaspersienne de l'existence sur la *Psychopathologie générale* », in *La Psychopathologie générale de Karl Jaspers 1913-2013*

De même que Maldiney développe sa pensée philosophique en mobilisant le travail de psychiatres, Binswanger a toujours eu une forte tendance à réfléchir sa pratique psychiatrique – et toute pratique psychiatrique d’ailleurs –, en mobilisant les œuvres de philosophes, dont celle de Jaspers a une place importante. D’une part, Jaspers interroge la même scission entre le sujet et l’objet à laquelle s’intéressent Straus, Binswanger et Maldiney. D’autre part, il analyse également, comme nous le montre un texte de 1932 intitulé *Philosophie*, en quoi la philosophie se distingue de la science, en mettant en avance la différence de « leur façon de communiquer » et en y distinguant les deux dimensions de la compréhension : la compréhension de l’ordre psychologique ou herméneutique et la compréhension de l’ordre existentiel³⁵⁵. La première est relative aux sciences aussi bien naturelles que humaines, et la seconde relève justement de la philosophie existentielle. Jean-Claude Gens souligne à ce propos que l’originalité de Jaspers tient « non pas au fait qu’il « a indiqué à la recherche psychiatrique l’orientation et la voie vers l’ « esprit », comme pouvait l’écrire Binswanger en 1943, mais aussi au fait qu’il a aussi mis en évidence les limites d’un tel savoir, et donc de ce qui relève de l’ “esprit”, c’est-à-dire les limites de la distinction entre expliquer et comprendre »³⁵⁶. Les analyses de Maldiney relatives à la question du « comprendre » ne se rapprochent-elles pas sur ce point à la démarche de Jaspers ?

Bernhard Waldenfels explicite dans sa préface à la traduction allemande du texte de Maldiney « Comprendre » que « le *Comprendre* dont il s’agit ne fonctionne pas comme un simple contre-concept méthodique de l’expliquer »³⁵⁷. Quand Maldiney réfléchit à la distinction entre le « percevoir » et le « comprendre » avec Binswanger, il pense à Heidegger. Notamment en ce qui concerne le paragraphe 31 du *Être et temps* où Heidegger écrit :

(avec Ph. Cabestan), Argenteuil, Éditions du Cercle herméneutique, 2013, p. 167-183., p. 167 ; Cité selon *Karl Jaspers in der Diskussion*, H. Saner éd., Munich, Piper & Co., 1973, p. 29.

³⁵⁵ Voir plus in Karl Jaspers, *L’introduction à la philosophie*, trad. Jeanne Hersch, Paris, Ed. Plon, 1985.

³⁵⁶ Jean-Claude Gens, « L’impact de la philosophie jaspersienne de l’existence sur la *Psychopathologie générale* », *op.cit.*

³⁵⁷ Bernhard Waldenfels, « Préface à la traduction allemande de *Comprendre* de Henri Maldiney », trad. Eliane Escoubas, Revue Henri Maldiney *L’ouvert* n°5, Lyon, Association Internationale Henri Maldiney, 2012, p. 151-154, p.151.

Le comprendre est toujours in-toné. Si nous interprétons celui-ci comme un existentiel fondamental, cela signifie en même temps que ce phénomène est conçu comme un mode fondamental de *l'être* du *Dasein*. Au contraire, le « comprendre » pris au sens d'un mode cognitif possible parmi d'autres, et distingué par exemple de l'« expliquer », doit être tout comme celui-ci interprété comme un dérivé existentiel du comprendre primaire tel qu'il co-constitue l'être du là en général.³⁵⁸

Nous retrouvons là aussi deux dimensions de la compréhension, à savoir deux modes du « comprendre » : un mode existentiel et un mode cognitif. D'une part, Maldiney soutient avec Heidegger que « affection et comprendre sont deux existentiels en lesquels s'articulent l'être du là »³⁵⁹. D'autre part, Maldiney reproche à Heidegger de ne pas avoir élucidé comment « le comprendre est toujours in-toné », c'est-à-dire de ne pas développer comment cette intonation est inhérente au comprendre, en disant ceci :

Cela veut dire « être accordé à un ton » [entendez : une tonalité, *Stimmung*]. Mais il faudrait montrer comment cet accord est immanent au comprendre. Or cela n'est pas élucidé par Heidegger, en raison même de sa conception du comprendre [...]. [Parce que] nulle part n'y surgit la surprise de ce qui excède infiniment la prise et l'entreprise, et en quoi s'engloutit tout *a priori*.³⁶⁰

Là justement, le sentir straussien revient sous la lumière de la question du comprendre pour refléter chez Maldiney une « communication avec le monde » qui est plus que sensible, qui est trans-sensible si nous pouvons le dire ainsi. Autrement dit, si nous pouvons parler d'une « communication existentielle » chez Maldiney, elle serait inévitablement liée à ses notions de la « transpossibilité » et de la « transpassibilité » au sens où ces « deux modes d'exister en transcendance » se laissent traduire en « deux modes de communiquer avec le monde » et où justement « surgit la surprise de ce qui excède infiniment la prise et l'entreprise, et en quoi s'engloutit tout *a priori* ». La « communication avec le monde » sous une visée

³⁵⁸ Martin Heidegger, *Être et temps*, Édité par Joël Lechaux et Eric Ledru, Paris, Traduction intégrale/Autentica, 1985, p. 118.

³⁵⁹ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, *op.cit.*, p. 283.

³⁶⁰ Cité par Pierre Carrique in « Comprendre », *Transversalités n° 113*, Institut de catholique de Paris, 2010, p. 186.

existentielle est ce en quoi la parole d'Eschyle "πάθει μάθος" – « l'épreuve enseigne » –, s'applique intégralement au « moment pathique » strausien dans la pensée de Maldiney. Le « comment » relatif au comprendre s'explique chez Maldiney à travers sa précision relative à « l'épreuve qui enseigne » : « Non par raisons, mais par sens »³⁶¹. Le double sens du « comprendre » resurgit dans une telle constellation du sentir et du connaître sous les formes de « apprendre par l'épreuve » et de « expliquer par raisons ». De même que la question du « comprendre » rejoint, à la fois, la question du sentir et celle du sens, la question du « expliquer » est toujours déjà rattachée à celle de l'expression. Il nous semble que c'est justement en raison de l'expression que le « comprendre » chez Maldiney « ne fonctionne pas comme un simple contre-concept méthodique de l'expliquer »³⁶². Sa lecture comparative de Straus et de Binswanger, aboutit, dans un premier temps, à « cette formule paradoxale qui semble d'abord contredire la corrélation du sens et du comprendre : dans la perception, nous percevons le sens ; dans la compréhension, nous comprenons l'expression »³⁶³. Dans un deuxième temps, Maldiney souligne que « percevoir (*per-capere*), c'est prendre à travers en traversant tout l'objet perçu »³⁶⁴, rappelle « le sens étymologique du comprendre : prendre avec, prendre ensemble » avant de parvenir à l'explication suivante :

La cause de l'amphibologie du sens dans le percevoir et le comprendre est dans leur commune référence à l'acte du prendre à... et à la seule prise dont dispose le psychanalyste ou le psychologue : l'expression³⁶⁵.

Straus de son côté trouve plus approprié de dire « saisir une expression » que « comprendre une expression » tout en soulignant que, en effet, « saisir une expression correspond à comprendre une expression comme la sensation »³⁶⁶. La question de l'expression devient ainsi le pilier d'une dimension novatrice de la lecture maldinienne de l'œuvre de Straus. De même que nous pouvons résumer que

³⁶¹ Henri Maldiney, *Regard, parole, espace, op.cit.*, p. 111.

³⁶² Bernhard Waldenfels, « Préface à la traduction allemande de *Comprendre* de Henri Maldiney », trad. Eliane Escoubas, Revue Henri Maldiney *L'ouvert* n°5, Lyon, Association Internationale Henri Maldiney, 2012, p. 151-154, p.151.

³⁶³ Henri Maldiney, *Regard, parole, espace, op.cit.*, p.72.

³⁶⁴ *Idem.*, p.79.

³⁶⁵ *Idem.*, p.95.

³⁶⁶ Straus, *Du sens du sens, op.cit.*, p. 241.

Maldiney s'inspire le plus de Straus là où ce dernier mène une analyse historique du « sentir » et du « se mouvoir » et se prononce sur la différence entre le sentir et le connaître, il ne se satisfait pas de dégager les enjeux d'une interprétation fidèle de la pensée de Straus en vue de sa « contribution à l'étude des fondements de la psychologie ». Il en profite également pour développer sa propre pensée, notamment en ce qui concerne la question du corps et celle de l'art tout en se positionnant par rapport à la tradition philosophique au sujet de ces mêmes questions. Dans la deuxième partie de la thèse présente, nous montrerons en quoi l'héritage de la pensée de Straus s'avère importante dans l'œuvre de Maldiney en ce qui concerne la question de l'expression corporelle. Dans la troisième partie, la question de l'expression artistique sera à l'ordre du jour dans cette même perspective, notamment en ce qui concerne la détermination de l'art comme « la vérité du sentir »³⁶⁷ chez Maldiney et son dévoilement de la dimension esthétique dans la phénoménologie de Straus.

Même si l'estime de Maldiney à l'égard de l'œuvre de Straus nous paraît évidente, il conviendrait quand même à démontrer en quoi les propos à travers lesquels Maldiney l'exprime dépassent les intérêts de la recherche menée par Straus. Maldiney soutient, par exemple, ceci :

Rien ne dépasse en importance dans l'histoire, faite ou à faire, de l'esthétique les analyses par lesquelles Erwin Straus a mis en évidence l'articulation de la musique et de la danse et la constitution de l'espace du paysage. La première nous donne accès à la souche commune de tous les arts. La seconde est à l'origine de tous les espaces de l'art. Et les deux sont liées.³⁶⁸

Certes, Straus analyse le rapport de la musique et de la danse déjà dans son texte de 1930 intitulé « Les formes du spatial » dont le sous-titre est, rappelons-le, « Leur signification pour la motricité et la perception ». Dans ce même texte, il a problématisé la distinction entre le « moment pathique » et le « moment gnosique », tout en précisant que « Le pathique domine dans le toucher ; le gnosique dans la

³⁶⁷ Henri Maldiney, *Art et existence*, Paris, Klincksieck, 2003, p. 27.

³⁶⁸ Henri Maldiney, *Regard, parole, espace, op.cit.*, p.194.

vision. »³⁶⁹. En y introduisant également une autre distinction : celle entre le « mouvement finalisé » et le « mouvement présentiel », Straus s'en explique de façon suivante :

L'espace optique est l'espace du mouvement finalisé, qui est dirigé et mesuré ; l'espace acoustique est l'espace de danse. Danse et mouvement finalisé ne sont pas à comprendre comme des combinaisons différentes d'éléments moteurs identiques ; ils se distinguent comme deux formes fondamentales du mouvement en général, qui se rapportent à deux modes différents du spatial.³⁷⁰

La connexion interne entre le « sentir » et le « se mouvoir » qu'il va développer dans son livre *Du sens des sens* germe déjà ici sous la forme du rapport entre la musique et le « mouvement présentiel » incarné par le « mouvement dansé », c'est-à-dire par le mouvement en danse. Il s'agit d'un rapport qui ouvre tant de questions sur ce que Straus considère par la danse. Selon la lecture d'Anne Boissière, la qualité du « mouvement présentiel » qui intéresse le plus à Straus est celle qui le détermine « indépendamment des stratégies conscientes du sujet, et qui est inséparable d'un vécu global se formulant en termes d'intensité de vie »³⁷¹. En ce sens-là, Boissière souligne encore que « le mouvement présentiel, chez Erwin Straus, permet de penser cette dimension sur laquelle la philosophie dans sa visée rationnelle achoppe, n'y voyant que du désordre »³⁷². Par cela, le mouvement présentiel serait justement un mouvement du tranpassible dans la mesure où la transpassibilité concerne notre réceptivité qui « n'est pas de l'ordre du projet, mais de l'accueil, de l'ouverture, et qui n'admet aucun *a priori*, qui, attendant sans s'attendre à quoi que ce soit, se tient ouverte par-delà toute anticipation possible »³⁷³. En se réalisant, lui aussi, sans s'attendre à quoi que ce soit et sans admettre aucun *a priori*, n'est-il pas justement relatif à cette dimension de l'existence que Maldiney analyse sous le nom de la

³⁶⁹ Erwin Straus, « Les formes du spatial. Leur signification pour la motricité », trad. M. Gennart, in J.-F. Courtine (dir.), *Figures de la subjectivité. Approches phénoménologiques et psychiatriques*, Paris, Editions du CNRS, 1992, p.25.

³⁷⁰ *Idem.*, p.31.

³⁷¹ Anne Boissière, *Le mouvement à l'œuvre Entre jeu et art*, *op.cit.*, p.9.

³⁷² Anne Boissière, *Le mouvement à l'œuvre Entre jeu et art*, *op.cit.*, p.10.

³⁷³ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, *op.cit.*, p. 85.

transpassibilité ? Or, Straus considère que « tout entendre est présentiel »³⁷⁴ et parle d'un « vivre présentiel » relatif à la danse tout en précisant ceci :

Lorsque nous tournoyons dans la danse, nous nous mouvons d'emblée dans un espace qui est complètement modifié par rapport à l'espace finalisé, mais cette modification de la structure spatiale s'accomplit seulement dans un vivre participatif et pathique, et non dans un acte gnostique de pensée, d'intuition et de représentation – ce qui, bien compris, signifie : le vivre présentiel se réalise *dans* le mouvement et n'est pas seulement provoqué par le mouvement.³⁷⁵

Le statut de la danse, dans ses alliances profondes au « mouvement présentiel », se révèle vague, voire ambigu, par rapport à l'art, notamment en ce qui concerne cet écart de l'acte de représentation. Le statut de la musique l'est encore plus. La question de la danse, aussi bien que celle la musique relèvent, en effet, du double caractère de l'espace acoustique chez Straus, qui avant de se rapporter à l'art, est d'abord considéré comme un espace *par excellence* pathique, c'est-à-dire comme un espace privilégié pour le déploiement du moment pathique. Il est d'ailleurs très intéressant que Maldiney qui ne s'exprime quasiment jamais sur les arts de la scène, déclare :

Tout ce qu'Erwin Straus dit explicitement des rapports de la musique et de la danse peut s'étendre, d'après ses propres principes, à tous les arts. Tout art est indissolublement musique et danse.³⁷⁶

Peu avant cette déclaration, Maldiney se réfère à un passage du livre *Du sens des sens* où Straus explicite ceci :

Le sentir est lié au mouvement vital par une connexion *interne*... Aucune espèce d'association ne lie le mouvement au son et au rythme, le mouvement suit la musique de façon absolument immédiate.³⁷⁷

³⁷⁴ Erwin Straus, « Les formes du spatial. Leur signification pour la motricité », *op.cit.*, p. 27.

³⁷⁵ Erwin Straus, « Les formes du spatial. Leur signification pour la motricité », *op.cit.*, p. 42.

³⁷⁶ Henri Maldiney, *Regard, parole, espace, op.cit.*, p. 196.

Peu après ce paragraphe, Maldiney est déjà en train d'analyser le rapport de la forme et de la couleur dans la peinture comme un rapport équivalent à celui de la danse et de la musique chez Straus. En écho au mouvement vital auquel réfléchit Straus, Maldiney parle d'un « mouvement chorégraphique de la peinture »³⁷⁸ et considère celui-ci pour autre nom de la forme. De même qu'il rappelle que « Van Gogh, Gauguin, Kandinsky ont parlé du moment musical de la peinture »³⁷⁹, il s'aventure dans une identification de la musique au rythme pour laisser surgir un « rythme coloré » relatif à la peinture. Le vivre « participatif et pathique » qui se réalise dans le mouvement en termes d'un « vivre présentiel » chez Straus sera problématisé chez Maldiney par rapport à des questions relatives à l'art. Certes, la distinction strausienne entre le « mouvement finalisé » et le « mouvement présentiel » retrouve également un écho puissant dans la différenciation maldinienne entre une dimension de l'existence relative à la structure du « projet » et une autre dimension qui engage notre réceptivité qui « n'est pas de l'ordre du projet, mais de l'accueil, de l'ouverture »³⁸⁰, à savoir transpassibilité. Pourtant, les propos strausiens sur le « mouvement présentiel » à travers une telle dimension de la danse où celle-ci suit la musique « de façon absolument immédiate » sont les plus fécondes là où le sentir rejoint la question de l'art chez Maldiney. D'une part, les propos de Straus ont été repris par Maldiney sous le spectre de l'élaboration d'une phénoménologie de la présence et puis, ramenés à la question de l'expérience de l'artiste. D'autre part, ces propos ont été également développés en vue de l'élaboration d'une phénoménologie de l'œuvre d'art, elle-même.

Ainsi, un vivre « participatif et pathique » auquel réfléchit Straus résonne dans l'*habitus* de l'artiste, tel qu'il a été évoqué par Maldiney, lecteur des récits, correspondances et biographies d'artistes, mais aussi ami et interlocuteur de quelques grands artistes contemporains. Il n'est pas d'ailleurs étonnant qu'une référence à Dante mobilisée dans tout premier texte de son dernier livre *Ouvrir le rien, l'art nu*

³⁷⁷ Cité par Henri Maldiney, *Regard, parole, espace, op.cit.*, p.195 ; Cité selon Erwin Straus, *Vom Sin der Sinne*, 2^e édition, Berlin, 1956, p.341.

³⁷⁸ Henri Maldiney, *Regard, parole, espace, op.cit.*, p. 196.

³⁷⁹ *Ibidem.*

³⁸⁰ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie, op.cit.*, p. 85.

figure déjà dans son texte de l'année de 1966 dédié au dévoilement de la dimension esthétique dans la phénoménologie d'Erwin Straus. Il s'agit de la référence suivante :

Dante l'a dit inoubliablement : l'artiste est celui-ci

« *qui ha l'abito des Arte*

e man que trema »,

qui a l'*habitus* de l'art et la main qui tremble.³⁸¹

Maldiney propose, en effet, un prolongement de la pensée de Straus de telle manière que nous retrouvons même l'expression figurant dans le titre du livre majeur de Straus – *Du sens des sens* –, sous le prisme d'un aboutissement du sentir dans l'art, comme là où Maldiney dit : « Le sens des sens se fait jour dans l'art, lequel met en œuvre les possibilités ou mieux les puissances du sentir »³⁸². Ce prolongement tient d'abord au fait que la question de l'art n'a été ni explicitement posée ni développée par Straus dans le livre en question. La mise en avant des « possibilités ou mieux des puissances du sentir » par le biais de l'art rejoint « l'avènement d'une œuvre d'art » que Maldiney analyse comme une forme de l'existence à part entière en posant la question suivante : « Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ? Une œuvre d'art comme telle. »³⁸³

Les éléments pour une phénoménologie de la présence aussi bien que les éléments constitutifs d'une phénoménologie de l'œuvre d'art se retrouvent, pour ne pas dire se croisent dans la formule suivante : « L'art est la vérité du sentir »³⁸⁴ s'éclaircissant davantage dans l'explicitation qui lui succède :

L'art est la vérité du sentir, le décel du fond enfoui, dont est coupée la perception objective qui refoule l'*αἴσθησις*. Le mot « esthétique » a deux sens : l'un se rapporte

³⁸¹Henri Maldiney, *Ouvrir le rien, l'art nu, op.cit.*, p. 11, Voir aussi Henri Maldiney, *Regard, parole, espace, op.cit.*, p. 191 où nous retrouvons la même référence : « L'artiste est un homme, dit Dante, « *che ha l'abito de l'arte e man che trema...* ».

³⁸²Henri Maldiney, *Ouvrir le rien, l'art nu, op.cit.*, p.116.

³⁸³*Idem.*, p. 9.

³⁸⁴Henri Maldiney, *Art et existence*, Paris, Klincksieck, 2003, p. 27.

à l'art, l'autre à la réceptivité sensible. L'esthétique-artistique est la vérité de l'esthétique-sensible dont l'être a sa révélation dans l'être-œuvre.³⁸⁵

La lecture maldinienne de Straus aboutit, ainsi, à la compréhension de l'art comme la vérité du sentir, c'est-à-dire comme la vérité de « la communication avec le monde », parce que « l'esthétique-artistique est la vérité de l'esthétique-sensible »³⁸⁶. Erwin Straus est une figure importante à Maldiney au sens où Maldiney a pu, à travers le prolongement de sa pensée sur le sentir, privilégier les questions posés par les artistes à celles formulées par les philosophes dans son élaboration d'une phénoménologie de l'œuvre d'art, d'une part et d'une phénoménologie de la présence, d'autre part. Si l'expérience de la danse et celle de la musique ont un statut particulier aussi bien chez Straus que chez Maldiney, c'est parce que Straus en parle sans forcément se prononcer sur les questions relatives à l'art, et Maldiney le reprend tout en se prononçant sur quasiment tous les arts sauf sur les arts de la scène. En même temps, la musique et la danse intéressent Maldiney justement sous le prisme d'une telle expérience de l'espace et du temps qui serait relative à tous les arts. Nous avons donc la question du sentir et la question du sens de l'espace comme les deux questions clés, élaborées par Maldiney à partir ou mieux, avec l'œuvre d'Erwin Straus. Dans un entretien datant de l'année 1993³⁸⁷, Maldiney se rappelle toujours de sa découverte du texte de Straus sur « les formes de la spatialité » pendant ses années à Gant et plus précisément, à quel point il a été « hanté » par ce texte³⁸⁸. En réponse à la question sur ce que fait qu'un livre ou un texte nous hante, il précise que c'est quand « il est révélateur d'une dimension qui était là sans que vous le sachiez et qui brusquement se dévoile dans l'éclatement »³⁸⁹. Il nous faut quand même souligner que si l'analyse de l'espace de la danse chez Straus est admirablement réussie aux yeux de Maldiney, c'est également parce que Straus a su questionner l'espace de la

³⁸⁵ *Ibidem.*

³⁸⁶ *Ibidem.*

³⁸⁷ Henri Maldiney, *Entretien avec Alain Veinstein*, datant du 11 décembre 1993, rediffusé pour l'émission « Du jour au lendemain » du 14 décembre 2013 sur les ondes de France Culture, d'une durée de 35min53sec, accessible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=J98_ed7raws, consulté le 20 décembre 2019.

³⁸⁸ *Idem.*, 16min30sec-16min50sec.

³⁸⁹ *Idem.*, 17min14sec-17min29sec.

danse à travers celui de la musique en privilégiant la musique du *jazz* et la musique dite primitive à toute autre avant de découvrir et défendre « que l'espace de la danse n'est pas l'espace de la salle de la danse, il se trouve que les structures ne sont pas du tout les mêmes »³⁹⁰. Dans ce même entretien, Maldiney s'exprime sur les spectacles chorégraphiques de la scène artistique contemporaine en écho à sa lecture de Straus et considère ceci :

[...] Parce que je remarque une chose : que dans les spectacles chorégraphiques on a presque, 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. J'avais même j'avais observé la chose dans les spectacles de Béjart – que soit *La Monnaie* à Bruxelles ou à Avignon une fois –, on dirait que les mouvements sont un peu trop calculés surtout dans... tels qu'ils étaient là – vous savez qu'en chacun il n'y qu'à allumer sa flemme –, un c'est bien, une flemme isolée. Deux, oui, bon, peut-être, ça répond, trois [...], mais après ? Le sens se perd. Et ceci, parce que l'espace physique, la pièce, l'espace représenté n'est pas sous-tendu par l'espace de la présence. Et ça doit se jouer de telle manière aussi que le danseur lui-même dans son corps soit absolument animé par le rythme et non pas l'inverse. C'est-à-dire qu'il ne faut pas que les mouvements un temps soit peu plus... un cinquième de second de préparation, il faut qu'ils jaillissent absolument du rien. Et s'il y a le moindre arrêt ah ! on sent : la répétition générale, ce qui est le contraire. Donc, ceci, cet espace n'est pas propre à la musique, n'est pas celui qui, disons, crée les canons, qui vont devenir les coordonnées de l'espace moteur chorégraphique, mais ça peut s'étendre à tous les arts³⁹¹.

Si, selon Maldiney, « tout art est indissolublement musique et danse »³⁹², c'est justement parce que tout art est indéniablement animé par le rythme des tonalités et mouvements de la présence. Si la danse et la musique fonctionnent comme deux arts qui sont toujours déjà « en train de se faire », Maldiney s'intéresse à elles à partir du rythme qui les impulse plus que sous le spectre d'une représentation fixée qui a à

³⁹⁰ *Idem.*, 17min57sec-18min08sec.

³⁹¹ *Idem.*, 18min40sec-20min45sec.

³⁹² Henri Maldiney, *Regard, parole, espace, op.cit.*, p. 196.

s'exécuter sur une scène, devant un public. L'exigence de Maldiney en ce qui concerne l'art s'élève au-dessus de tout projet artistique ; il ne s'intéresse pas à une telle dimension de l'art qui consisterait à fixer un déroulement des « mouvements et tonalité » à reproduire pour donner lieu à une représentation scénique sans prendre en compte le rythme de l'existence au moment même de « faire-œuvre ». Pour cette raison, la notion de « rythme » est cruciale chez Maldiney, et ceci vaut aussi bien pour le rythme dit existentiel que pour le rythme tel que nous le rencontrons au contact d'une œuvre d'art. Sur une même ligne d'analyse Maldiney soutient que « l'art est la vérité du sentir »³⁹³ ou que « l'esthétique-artistique est la vérité de l'esthétique-sensible »³⁹⁴ et précise sa thèse principale de la façon suivante : « l'art est la vérité du sentir parce que le rythme est la vérité de l'ἁίσθησις »³⁹⁵. Il n'est pas d'ailleurs étonnant que Maldiney se réfère justement à la musique du *jazz* où l'improvisation garde une place majeure en fonction du rythme de l'instant présent et à la musique dite primitive où la dimension esthétique n'a pas encore été séparée de sa dimension existentielle.

1.4. MALDINEY ET LEVINAS. REGARD ET VISAGE, ART ET ALTÉRITÉ

1.4.1. De l'Autre à la personne, d'une personne à l'autre : « masque », « visage » et « regard ».

³⁹³ Henri Maldiney, *Art et existence, op.cit.*, p. 27.

³⁹⁴ *Ibidem.*

³⁹⁵ Henri Maldiney, *Regard, parole, espace, op.cit.*, p. 208.

Dans le chapitre intitulé « La personne » de son livre *Penser l'homme et la folie*, Maldiney élabore une très belle analyse sur la notion de personne dont l'origine navigue entre le terme latin *persona* et le mot grec *prósōpon*. Le terme latin provient du verbe *sonare*, c'est-à-dire du verbe « parler » et plus précisément de l'expression *per – sonare* qui vaut dire : « parler à travers ». Le terme « persona » désigne initialement le masque que portaient les acteurs du théâtre romain. Dès le début, le terme en latin réfère, ainsi, à un rôle, à une personne fictive, à un personnage. En même temps, les masques du théâtre, précédemment déjà utilisés dans le théâtre grec, ont été désignés par le terme de visage : *πρόσωπον* (*prósōpon*). Ce terme émerge du préfixe *πρός* (*prós*) qui indique la direction vers l'avant et du radical référant à l'action de voir (*ὄπη/οπέ*), à l'œil (*ὄψ/όψ*) et finalement, à la vue (*ὄψις/όψις*). La double origine du terme « personne » concerne, ainsi, les expressions « parler à travers » et « voir vers l'avant ». Il ne serait pas faux de dire que le terme latin – *persona* –, se réfère principalement au sonore, à l'auditif – à l'action de parler, de faire parler, de transporter une voix, tandis que le terme grec – « *prósōpon* » –, se réfère au visuel, au regard – à l'action de voir, mais aussi à l'expérience de faire face. C'est à partir de cette fusion de son lien au sonore et de sa référence au visuel que la notion de « personne » retrouve un écho profond dans la formule lévinasienne « Le visage parle »³⁹⁶.

En même temps, la différence entre « *persona* » et « *prósōpon* », entre le masque et le visage, résume bien toute la problématique entre le moment éthique et le moment esthétique relatifs au visage. Dans son texte « Une voix, un visage » Maldiney dit ceci :

La relation éthique implique une face à face. Or si, dans l'art, « il n'a jamais pu être question, comme le dit Bataille, de quelque réalité *substantielle*, mais seulement d'une évocation », la face à face ne s'y réduit-il pas à un vis-à-vis curieusement unilatéral d'un regard sans visage à un visage sans regard.³⁹⁷

³⁹⁶ Emmanuel Levinas, *Ethique et infini. Dialogues avec Philippe Nemo*, Paris, Fayard, 1984, p. 82 ; Citation entière : « Visage et discours sont liés. Le visage parle. Il parle, en ceci que c'est lui qui rend possible et commence tout discours. J'ai refusé tout à l'heure la notion de vision pour décrire la relation authentique avec autrui ; c'est le discours et, plus exactement, la réponse ou la responsabilité, qui est cette relation authentique ».

³⁹⁷ Henri Maldiney, « Une voix, un visage », *Revue L'Ouvert* n°3 « Art, clinique et rythme », Association Internationale Henri Maldiney, 2010, p. 15.

« Un vis-à-vis curieusement unilatéral » relate chez Maldiny à encore une autre racine du terme « *persona* », soulignée par Marcel Mauss dans son livre *Sociologie et anthropologie* et évoquée dans le texte de Maldiney de la façon suivante :

« Persona », mot d'origine étrusque, désigne le masque de théâtre. Mais aussi – et plus anciennement – les « *imagines* », les masques de cire moulés sur la face des ancêtres morts et gardés dans les ailes du hall de la maison de famille.³⁹⁸

Avant de devenir le terme romain d'une notion juridique, la « *persona* » désignait un certain « laisser parler les ancêtres morts à travers les descendants vivant » afin de tracer le chemin d'un descendant à l'autre. L'enfant hérite son prénom de l'un de ces ancêtres et porte par rapport à lui le numéro de l'ordre de sa naissance : *primus*, *secundus*, *quintus*... C'est la notion de rôle qui prend la place de celle de masque ou comme le dit Maldiney : « En tout cas, partout où elle s'annonce avec le masque – et quel que soit le lieu d'origine de celui-ci la personne commence au personnage »³⁹⁹. Pourtant, c'est surtout en rappelant la formule hégélienne – « désigner un individu comme personne est l'expression du mépris »⁴⁰⁰ – que Maldiney met l'accent sur la fluctuation de cette notion. Il élabore les liens entre la « *persona* », le « personnage » et « *personne* » en tant que le prénom indéfini en parallèle avec la distinction entre « la personne du droit » et « le droit de la personne ». Cette distinction passe par de très belles analyses du comique, du tragique et de la bêtise. De même que la notion de « *personne* » issue de la « *persona* » désigne un fait fondamental du droit, elle se révèle abstraite et impersonnelle dans le sens où il s'agit d'une généralisation, c'est-à-dire de « la personne en général ». Une personne en général n'est personne, mais un concept de personne. C'est également dans ce sens-là que Maldiney considère que la bêtise profonde « règne là où il n'y a *personne* » ; par exemple dans les situations fonctionnelles, administratives, bureaucratiques,

³⁹⁸ Cité par Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, *op.cit.*, p. 237 ; Cité selon Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, PUF, 1966, Paris, p. 352.

³⁹⁹ *Ibidem*.

⁴⁰⁰ Cité par Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, *op.cit.*, p. 237. Cité selon Hegel, *Phénoménologie de l'Esprit (Phanomenologie des Geistes)*, p. 320, tr. II pp. 46-47.

placées sous la juridiction de personnages formant une assemblée de masques, de noms-titres et de rôles, où il est impossible de rencontrer et où celui qui est en quête de quelqu'un trouve, au lieu d'un répondant, un répondeur »⁴⁰¹. Le tragique et le comique y sont prises en compte à travers le rapport dramatique entre le masque et la conscience, entre le personnage et la personne, et dans un écho spécifique de la parole d'Héraclite : « présents, ils sont absents »⁴⁰².

Que ça soit le répondeur automatique ou une personne qui, en apparence, ne parle à personne, tandis qu'elle parle au téléphone, c'est la question de destinataire qui s'y pose. Le destinataire. La destinataire. C'est toujours la question du « destin à taire » en résonance avec les manières d'« être présent » et d'« être avec » comme révélatrices des façons d'exister. La question du destinataire touche à la question de tout rapport au monde, porte sur celle du rapport à soi, mais est déterminée le plus par la question du rapport à l'autre. En même temps, comme si « mon destinataire » n'était pas n'importe quel autre que moi ni n'importe quel autre hors de moi. La question du destinataire se constitue dans celle de l'autre, mais ne l'épuise pas. L'insistance de Maldiney sur toute forme d'« au-delà » pour saisir le sens de l'existence rejoint la compréhension qu'a Levinas de l'éthique comme « philosophie première », c'est-à-dire sa détermination de la philosophie première comme une éthique⁴⁰³. De même qu'il s'intéresse au « problème philosophique entendu comme celui du sens de l'humain, comme recherche du fameux « sens de la vie » »⁴⁰⁴, Levinas souligne ceci :

Mais, il faut comprendre que la moralité ne vient pas comme une couche secondaire, au-dessus d'une réflexion abstraite sur la totalité et ses dangers ; la moralité a une portée indépendante et préliminaire. La philosophie première est une éthique.⁴⁰⁵

⁴⁰¹ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, op.cit., p. 247, 248.

⁴⁰² Cité par Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, op.cit., p. 244.

⁴⁰³ Emmanuel Levinas, *Éthique et infini*, op.cit., p. 71 où Levinas dit : « La philosophie première est une éthique », Voir encore in Emmanuel Levinas, *Totalité et infini*, Emmanuel Levinas, *Éthique comme philosophie première*, Paris, Rivages poche, Petite Bibliothèque, 1998 ; Emmanuel Levinas, « Sens et éthique », *Humanisme de l'autre homme*, Paris, Fata Morgana, 2014, p. 48-57 ;

⁴⁰⁴ Emmanuel Levinas, *Éthique et infini*, op.cit., p.12.

⁴⁰⁵ *Idem.*, p. 71.

Si nous mettons à la place du terme de « moralité » le terme de « sentir » et si nous remplaçons « une éthique » par « une esthétique », nous pourrions y presque entendre la voix de Maldiney. De même que chez Maldiney, chaque situation impliquant un « au-delà » doit passer par le sentir, s'effectuer en lui pour avoir véritablement lieu, la transcendance revient toujours à l'existence par le contact avec l'autre, par l'altérité. Comme chez Levinas d'ailleurs. En ce sens, Levinas admet que « le terme de « transcendance » signifie précisément le fait qu'on ne peut pas penser Dieu et l'être ensemble »⁴⁰⁶ et soutient que « la véritable union ou le véritable ensemble n'est pas un ensemble de synthèse, mais un ensemble de face à face »⁴⁰⁷. Maldiney, de son côté, affirme ceci :

La personne est l'individu qui transcende, en l'assumant, son effectivité et qui n'est pas réduit, par conséquent, à la position stoïcienne, à la pure pensée de l'indépendance qui a laissé hors d'elle tout le contingent. Elle assume au contraire toute la contingence, y compris la sienne. Alors prend sens la formule : « deviens ce que tu es ». Mais « tu ne l'es en propre qu'à le devenir par toi, en se faisant ta propre possibilité ».⁴⁰⁸

Les points de convergence de l'œuvre de Levinas et de celle de Maldiney sont relatifs à la transcendance et à l'altérité. Les deux philosophes tendent à montrer en quelque façon qu'au-delà de mes destinataires, de mes intentions et projets, j'existe à l'épreuve de tout ce à quoi et de tous ceux à qui la vie se destine en moi. L'intérêt que Maldiney porte à la notion de « personne » rejoint l'attention que Levinas attribue à la conception du visage justement par ces deux problématiques : transcendance et altérité. Si « exister » – comme le proclame Maldiney – « c'est avoir sa tenue hors, hors de toute contenance, c'est tenir l'être, non la pose, hors de soi, en avant de soi, en un soi plus avant »⁴⁰⁹, il est à demander, d'abord, dans quelle mesure le masque peut prendre le rôle de cette tenue pour introduire le mystère du « visage d'autrui » ?

⁴⁰⁶ *Idem.* p. 71, 72.

⁴⁰⁷ *Idem.* p. 72.

⁴⁰⁸ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie, op.cit.*, p. 251.

⁴⁰⁹ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie, op.cit.*, p. 248.

La question de la personne et celle du masque de l'acteur sont liées chez Maldiney de la même façon que le sont visage et discours chez Levinas, notamment quand il considère que « le visage parle » et plus particulièrement quand il précise que le visage parle « en ceci que c'est lui qui rend possible et commence tout discours »⁴¹⁰. Si la notion romaine de « persona » passe outre le terme de « visage » pour se rapporter à la loi, c'est aussi pour faire parler la loi plus fort que n'importe quelle personne. Ce n'est que par sa référence à la loi que la « persona » gagne son rôle de protection au sens où le masque de l'acteur pourrait devenir un masque de protection. Le masque est ce en quoi sont fusionnées l'action de camoufler et l'action de protéger. Quand Maldiney médite les différences entre les masques en tragédie et en comédie, il touche à la question de l'existence humaine elle-même par le biais du tragique et du comique. Écoutons :

Dans la tragédie l'acteur n'est que le porteur du masque dont la résonance supprime la sonorité et le timbre purement contingents de sa voix individuelle. Autres sont les masques de la comédie. Leurs expressions sont celles de passions humaines, même du masque d'un dieu. Sous le masque perce l'acteur.⁴¹¹

L'acteur tragique diffère de l'acteur comique à l'égard du masque porté en ceci que le héros tragique se distingue d'un « simple mortel » dans sa façon de « porter sa croix » si nous pouvons le dire ainsi. D'ailleurs, quand Maldiney applique la parole d'Héraclite – « présents, ils sont absents » –, à ce qui « se présente comme la personne », il précise aussitôt qu'il s'agit de « ce qui est à la fois la définition du mensonge et le comble du comique »⁴¹². La différence de l'acteur tragique et de l'acteur comique tient en leurs manières respectives de refléter l'existence en ceci que le tragique rejoint les situations d'un « au-delà », et le comique celles d'un « en-deçà » de la vie. La fusion de l'acte de vivifier une image, de faire parler un personnage et de l'acte par lequel l'individuel perce sous le masque de l'acteur nous permet de suivre le fil conducteur de la constitution de la notion de personne vers

⁴¹⁰ Emmanuel Levinas, *Ethique et infini. Dialogues avec Philippe Nemo*, op.cit., p. 82.

⁴¹¹ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, op.cit., p. 245.

⁴¹² *Idem.*, p. 244.

l'autogenèse de la personne en tant qu'« ouvrier du projet ». Or, le porteur de masque n'a-t-il pas plus à voir avec un porteur de projet, en tant que (trans)porteur d'un projet, qu'avec un ouvrier du projet ? Au sujet de ce dernier, Maldiney s'exprime ainsi :

L'ouvrier du projet, s'arrachant à sa condition de simple étant, existe en jet dans son projet de monde à dessein de soi. Il ouvre le champ dimensionnel de sa propre possibilité ; et, fondée en possible, son effectivité, en soi injustifiable, devient signifiante et réelle. Telle est l'autogenèse de la personne : *la personne est la possibilisation de l'individu*.⁴¹³

Le terme de « masque » n'est constitutif de la notion de « personne » que parce que le rôle du masque consiste à cacher l'individu ou à camoufler une personne afin de faire vivre un personnage. Le masque peut également être constitutif de la personne parce que le « masque » peut se référer au « projet de monde » que la personne porte et cherche à incarner comme acteur de sa vie.

En soulignant que « la personne est la *possibilisation* de l'individu », Maldiney pose, en effet, la triple question du masque, du visage et de la personne à la lumière du « pouvoir-être ». Dans ce schéma-là, le « masque » rejoindrait la question du « projet » et le « visage » celle de l'« existence ». En se tournant vers Levinas, Maldiney règle, en quelque façon, ses comptes avec Hegel et Heidegger, comme autre fois il l'a fait en se référant à Straus et à Binswanger. Sa référence à Levinas s'effectue dans la continuité de sa mobilisation de l'œuvre de Straus au sujet du « sentir » et de l'œuvre de Binswanger au sujet de l'« être avec ». Par sa référence à Levinas, Maldiney fait se rejoindre les questionnements sur la pratique clinique et la réflexion qui se déploie au carrefour de la phénoménologie et de l'éthique. La perspective de Maldiney est celle où nous pourrions imaginer Straus et Binswanger serrant la main de Levinas afin de saluer ses efforts pour poser le problème de l'altérité dans un cadre autre que celui de la clinique tout en exprimant de manière juste les difficultés relatives au domaine de la psychiatrie. En ce sens-là, juste après avoir souligné que « là où Hegel en appelle au Concept, Heidegger en appelle au

⁴¹³ *Idem.*, p. 250.

projet »⁴¹⁴, Maldiney considère le « pouvoir-être » à la lumière du rapport à autrui, de la façon suivante :

Comme Emmanuel Levinas le rappelle avec insistance, autrui est celui que je ne peux pas inventer. Il résiste de toute son altérité à sa réduction au même, fût-ce (et même surtout) au même que moi, à l'ipséité de mon propre pouvoir-être. Un existant n'est libéré vers ses possibilités qui lui sont absolument propres que pour autant qu'il *se peut*. L'ouvreur de son projet n'est pas l'ouvreur du projet d'autrui. L'altérité ne se laisse pas envelopper dans le pouvoir-être absolument propre d'une présence en première personne. Et cela remet en question le fondement même de la personne.⁴¹⁵

Maldiney détermine l'ipséité comme « l'identité d'un existant »⁴¹⁶ et précise que « la réalité de l'autre, qui échappe à toute prise, qu'on ne peut prendre à rien, est son ipséité »⁴¹⁷. L'altérité est le point décisif pour sa compréhension du « pouvoir-être » au sens où le pouvoir-être est à l'épreuve d'une ouverture plus ouverte que celle de mon propre projet. De même que Maldiney soutient qu'« il existe une autre transcendance dans la passivité, qui n'est pas celle du projet et qui est constitutive de l'existant comme personne »⁴¹⁸, il nous fait comprendre que la notion heideggérienne de projet ne peut ni résumer ni épuiser le sens du visage chez Levinas. La notion de visage rejoint, ainsi, celle de transcendance au même titre que la notion de « présence » rejoint celle d'« existence ». Pour rencontrer l'autre au sens que Maldiney attribue à la notion de « rencontre », plus que d'une ouverture vers le projet et dans le projet, il s'agit d'une ouverture du projet, c'est-à-dire d'une ouverture par-delà tout projet. Maldiney mobilise la pensée lévinassienne là où il s'agit de ramener la notion de « personne » au problème de l'autre, la notion de présence à celle de « présence d'autrui » et la question de l'existence à celle de la transcendance. Écoutons :

⁴¹⁴ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, *op.cit.*, 251.

⁴¹⁵ *Ibidem*.

⁴¹⁶ Henri Maldiney, « Une voix, un visage », *op. cit.*, p. 24.

⁴¹⁷ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, *op.cit.*, p. 257.

⁴¹⁸ *Idem.*, p. 255.

En réalité, bien plus souvent qu'en nous, la personne se présente à nous hors de nous. Quand la présence d'autrui, de cet autre-ci, nous retient à elle, elle apparaît, elle aussi, comme un mystère numineux : mystère de son secret, de son infini, de sa liberté, qui se décèle dans son recel. L'autre qui est là n'est pas une illustration de la catégorie de l'autrui. Il est quelqu'un qui « ne s'invente pas », qui est proprement inimaginable. Or il ne se manifeste pas comme *persona*, au sens latin de masque, mais comme *πρόσωπον* au sens grec de visage.⁴¹⁹

Ainsi, le terme de visage qui est à la fois, la racine grec de la notion de « personne » et le concept central de l'œuvre lévinassienne, pénètre les considérations de Maldiney sur la présence et plus spécifiquement sur la présence d'une personne autre que moi pour ne pas dire autre que la mienne. La question du visage s'explicité chez Maldiney surtout là où il s'agit de penser le visage comme à la fois relatif à tout « sentir » et déterminé de manière privilégiée par le « percevoir ». Toute question de la perception – aussi bien en ce qui concerne la vision qu'en ce qui concernent les différentes manières de « voir » –, se laisse traduire par la double question du regard et du visage : autant dans la question du regard d'autrui et de mon visage que celle de mon regard et du visage d'autrui.

Dans « *Électre* » de Sophocle, quand Oreste demande à Électre de quoi elle a peur, sa réponse est la suivante : « que tu me refuses la joie de ton visage »⁴²⁰. Pour autant, ce visage n'est pas un tableau, même si cette joie peut toujours être conçue comme esthétique à partir du sens du terme *aesthesis*, volontairement souligné par Maldiney, qui le renvoie au *sentir*, à toute réceptivité sensible. Pour autant, ce n'est pas juste parce qu'un visage fait partie de mon champs de vision, mais parce qu'il se laisse ressentir sentant que nous pouvons dire que le *visage parle*. Levinas dit, par exemple, que « la meilleure manière de rencontrer autrui, c'est de ne pas même remarquer la couleur de ses yeux »⁴²¹ et s'en explique de la façon suivante :

⁴¹⁹ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, *op.cit.*, p. 252.

⁴²⁰ Sophocle, *Électre*, v.1277, cité par Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, *op.cit.*, p. 252. Selon la traduction de Philippe Renault, Ornest demande à Électre : « Que crains-tu donc ? » et Électre lui répond : « Que tu me privés du bonheur que me procure ton visage », Cf. Sophocle, *Électre* [en ligne], disponible sur : <http://remacle.org/bloodwolf/tragediens/sophocle/Electre.htm>, p.33.

⁴²¹ Emmanuel Levinas, *Éthique et infini*, *op.cit.*, p. 79.

Quand on observe la couleur des yeux, on n'est pas en relation sociale avec autrui. La relation avec le visage peut certes être dominée par la perception, mais ce qui est spécifiquement visage, c'est ce qui ne s'y réduit pas.⁴²²

En ce sens, quand Électre répond à Oreste qu'elle a peur qu'il lui refuse la joie de son visage, elle n'a pas seulement peur de ne pas pouvoir voir le visage d'Oreste, mais de ne pas savoir Oreste en vie. Quand Levinas considère que « c'est lorsque vous voyez un nez, des yeux, un front, un menton, et que vous pouvez les décrire, que vous vous tournez vers autrui comme vers un objet »⁴²³, nous pourrions nous demander en quel sens le visage d'Oreste devient l'objet de la peur d'Électre. Plus que d'une peur de ne pas pouvoir observer les traits d'un visage, il s'agit d'une peur de se retrouver privé d'autrui, de sa présence et en ce sens-là, de la joie que procure son visage. Encore plus que le champ de vision d'Électre, cette peur concerne la vie et la mort elles-mêmes. Elle concerne la vie en référence au pouvoir du possible, des possibilités relatives à la vie, où nous pouvons traduire « présents, ils sont absents » d'Héraclites par « présents (au monde), ils sont absents (au sens d'être loin de moi) ». Elle concerne la mort en référence au pouvoir de l'impossible, des impossibilités relatives à la disparition d'autrui, où nous pourrions renverser la formule héraclitienne en disant « absents, ils sont présents dans nos cœurs ».

Ainsi, « que tu me refuses la joie de ton visage » d'Électre se laisse traduire par « que tu me refuses la joie de ta présence » où la présence elle-même peut être comprise d'une double manière : au sens d'être près de moi et au sens d'être en vie. La question du visage est, d'une manière ou d'une autre, toujours déjà la question de la vie et de la mort, car profondément liée aussi bien à la question du regard qu'à celle de la présence.

Quand Jean-Michel Salanskis explique dans son livre *Levinas vivant* que « la moralité selon Levinas consiste notamment à envisager autrui comme risquant toujours de perdre pied et de mourir »⁴²⁴, nous pouvons également y entendre l'écho

⁴²² *Idem.*, p. 79, 80.

⁴²³ *Idem.*, p. 79.

⁴²⁴ Jean-Michel Salanskis, *Levinas vivant*, Paris, Les belles lettres, 2006, p. 45.

de la peur d'Électre, mais aussi penser la responsabilité en vue de tout ce que l'on fait, de ce que l'on pense et l'on émet en direction d'autrui. Celui qui dit la responsabilité, parle-t-il obligatoirement de l'angoisse ?

Dans un entretien de l'année 1981, Levinas dit que « dans la responsabilité pour autrui, on est, en dernière analyse, responsable de la mort de l'autre »⁴²⁵ et souligne que « la crainte de la mort de l'autre est certainement à la base de la responsabilité pour lui »⁴²⁶ avant de pointer ceci :

Une telle crainte est autre chose que peur. Je pense que cette notion de la peur pour l'autre homme tranche sur les brillantes analyses que Heidegger a faites de l'affectivité : des sentiments, de l'émotion, de la *Befindlichkeit*. Toute émotion a, d'après lui, ce qu'il appelle une double intentionnalité : elle est émotion *devant* quelque chose et *pour* quelque chose. La peur est peur *de* ce qui est effrayant et toujours aussi peur *pour* moi. Heidegger insiste sur le fait qu'en allemand les verbes exprimant l'émotion sont toujours réfléchis, comme en français les verbes, s'émouvoir, s'effrayer, s'attrister, etc. L'angoisse, d'après lui, est une émotion exceptionnelle où le *de* et le *pour* coïncident : l'angoisse *de* la finitude, elle est angoisse *pour* ma finitude et, en certain sens, toute émotion, à cause de ce retour sur soi, remonte à l'angoisse. Il nous a semblé que la peur pour l'autre n'a pas ce retour sur soi.⁴²⁷

En ce qui concerne la référence à Heidegger, aussi bien chez Maldiney que chez Levinas le livre *Sein un Zeit*⁴²⁸ a une place majeure et est le plus commenté. Tous les deux sont admiratifs des pages dédiés à la *Befindlichkeit*. Levinas les mobilise, comme le montre le paragraphe précédemment cité, là où il s'agit de réfléchir les liens entre « moralité » et « mortalité », et Maldiney là où il s'agit de penser les liens entre le « sentir » et le « comprendre ».

Levinas développe le concept de « visage » pour associer au visage non pas le masque mais une responsabilité que le visage porte à mon égard comme « une

⁴²⁵ Emmanuel Levinas, *Éthique et infini*, *op.cit.*, p. 117.

⁴²⁶ *Idem.*, p.117,118.

⁴²⁷ *Idem.*, p. 118.

⁴²⁸ Levinas avoue, par exemple, ceci : « Mon admiration pour Heidegger est surtout une admiration pour *Sein und Zeit*. », Cf. Emmanuel Levinas, *Éthique et infini*, *op.cit.*, p.28.

responsabilité qui va au-delà de ce que je fais »⁴²⁹. Par moments, le « visage » devient quasiment « impersonnel » chez Levinas car il ne va pas seulement au-delà de ses formes plastiques mais aussi au-delà de la personne et de ses actes. Or, le visage devient sur-personnel, si nous pouvons le dire ainsi, car sous son nom Levinas désigne « la manière dont se présente l'Autre, dépassant *l'idée de l'Autre en moi* »⁴³⁰. En même temps, là où Levinas s'intéresse tout particulièrement au « visage du prochain », il dit ceci :

Il me regarde, tout en lui me regarde, rien ne m'est indifférent.⁴³¹

C'est surtout par cet aspect du visage où non pas seulement les yeux, mais « tout dans la visage me regarde », que la détermination du visage chez Levinas est d'emblée éthique. Il définit le visage comme, à la fois, « ce qui nous interdit de tuer »⁴³² et « ce qu'on ne peut pas tuer, ou du moins ce dont le *sens* consiste à dire « Tu ne tueras point » »⁴³³. Chez Levinas, le visage incarne les multiples faces de l'autre, qui nous regardent ; chez Maldiney, le visage a des nombreux regards qui nous envisagent.

De même que Maldiney considère que « le visage est l'expression de quelqu'un, d'unique, qui s'y montre soi-même »⁴³⁴, il pose la question du « visage » à la lumière des liens étymologiques entre le terme de « visage » et celui de « personne ». Le visage devient un lieu privilégié du « pathique » et un point de rencontre des questions de la présence, de la personne et du regard. C'est sur cette trame-là que la différence entre une présence affective « dans le cœur » et une présence réelle de visage à visage s'inscrit chez Maldiney dans la problématique « projet – personne » et la surpasse. En suivant les analyses de Marcel Mauss, Maldiney, démontre que l'emploi du terme grec du visage au lieu du terme latin du masque détermine le

⁴²⁹ Voir sur ce point Emmanuel Levinas, *Éthique et infini*, *op.cit.*, p. 92.

⁴³⁰ Emmanuel Levinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Paris, Livre de poche, 1990 (Den Haag, Martinus Nijhoff, 1961), p. 43.

⁴³¹ Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Paris, Le livre de poche, (Martinus Nijhoff, 1978), p. 148.

⁴³² Emmanuel Levinas, *Éthique et infini*, *op.cit.*, p. 80.

⁴³³ *Idem*. p. 81.

⁴³⁴ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, *op.cit.*, p. 252.

passage de la notion de *persona* en tant que l' « homme revêtu d'un état » à celle d' « homme tout court »⁴³⁵. Il s'intéresse également au visage compris comme le moment décisif de « la personne chrétienne ». Le terme du visage se détache de celui du masque pour revenir au regard – au regard de la personne, mais aussi à celui du Dieu. C'est par là que le « visage » de Jésus peut devenir parlant. À la place des mots qui résonnent sous le masque de l'acteur, vient nous parler le visage nu. Une fois le masque resté sans visage, le visage revient à la personne et le regard rejoint discours. Or, ce que le visage dit chez Levinas, le regard l'exprime chez Maldiney. Écoutons :

Le *προσωπον* est visage éclairant. Ce qui n'est pas pour surprendre. Car visage et regard sont indissociables. Nous ne regardons pas seulement avec les yeux, mais en tendant la face, en l'offrant pour une rencontre. Réciproquement nous ne saisissons pas le regard d'autrui comme issu seulement des yeux mais comme émanant de toute la face. L'autre apparaît ainsi en personne dans l'espace même de notre présence *ouverte*, qu'il informe imprévisiblement.⁴³⁶

C'est par le visage que le personnel perce le regard d'autrui à l'épreuve de cet espace même de notre présence au monde, de « notre présence *ouverte* » au sens d'une co-présence. La pensée sur l'autre comme « proprement inimaginable »⁴³⁷ rejoint ici celle sur l'apparition de l'autre en personne « dans l'espace même de notre présence *ouverte*, qu'il informe imprévisiblement » en nous dévoilant l'inimaginable comme autre nom de l'imprévisible chez Maldiney. Ils se rapportent l'un à l'autre, ils se disent l'un par l'autre, mais sans être synonymes au sens où nous pourrions dire que l'inimaginable concerne le « percevoir », et l'imprévisible concerne le « sentir » et *vice versa*. Nous avons toujours besoin de deux pour pousser plus loin aussi bien le sens de l'un que le sens de l'autre. C'est comme s'il s'agissait d'une même dynamique que celle qui passe entre le « pré-intentionnel » et le « non-intentionnel ».

⁴³⁵ Voir sur ce point Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, *op.cit.*, p. 252, 253.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 253.

⁴³⁷ En référence avec le paragraphe déjà cité où Maldiney dit « L'autre qui est là n'est pas une illustration de la catégorie d'autrui. Il est quelqu'un qui « ne s'invente pas », qui est proprement inimaginable », *Cf.* Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, *op.cit.*, p. 252.

La distinction établie par Erwin Straus entre *sentir* et *percevoir* dévoilant, rappelons-le, « la dimension communicative et signifiante préalable à toute objectivation, au niveau même du Sentir »⁴³⁸ revient encore ici dans le propos de Maldiney. Elle revient au couple avec ses réflexions sur la triple question de la personne, du masque et du visage pour se poser en termes d'un questionnement éthique. Maldiney souligne que c'était Straus qui a situé « le sentir au niveau de l'existence éthique, et non pas esthétique, au sens de Kierkegaard »⁴³⁹. Il précise également que, chez Straus, le sentir est introduit dans l'existence « sous le signe commun de l'événement »⁴⁴⁰, tout en s'appuyant sur ce fameux et peut-être son préféré paragraphe de *Von Sinn der Sinne* :

« Je ne deviens qu'en tant que quelque chose arrive et quelque chose n'arrive, ne m'arrive qu'en tant que je deviens »⁴⁴¹.

La même dynamique qui passe ici entre les verbes « devenir » et « arriver » au sens de « advenir » renvoie la dimension éthique à la dimension esthétique de l'existence telle que nous la vivons dans la rencontre. Maldiney considère que l'« avec » dont il s'agit dans la compréhension du sentir comme la communication *avec* le monde « exprime la dimension esthétique elle-même, qui est rencontre »⁴⁴². C'est ainsi que la surprise de l'événement rejoint la condition même de la rencontre chez Maldiney. Dans la rencontre sont fusionnés, en effet, la passivité et le dépassement comme les moments révélateurs d'un « pouvoir-être » ouvert et ouvrant. Ces mêmes moments – la passivité et le dépassement –, nous rendent aptes à « voir » un visage comme « parlant ». Maldiney se réfère à Levinas en ce qui concerne l'altérité pour montrer

⁴³⁸ Henri Maldiney, *Regard, parole, espace, op.cit.*, p. 134.

⁴³⁹ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie, op.cit.*, p. 255, 256. En ce qui concerne « l'esthétique au sens de Kierkegaard, il nous paraît utile de rappeler un passage du texte « Cézanne et Sainte-Victoire » où Maldiney fait référence à Kierkegaard de la façon suivante : « L'esthétique, dit Kierkegaard, est en homme ce par quoi il est immédiatement ce qu'il est ; l'éthique est en homme ce par quoi il devient ce qu'il devient. » Cf. Henri Maldiney, *L'art, l'éclair de l'être, op.cit.*, p. 27, cité selon (NdE), Søren Kierkegaard, *L'alternative*, trad. P.-H. Tisseau, E.-M. Jacquet-Tisseau, Paris, Éd. de l'Orante, 1970, t. IV, p.162.

⁴⁴⁰ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie, op.cit.*, p. 255.

⁴⁴¹ *Ibidem.*

⁴⁴² Henri Maldiney, *Art et existence, op.cit.*, p. 30.

comment, en effet, notre « pouvoir-être » consiste à nous mettre à l'épreuve d'un « autrement » et ceci, même au défi de son au-delà, c'est-à-dire à l'épreuve de l'« au-delà » d'un « autrement » imaginable et prévisible. De même que la question du visage est indissociablement liée à celle du regard, la question de l'« autrement » l'est à celle de l'« au-delà ». De cette manière, se retrouvent la phénoménologie, l'éthique et l'esthétique dans une lecture parallèle de Maldiney et de Levinas. Quand Levinas précise que « le *phénomène* qu'est l'apparition d'Autrui, est aussi *visage* »⁴⁴³, il explique aussitôt ceci :

Autrui qui se manifeste dans le visage, perce, en quelque façon sa propre essence plastique, comme un être qui ouvrirait la fenêtre où sa figure pourtant se dessinait déjà. Sa présence consiste à se dévêtir de la forme qui cependant déjà le manifestait. Sa manifestation est un surplus sur la paralysie inévitable de la manifestation. C'est cela que nous décrivons par la formule : le visage parle. La manifestation du visage est le premier discours. Parler, c'est, avant toutes choses, cette façon de venir de derrière son apparence, de derrière sa forme, une ouverture dans l'ouverture.⁴⁴⁴

Maldiney a su, de son côté, dire que « parler n'est pas seulement véhiculer des sens, c'est s'exposer soi-même au péril d'une écoute, fût-ce la sienne : vulnérable »⁴⁴⁵ avant de s'en expliciter de la façon suivante :

Si le sens prend corps dans la parole, il se fait chair dans la voix. La voix est à la parole ce qu'est selon Schopenhauer la musique aux arts plastiques : l'immédiate vibration des cordes de l'être, l'immédiate émanation du vouloir, l'ébruitement de l'opaque au trouble de la source.⁴⁴⁶

Maldiney se tourne vers les arts plastiques pour méditer ce qu'un visage exprime aussi bien par ses formes plastiques qu'au-delà de celles-ci. C'est surtout dans un texte intitulé « Une voix, un visage », dédié à l'historien et critique d'art, Georges

⁴⁴³ Emmanuel Levinas, *Humanisme de l'autre homme*, Paris, Fata Morgana, 1972, réédition-édition 07 – septembre 2014, p. 51.

⁴⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁴⁵ Henri Maldiney, *Une voix, un visage, op.cit.*, p.26.

⁴⁴⁶ *Ibidem*.

Duthuit (1891-1973) que Maldiney ramène la question du visage et des « perceptions » sur celui-ci sur le terrain de la peinture. Dans ce texte, il se réfère à Levinas tout en citant les nombreux passages de travaux de Duthuit.

Dans un même esprit – dirait-on –, dans lequel Maldiney estime avec Duthuit que « l'art du portrait n'est rien, si, fixant le visage, il *prend* l'autre à ses traits »⁴⁴⁷ tout en considérant que « un visage ne se déchiffre pas »⁴⁴⁸, il admet avec Levinas que « autrui est celui que je ne peux pas inventer »⁴⁴⁹ tout en ajoutant « celui que je ne peux pas être »⁴⁵⁰. D'ailleurs, ce n'est pas par hasard si Maldiney rend hommage⁴⁵¹ à Georges Dethuit en rappelant son visage. Comme si il voulait, par-là, trouver sur le visage même de Dethuit la lumière de son regard à l'égard des œuvres d'art et la source de l'éclairage qu'il apporte à ses lecteurs au sujet de l'art. Et pas seulement. Comme si il voulait également parler du regard, le mettre en avant comme la notion clé d'une approche de l'existence, qui ne réduit ni les yeux à leur fonction relative à la vision ni le visage à la face d'une personne. D'ailleurs, la formule levinasienne « le visage parle » se discute le mieux là où il est « entendu » à partir du regard. Le regard est plus que les yeux qui l'émettent et moins que le visage qui le révèle. Le visage se montre, le regard surgit. Le visage se montre manifestement et continuellement en personne. Le regard surgit, mais aussi, il agit en permanence dans

⁴⁴⁷ Henri Maldiney, *Une voix, un visage, op.cit.*, p. 17.

⁴⁴⁸ Henri Maldiney, *Une voix, un visage, op.cit.*, p. 17.

⁴⁴⁹ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie, op.cit.*, p. 251.

⁴⁵⁰ Henri Maldiney, « Existence : crise, création », *op.cit.*, p. 248.

⁴⁵¹ Maldiney a écrit le texte « Une voix, un visage » après la mort de Georges Duthuit (1973) en vue de la contribution à un ouvrage collectif à son hommage, réalisé à l'initiative de Marguerite Duthuit-Matisse, son épouse. Intitulé tout simplement « Georges Dethuit », cet ouvrage a paru en 1976 (Paris, Ed. Flammarion) et a fait l'objet d'un tirage sur papier d'Arches limité à 175 exemplaires. Il fallait attendre l'année 2010 pour la réédition du texte de Maldiney dans le numéro 3 de *La revue L'Ouvert* de l'Association Internationale Henri Maldiney, p. 11-39. À propos de cela, voir plus in Philippe Grosos, « Éditorial », *Revue L'Ouvert* n°3, *op.cit.*, p. 7-10., où, entre autres choses, nous pouvons lire ceci : « C'est alors à la demande d'Yves Bonnefoy – auquel fut par ailleurs également confié la tâche d'avoir à réunir quelques-uns des premiers écrits de Duthuit (Cf. Georges Duthuit, *Représentation et Présence, Premiers écrits et travaux* (1923-1952), texte édité par Yves Bonnefoy, Paris, Flammarion, 1974) –, que Henri Maldiney élaborait sa propre contribution. Celle-ci fut intégrée à un ensemble où l'on trouvait, entre autres, et outre celui de Bonnefoy lui-même (« Georges Duthuit. Un ennemi des images », texte repris in *Le Nouage rouge. Essai sur la poétique*, Paris, Mercure de France, 1977), des textes de Samuel Beckett, René Char, Pierre Schneider, ainsi que des gravures d'André Masson, Joan Miró, Pierre Tal Coat ou encore de Bram van Velde. », p. 8.

deux directions : vers l'extérieur et vers l'intérieur. Par cela, le regard est ce en quoi la *Stimmung* s'exprime d'une manière privilégiée. Et pas seulement ma *Stimmung*. L'accueil de l'autre passe par le regard. De mon regard à celui de l'autre, aussi bien ma *Stimmung* que la sienne dressent l'oreille au monde. Qu'est-ce que nous entendons ? Qu'est-ce que nous encodons ?

Maldiney, lecteur de Levinas, dit ceci :

L'autre en tant que personne ne peut pas être mis à découvert. Il se révèle ou il ne se révèle pas. Il s'ouvre dans la déchirure de son opacité et se produit au jour de cette déchirure. Mais il n'apparaît dans la réalité de son visage que dans le regard d'un autre. *Dans le regard, non pas sous le regard.*⁴⁵²

« Ne pas pouvoir être mis à découvert » rejoint ici la pensée selon laquelle « l'altérité est imprévisible »⁴⁵³. L'autre en tant que personne est, à la fois, le défi et la limite de mon pouvoir-être. Du visage à l'autre, de l'autre au regard, du regard au visage, la question de l'altérité circule comme cruciale dans les références de Maldiney à Levinas. De même qu'il préfère parler des façons du regard que d'employer le terme « regard » au pluriel, Maldiney fait du regard une notion qui correspondrait par son importance à celle de visage chez Levinas en ce qui concerne le rapport à l'autre. D'ailleurs Maldiney explique lui-même ceci :

Il faut dire du regard ce que Lévinas dit des visages, du visage de l'autre qui vous enveloppe, et vous surplombe, et qui est tel que vous êtes incapable de l'avoir inventé. Il est le comble de l'altérité – et de l'altérité que vous découvrez brusquement rayonnante à votre présence même, l'altérité qui peut déterminer la haine à mort, dit Lévinas. L'autre est le seul que je puisse vouloir tuer parce que je n'en suis pas l'inventeur, parce qu'il est un obstacle à mon pouvoir. Ou bien, il arrive que je reste suspendu à lui. Voyez comment il est d'abord expression, regard. Ensuite, ce qu'est son visage n'est pas déterminé à partir de limites mais inversement à partir du rayonnement du regard.⁴⁵⁴

⁴⁵² Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie, op.cit.*, p. 258.

⁴⁵³ Idem., p. 256.

⁴⁵⁴ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie, op.cit.*, p. 179.

L'autre est, d'abord, l'expression. Le regard est, d'abord, l'expression. Le regard est, d'abord, l'expression de l'autre. Ce n'est qu'à partir du contact par le regard, que le visage peut devenir l'autre nom de l'autre chez Maldiney. En tant que le porteur – ou mieux, le révélateur ? –, du regard, le visage est une source de mon contact avec l'autre. Le rayonnement du regard est ce en quoi l'apparition de l'autre rejoint la manifestation de son visage.

1.4.2. Du regard à l'altérité, de l'ipséité à l'infini : Les visages.

Maldiney distingue deux façons du regard qui méconnaissent l'autre. Il faut d'abord se demander pourquoi il parle de « deux façons du regard » et non pas de deux façons de « regarder ». Comme si le regard rayonnait plus qu'il ne regardait quand il s'agit de saisir le sens du regard par rapport à l'autre. Il ne s'agit pas, donc, de figer le verbe « regarder » au nom d'une seule et même image du regard, de faire du regard quelque chose de statique. Il s'agit plutôt de garder l'attention la plus vive sur ce qui provient du regard comme d'une zone de rayonnement de la présence elle-même.

La première façon de manquer l'autre porte sur « le regard par en dessous qui, à l'affût de l'autre, cherche à le surprendre sans s'être engagé lui-même »⁴⁵⁵. L'infinitude de l'autre « impossible et libre » – nous dit Maldiney – est réduite à « la finitude d'une image, récapitulable à partir de son contour, à laquelle il peut le prendre »⁴⁵⁶. L'autre est pris dans mon propre projet ; il y figure, circonscrit ou n'y apparaît même plus, car « au lieu de nous envisager à lui, nous le dévisageons, lui ôtant son visage »⁴⁵⁷. Maldiney en parle également en termes de principe de toute identification au même couplé à celui de la caricature et dit ceci :

⁴⁵⁵ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, op.cit., p. 258.

⁴⁵⁶ *Ibidem*.

⁴⁵⁷ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, op.cit., p. 65, 66.

Pour ne pas être en vue sous ce regard indépendant, nous regardons l'autre pour ainsi dire par en-dessous, c'est-à-dire, pour parler grec, « hypocritement » – en tentant de récapituler l'impossessible horizon de sa présence propre et l'infini de sa liberté dans la circonscription d'un contour fini qui nous approprie son image.⁴⁵⁸

L'autre façon de méconnaître l'autre porte sur le principe de l'inversion réciproque et touche au plus profond de la condition-même de tout rapport à l'autre. Pour s'en expliquer, Maldiney fait une référence directe à Levinas en se demandant ceci :

Si, comme dit Lévinas, le visage de l'autre me transcende, me surplombe de toutes parts, s'il est celui que dont je ne peux pas être l'auteur, à peine puis-je de temps en temps m'envisager à lui. Invertissons la situation – qui est réciproque. Je suis celui qui regarde, pur regard enveloppant. Ce regard qui émane de moi et qui ne va nulle part, traverse l'autre et ne le rencontrera jamais.⁴⁵⁹

L'autre n'est plus un « autre que moi » comme dans la première façon de le méconnaître ; il devient ici l'autre de moi qui n'est toujours pas un « autre que moi » au sens strict du mot, car il me reste inaccessible en tant que tel, dans ce qu'il est indépendamment de mon regard. Et indépendamment du manque de mon regard à son égard. Ce en quoi mon regard manque l'autre touche ici à ce en quoi l'autre est en manque de mon regard. Une double question se pose : s'il est possible de regarder l'autre sans lui attribuer rien de soi et s'il est possible de se passer de l'autre par le regard qui le traverse sans le rencontrer. Ainsi, se mêlent l'acte d'« attribuer » et l'acte d'« adresser » au regard de l'autre : ce qu'on attribue à l'autre lui est adressé comme ce qu'il nous renvoie de lui. Parfois tout, parfois rien. Par le regard, dans le regard. Maldiney considère que ces deux façons de manquer l'autre se rejoignent dans une même méconnaissance qu'il résume ainsi :

Ils expriment ensemble, *négativement*, la condition requise pour l'apparition en personne du visage d'autrui : l'épiphanie du visage de l'autre est liée,

⁴⁵⁸ *Idem.*, p.66.

⁴⁵⁹ *Ibidem.*

indissolublement, à l'autophanie de celui dans le regard duquel il apparaît. Et les deux sont en même situation.⁴⁶⁰

C'est encore l'imprévisible qui gagne le caractère positif chez Maldiney. Son insistance sur le caractère inattendu de la rencontre rejoint, en effet, l'ouverture à l'imprévisible à l'égard du regard et fait preuve d'un paradoxe propre à tout « apparaître » : « se manifester *en soi dans l'Ouvert* »⁴⁶¹. À la fois « en soi » et « dans l'ouvert », même mon visage arrive à me surprendre depuis un miroir. Parmi les façons de « se voir », Maldiney distingue plastiquement, si nous pouvons le dire ainsi, deux aspects de cette expérience. Un aspect concerne le visage pris comme l'objet d'une attention particulière ou d'une attention partielle, mais bien préalablement décidée dans les deux cas, comme, par exemple, quand une femme se maquille ou quand un homme se rase. Il s'agit de notre image au miroir qui est « une totalité close, circonscrite par les limites unilatérales d'un contour à partir desquelles elle se récapitule dans son identité »⁴⁶². Maldiney compare la structure d'une telle expérience à celle du mot répété : « si nous prononçons un mot plusieurs fois de suite, à vide, il nous apparaît tout à coup étrange et étranger, monstre privé du sens »⁴⁶³. Comme un mot articulé qui n'articule plus rien, car il est répété sans cesse, l'image de nous-même au miroir est articulée, mais n'articule rien au sens où nous sommes habitués de la trouver, c'est-à-dire de la retrouver comme toujours déjà pareille. Par rapport à une telle façon de « se voir », Maldiney parle de notre image au miroir comme d'une image de nous où « il n'y a rien vers quoi elle puisse se dépasser et à quoi elle puisse être présente »⁴⁶⁴ en soulignant peu après que je m'éprouve en cette image comme « transcendance enlisée »⁴⁶⁵. Qu'est-ce que c'est une transcendance enlisée ?

Comme si Maldiney parlait ici plutôt du miroir que du regard pour toucher au mystère du visage, au mystère de son reflet, en effet. Comme si par le miracle du

⁴⁶⁰ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, *op.cit.*, p. 259.

⁴⁶¹ Henri Maldiney, « Existence : crise, création », *op.cit.*, p. 246.

⁴⁶² Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, *op.cit.*, p. 254.

⁴⁶³ *Ibidem.*

⁴⁶⁴ *Ibidem.*

⁴⁶⁵ *Ibidem.*

miroir le visage s'enlisait dans le regard en faisant de son image elle-même une transcendance. Il s'agit d'une image vivante, car une image de nous qui sommes en vie, mais « se voir » n'est pas encore ici une expérience extraordinaire. Elle est relative au miroir en tant que moyen de nous voir nous-même en face. Qu'est-ce qu'un miroir ? Peut-être la meilleure définition du miroir – qui pourrait d'ailleurs bien introduire « une autre façon de se voir » chez Maldiney –, vient de l'écrivaine brésilienne Clarice Lispector (1920-1977) qui écrit :

Miroir ? Ce vide cristallisé qui a au-dedans de soi de l'espace pour qu'on aille pour toujours de l'avant sans s'arrêter : car le miroir est l'espace le plus profond qui existe. Et c'est une chose magique : qui en a un morceau brisé pourrait déjà aller avec lui méditer dans le désert. (...) Sa forme n'a pas d'importance : aucune forme ne peut le circonscrire ni l'altérer. Miroir est lumière. Le moindre morceau de miroir est toujours le miroir tout entier.⁴⁶⁶

Miroir est lumière qui est toujours déjà en lien avec la transcendance quand elle vient au jour de notre regard. Ici déterminé comme « l'espace le plus profond qui existe », le miroir peut servir du support – pour ne pas dire de surface –, d'une toute autre façon de « se voir » que celle dont nous avons précédemment parlé. Il s'agit d'une expérience qui arrive – m'arrive –, « quand, me regardant au miroir, c'est brusquement mon regard que j'y surprends »⁴⁶⁷ dont Maldiney parle ainsi :

L'expérience n'est plus celle d'une transcendance enlisée ; j'y fais la découverte de l'autre de moi. Comme le visage de l'autrui, le nôtre, au miroir, à ce moment nous déborde et nous enveloppe. Il oppose une résistance infinie, inlassable et limpide, à toutes nos tentatives pour le ramener à l'identité, reconnue mienne, d'un projet. Il m'est impossible d'en consigner l'expression dans une définition par où j'aurais prise sur lui. Il me transcende comme un autre que moi qui se révèle l'autre de moi.⁴⁶⁸

⁴⁶⁶ Clarice Lispector, *Aqua viva*, traduit du brésilien par Regina Helena de Oliveira Machado, Paris, Édition des femmes, 1981, p. 207, 209.

⁴⁶⁷ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, *op.cit.*, p. 255.

⁴⁶⁸ *Ibidem*.

Sur ce point-là, l'altérité et l'ipséité se rejoignent. L'ipséité n'est pas seulement relative à l'identité de la personne ; elle est également ce en quoi la personne altère d'elle-même pour pouvoir exister à l'épreuve de l'autre dans l'ouverture à l'infini. L'altérité ne se rapporte non plus simplement à l'identité d'une autre personne. C'est en ce sens-là qu'il arrive à Maldiney de refuser le mot « psychologique » quand il parle du sens du regard, comme nous le montre le passage suivant :

Quand on parle du regard ou d'un visage, il faut en exclure tout le psychologique. Ce n'est pas le sens du regard, le sens du visage, c'est beaucoup plus grave que ça. Je veux dire que ce n'est pas chargé de l'expression d'un moi en tant qu'individu, incomparable à tout autre, ou s'il l'est, c'est parce qu'un regard exprime toujours la *surprise d'être*. Et il exprime la surprise d'être en *l'éclairant* dans une direction du sens. Je veux dire qu'au fond, *un regard exprime l'être dans son ensemble qui s'interroge en lui*. Cela est capital.⁴⁶⁹

Dans cette autre façon de « se voir » dont parle Maldiney, il s'agit entièrement de ce sens du regard qui exprime *la surprise d'être*. Certes, comme Maldiney le précise, même quand le regard est chargé de l'expression du moi « en tant qu'individu incomparable à tout autre », il l'est « parce qu'un regard exprime toujours la *surprise d'être* ». Comme s'il s'agissait d'un attribut de la vie elle-même auquel nous nous sommes habitués à un tel point que nous l'oublions, et dont le regard est révélateur. Cet autre façon de « se voir » est une expérience extraordinaire car en elle nous éprouvons le regard comme, à la fois, le rappel d'être, la *surprise d'être* et l'appel à être. Nous touchons ici à cet aspect du regard qui ne provient pas de la conscience, qui ne tient pas compte de quelconque intention et qui, avant toute autre chose, concerne la surprise nue d'être. Nous pouvons le voir peut-être le mieux dans les yeux des nouveau-nés.

Si la conscience se retrouve interpellée, secouée, réveillée et étonnée – surprise ? – dans cette autre façon de « se voir », c'est justement parce que le regard lui vient – ou plutôt lui revient ? –, comme à la fois l'autre, le nouveau et le réel au sens de

⁴⁶⁹ Henri Maldiney, Matthieu Guillot, « Entretien avec Henri Maldiney », *Revue L'Ouvert* n° 5, Paris, Association Internationale Henri Maldiney, 2012, p. 90.

Maldiney⁴⁷⁰. Nous pourrions nous demander si ce type d'expérience saisissante relative à l'autre façon de « se voir », peut également nous arriver en nous regardant en photo. L'image d'une photographie est encore plus silencieuse que celle du miroir, mais son silence peut de même me confronter à mon visage d'une manière surprenante, inattendue. Il s'agit d'une autre temporalité – et ceci dit d'un autre moi que celui qui médite la photo prise de moi antérieurement – mais il peut s'y agir d'un même mystère du regard révélé à mes yeux. Nous pourrions nous en faire une idée un mobilisant un autre paragraphe d'un autre livre de Clairice Lispector où nous lisons ceci :

Parfois lorsque je regardais une de mes photos prises sur la plage ou à l'occasion d'une fête, je devinais, avec une légère appréhension moqueuse ce que ce visage souriant et obscurci me dévoilait : un silence. Un silence et un destin qui m'échappaient : moi-même, fragment hiéroglyphique d'un empire mort ou vivant. Contemplant le visage de la photo, je voyais le mystère. Non, je vais vaincre mes dernières réticences devant le mauvais goût, et commencer l'exercice de courage. Vivre n'est pas du courage, le courage est de savoir que l'on vit – et je suis en train de raconter que sur ma photo je voyais le Mystère ! Furtivement, la surprise m'envahissait : c'est que dans les yeux souriants il y avait un silence comme je n'en ai vu que dans les lacs et comme je n'en ai entendu que dans le silence même.⁴⁷¹

Ce qui m'échappe ne m'est pas simplement inconnu. En même temps, si ce qui m'est connu est à la fois fini, il n'y pas de place pour parler de la vie à l'égard du regard. Pourrions-nous, donc, dire que le regard exprime à la fois la vie et l'infini ? En lui s'ouvre l'infini, avec lui termine la vie. Si Maldiney a pensé une première façon de « se voir » à travers une « *transcendance enlisée* », pourrions-nous associer à cette autre façon de « se voir » dont il parle, une transcendance comprise comme l'infini ? Le mystère et le silence dont parle Lispector ne seraient-ils pas le mystère et le silence de l'infini où le mystère revient au visage et le silence au regard ? Or le

⁴⁷⁰ « Le réel est ce qu'on n'attendait pas, qu'on ne peut pas attendre, et qui, sitôt paru, est depuis toujours là. », Cf. Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, op.cit., p. 257.

⁴⁷¹ Clarice Lispector, *La passion selon G.H.*, traduit du brésilien par Claude Farny, Paris, Éditions des femmes Antoinette Fouque, 1998, p. 38, 39.

mystère du visage « parle » de l'infini à travers le silence du regard. De même que Levinas déclare que le visage parle « en ceci que c'est lui qui rend possible et commence tout discours »⁴⁷², Maldiney s'interroge sur ce que Francis Ponge appelle « le regard-de-telle sorte-qu'on-le-parle »⁴⁷³ ainsi :

Comment parle-t-on le regard ? Au premier degré, en disant : « Voici ! » (= Vois ici) ou simplement en pensant « Ceci ». ⁴⁷⁴

Dans la mesure où le « Voici ! » veut toujours déjà dire quelque chose à l'égard de « Ceci ! », le regard et le « dire » sont liés ici comme le sont visage et discours chez Levinas. Or, Levinas distingue le *dire* et le *dit* dans le discours lui-même et ramène encore plus le « dire » que le « dit » au visage et plus précisément, au rapport au visage d'autrui. Selon lui, « le dire, c'est le fait que devant le visage je ne reste simplement là à le contempler, je lui répons »⁴⁷⁵. Le « dire » du discours est ce en quoi « le visage arrête la totalisation »⁴⁷⁶ et ce de quoi provient l'exclamation « Me voici ! », problématisée chez Levinas sous une visée éthique. Levinas soutient, en effet, que « quand, en présence d'autrui, je dis « Me voici ! », ce « Me voici ! » est le lieu par où l'Infini entre dans le langage, mais sans se donner à voir »⁴⁷⁷ et s'en explique ainsi :

...dans le « Me voici ! » de l'approche d'autrui, l'Infini ne se montre pas. Comment prend-il sens alors ? Je dirais que le sujet qui dit « Me voici ! » *témoigne* de l'Infini. ⁴⁷⁸

« Me voici ! » est une autre manière de dire – ou d'exclamer ? – que « l'épiphanie du visage de l'autre est liée, indissolublement, à l'autophanie de celui dans le regard

⁴⁷² Déjà cité, Emmanuel Levinas, *Éthique et infini*, *op.cit.* p.82

⁴⁷³ Francis Ponge, « Les façons du regard », *Prôemes I*, p.137.

⁴⁷⁴ Henri Maldiney, *Regard, parole, espace*, *op.cit.*, p. 324.

⁴⁷⁵ Voir sur ce point Levinas, *Éthique et infini*, *op.cit.*, p.82

⁴⁷⁶ Levinas, *Totalité et infini*, *op.cit.*, p. 314.

⁴⁷⁷ Levinas, *Éthique et infini*, *op.cit.*, p.102.

⁴⁷⁸ *Idem.*, p.102, 103.

duquel il apparaît »⁴⁷⁹. Me voici ! Te voilà ! Si nous mettons le « Voici » évoqué par Maldiney en parallèle avec le concept du visage chez Levinas, nous aboutirons à la formulation suivante : « Voici le visage d'autrui – Vois ici mon visage ». Si nous le ramenons au contexte du « Me voici ! » de Levinas, nous pourrions proposer le schème suivant :

Vois ici mon visage – Voici le visage d'autrui – Me Voici !

Voici le visage d'autrui – Vois ici mon visage – Me Voici !

Réfléchissons maintenant davantage sur ce « Me voici ! » à la lumière de la deuxième partie de la formulation « « Voici ! » (= « Vois ici ») », c'est-à-dire à la lumière de l'identification du « Voici ! » avec « Vois ici ». Le fait que le verbe « voir » s'écrit pareillement en première et en deuxième personne du présent rend cet identification encore plus curieuse, mais nous le prenons ici en impératif – plutôt comme appel que comme un ordre de voir –, et l'entendons avec un point d'exclamation, comme « Vois ici ! ». Le « me » qui précède le « voici » y deviendrait soit un « moi » qui succède au « vois » : « Vois-moi ici ! », soit un « me » qui réclame l'infinitif : « Me voir ici » en faisant appel à l'expérience de « se voir » dont nous avons précédemment parlé. Dans le premier cas je m'adresse à un autre, et dans le deuxième comme si je m'adressais à haute voix à moi-même pour que tout le monde puisse l'entendre, en témoigner. Mais tout le monde est plutôt ici le monde entier à l'infini qu'une totalité de personnes, décidée préalablement. L'autre est toujours déjà là, sur un niveau ou sur un autre. D'une part, dire « Me voici ! » veut dire que je suis toujours déjà responsable des autres en étant moi-même. D'autre part, cette exclamation témoigne aussi de la présence des autres à mon égard en étant eux-mêmes.

Au sens où « Se voir ici » est une autre façon de dire : « s'y retrouver » ou « y être », « Me voir ici » ne va pas à l'opposé de « Me voici ! », mais l'affirme en ce qui concerne le sujet qui « *témoigne* de l'infini ». La question de l'intériorité et de l'extériorité de ce témoignage se pose. Ce n'est pas moi qui arrive à l'infini, c'est

⁴⁷⁹ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, op.cit., p. 259 ; Déjà cité.

l'infini qui m'arrive, qui arrive en moi à travers l'autre ou si nous parlons avec Levinas, qui « se produit dans la relation du Moi avec l'Autre »⁴⁸⁰.

Le moi lévinassien est pensé à partir du soi et est caractérisé comme le Même pour pouvoir être envisagé comme « Me Voici ! » dans la relation avec l'autre. D'un seul et même coup Levinas soutient que « l'altérité n'est possible qu'à partir du moi »⁴⁸¹ et défend que « l'identité de l'individu ne consiste pas à être pareil à lui-même et à se laisser identifier *du dehors* par l'index qui le désigne, mais à être le *même* – à être soi-même, à s'identifier de l'intérieur »⁴⁸². C'est pourquoi Levinas apparaît chez Maldiney bien souvent là où ce dernier parle de l'ipséité pour s'expliquer au sujet de l'existence. D'ailleurs, la détermination maldinienne de l'ipséité comme « l'identité d'un existant »⁴⁸³ rejoint parfaitement ce que Levinas formule à propos de l'existence de la manière suivante :

En réalité le fait d'être est ce qu'il y a de plus privé ; l'existence est la seule chose que je ne puisse communiquer ; je peux la raconter, mais je ne peux partager mon existence.⁴⁸⁴

Ce qui veut dire que personne ne peut exister à ma place. Cet aspect incommunicable de l'existence transparait sur le visage. Dans la question du visage sont fusionnées celles du regard et de la personne. Dans le visage s'articulent ce que Viktor Von Weizsäcker considère comme deux caractères fondamentaux du *pathique* : il est de l'ordre du subir et il est personnel. Pourtant, ce qu'un visage exprime n'est pas

⁴⁸⁰ Dans sa préface à *Totalité et infini*, Levinas écrit ceci : « Ce livre se présente comme une défense de la subjectivité, mais il ne la saisira pas au niveau de sa protestation purement égoïste contre la totalité, ni dans son angoisse devant la mort, mais comme fondée dans l'idée de l'infini. Il procédera en distinguant l'idée de totalité et l'idée d'infini en affirmant le primat philosophique de l'idée de l'infini. Il va raconter comment **l'infini se produit dans la relation du Même avec l'Autre** et comment, indépassable, le particulier et le personnel magnétisent en quelque façon le champ même où cette production de l'infini se joue. Le terme de production indique et l'effectuation de l'être (l'événement « se produit », une automobile « se produit ») et sa mise en lumière ou son exposition (un argument « se produit », un acteur « se produit »). L'ambiguïté de ce verbe traduit l'ambiguïté essentielle de l'opération par laquelle, à la fois, s'évertue l'être d'une entité et par laquelle il se révèle » (Cf. Emmanuel Levinas, *Totalité et infini*, *op.cit.*, p.11), nous soulignons.

⁴⁸¹ Emmanuel Levinas, *Totalité et infini*, *op.cit.*, p.29.

⁴⁸² *Idem.*, p. 321.

⁴⁸³ Henri Maldiney, « Une voix, un visage », *op. cit.*, p. 24.

⁴⁸⁴ Emmanuel Levians, *Éthique et infini*, *op.cit.*, p.50.

identique à ce qu'il a subi en personne. C'est-à-dire que, même si un visage porte les traces de la vie d'une personne, même s'il est marqué par ses expériences et histoires vécues, il exprime plus que ça. Le visage exprime son ipséité comme quelque chose de l'infini. Nous touchons ici à la différence entre la vie et l'existence en faisant appel à la transcendance. Reste que Maldiney ne médite le sens du visage qu'en parallèle avec celui du regard. C'est pourquoi la définition la plus osée qu'il propose du visage vient là où il dit qu'au fond « *un regard exprime l'être dans son ensemble qui s'interroge en lui* » en ajoutant aussitôt ceci :

C'est pourquoi, dans le portrait, le portrait psychologique est anecdotique, en général, souvent il détruit l'œuvre, ou alors il faut qu'il dépasse la description et l'attestation. Je parlais de « carte d'identité » tout à l'heure : un visage n'exprime pas une identité, mais une ipséité, et il n'y a pas de « carte d'ipséité ». Et cette ipséité se lève, non pas à partir d'un individu limité à soi qui est enkysté en lui-même, mais au contraire, je dirais tout – à l'infini, vraiment – qui passe en lui dans son existence même, le pouvoir de l'homme étant de s'interroger – le pouvoir et le drame : il ne peut pas en rester à la pure exclamation, il revient à l'interrogation.⁴⁸⁵

Comment comprendre qu'« un visage n'exprime pas une identité, mais une ipséité » ? Peut-être comme une manière assez osée de dire qu'un visage exprime ce en quoi « l'existence est transcendance »⁴⁸⁶ ? Le visage exprime le transpassible. L'ipséité dont parle Maldiney qui « se lève non pas à partir d'un individu limité à soi » est relative à la transpassibilité au sens où « la passivité du moi à l'égard de ce qui peut l'apprendre à lui-même est une première esquisse de la transpassibilité »⁴⁸⁷. Dans le paragraphe cité, le mot « l'infini » vient justement là où l'ipséité perce l'existence-même, « se lève » comme le dépassement de l'exclamation vers l'interrogation, en faisant appel à la transpassibilité comprise comme « la capacité infinie d'ouverture »⁴⁸⁸. Le visage est une des fenêtres de cette ouverture.

⁴⁸⁵ Henri Maldiney, Matthieu Guillot, « Entretien avec Henri Maldiney », *Revue L'Ouvert* n° 5, Paris, Association Internationale Henri Maldiney, 2012, pp. 90, 91.

⁴⁸⁶ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, *op.cit.*, p. 305. Déjà cité.

⁴⁸⁷ *Idem.*, p. 275

⁴⁸⁸ *Idem.*, p.304, déjà cité.

Le concept de transpassibilité a été forgé par Maldiney et ne fait pas partie du vocabulaire levinasien. En même temps, le vocabulaire levinassien est bien présent dans l'élaboration de ce concept chez Maldiney, comme nous le montre un paragraphe de la toute dernière page de son texte « De la transpassibilité » :

L'événement, toujours autre, a toujours un autre visage. La transpassibilité, dans laquelle je suis exposé, exclut toute tentative de le ramener à une expression déjà mienne – elle implique au contraire que je m'envisage à lui pour en recevoir mon propre visage. Cela veut dire qu'ici la réponse précède et ouvre l'appel. L'incapacité d'accueillir vient d'une fermeture à l'événement, au nouveau. Le nouveau n'est pas destinal. Ce rien d'où l'événement surgit, l'événement l'exprime lui-même par son originarité. L'ouverture à l'originaire (non à l'originel), la réceptivité accueillante de l'événement, incluse dans la transformation de l'existant, constitue sa transpassibilité.⁴⁸⁹

Au sens où l'événement qui est « toujours autre, a un autre visage » ne se laisse pas déduire de mon pouvoir-être, il défie mon transpassible et interpelle toujours déjà mon transpassible. Mon visage est, en quelque façon, en proie à ma capacité d'accueillir l'événement. L'ipséité comme le propre de la transcendance humaine en terme de dépassement s'exprime ainsi. Le rapport du visage et du discours chez Levinas se traduit chez Maldiney comme le rapport de l'altérité et de l'ipséité que le visage exprime. Le visage exprime l'ipséité, car il « parle » du transpassible. Mon visage témoigne de mon transpassible.

Pour cette raison Maldiney est très attentif à la question du visage dans les situations relatives à l'échec de la transpassibilité et de la transpassibilité. Il s'intéresse aussi bien à l'expressivité du visage chez les patients de Binswanger, Kuhn, Schotte etc., qu'à l'importance que l'expression du visage d'un autre peut avoir dans un événement traumatique, le déclenchement d'une crise ou dans l'éclatement d'une psychose⁴⁹⁰. En même temps, Maldiney emploie parfois le terme du visage au sens où

⁴⁸⁹ *Idem.*, 308.

⁴⁹⁰ Voir à ce sujet, par exemple in Henri Maldiney, « Existence : crise et création », *op.cit.*, p.238, 239 où Maldiney se réfère au cas de Suzanne Urban, analysé par Binaswanger et à un autre cas d'une jeune patiente de Roland Kuhn, atteinte de schizophrénie.

il ne désigne pas par lui le visage humain, comme, par exemple, quand il dit : « L'événement toujours autre, a toujours un autre visage » ou encore là où, en parlant de la première phase du délire de Suzanne Urban, il dit ceci :

Le cancer de son mari n'est plus objet partiel mais partie totale de son monde, à laquelle celui-ci, y compris le mari se trouve réduit. L'expression terrifiante ne se rattache plus aux circonstances, elle est devenue le visage même du monde, « *facies totius universi* ». Une expression qui était par elle-même diffusive a tant diffusé qu'elle a investi le monde entier.⁴⁹¹

Nous retrouvons également chez Maldiney « le visage d'une œuvre d'art » en lien avec la même expression de Spinoza. Si nous admettons que « *Facies totius universi* » signifie « soit « la face d'un univers entier » soit « une face de l'univers entier » »⁴⁹², nous pouvons dire que Maldiney l'emploie pour mettre en avant l'aspect enveloppant du visage, pour parler de ce qui m'englobe de tous parts. Dans *Ouvrir le rien, l'art nu*, Maldiney dit ceci :

Mais le visage d'une œuvre d'art n'est pas possible avant d'être. Comme la *facies totius universi* elle n'est pas représentable, en raison même de sa réalité.⁴⁹³

Dans le même livre et plus précisément dans le chapitre « Jawlensky », Maldiney médite longuement les séries du peintre russe, nommée « Têtes abstraites » et « Têtes mystiques ». L'écho de ses réflexions, déployées ailleurs, au sujet de la *persona*, du masque, du visage et du regard, ressort de partout, mais d'une encore nouvelle manière. Nous y retrouvons un « visage intérieur » comme dans le paragraphe suivant :

Une « tête abstraite » de Jawlensky ne figure pas, dans le sensible, l'abstraction d'une tête en général. Ce que la peinture rend visible c'est l'essence d'un être

⁴⁹¹ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, *op.cit.*, p.257.

⁴⁹² Hélène Bouchilloux, « Les modes infinis de la pensée : un défi pour la pensée », *Revue philosophique de la France et de l'étranger* 2012/2, Tome 137, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, p.171.

⁴⁹³ Henri Maldiney, *Ouvrir le rien, l'art nu*, *op.cit.*, p.186.

singulier. Elle la donne à voir en mettant en vue le visage intérieur de cet être, que masquent communément sous le couvert de l'expérience, les images qui le médiatisent. Le visage intérieur d'un être n'est pas le pôle d'identité de ses expressions physiologiques habituelles mais son autophanie, qui est inséparable de son épiphany dans le regard d'un autre s'apparaissant lui-même en cette co-présence.⁴⁹⁴

La résonance de lectures maldiniennes de Levinas est forte dans la dernière phrase du paragraphe cité. Maldiney interroge souvent les mêmes problèmes que Levinas, mais les étale à une autre échelle conceptuelle, renouvelée par ses notions de « transpossibilité » et de « transpassibilité ». D'autre part, il les analyse, et cela de manière déterminante, dans le domaine de l'art et dans celui de la psychiatrie et des psychothérapies. Ainsi, ces problèmes deviennent autres, différents, nouveaux.

Reste que l'accent mis par Maldiney sur l'« être en avant de soi » pour expliquer l'« exister » rejoint l'accent mis par Levinas sur « *Me voici !* » pour déterminer l'« être-moi » par rapport à l'autre. De même que l'« être en avant de soi » pose toujours déjà la question du regard, de la direction de celui-ci, la formule « *Me voici !* » est toujours déjà une question du visage, de sa manifestation et par cela, de la présence. Le regard de Maldiney retrouve le visage de Levinas : Je n'existe qu'en étant en avant de moi-même à l'épreuve de l'autre.

Le pathique est à Maldiney ce qu'est l'éthique à Levinas : le moment fondamental de l'approche de l'existence. D'ailleurs quand Maldiney dit que la transpassibilité est « au fondement de la dimension pathique de l'existence, où s'unissent le subir et le personnel »⁴⁹⁵, le transpassible prend le visage du pathique et se révèle comme ce visage intérieur dont il parle en lien avec la peinture de Jawlensky.

En même temps, nous pouvons dire que le réel est infini si nous pensons à Levinas en méditant la détermination du réel⁴⁹⁶ chez Maldiney, ou que l'infini est réel si nous pensons à Maldiney en méditant la détermination de l'infini chez Levinas,

⁴⁹⁴ *Idem.*, p.193.

⁴⁹⁵ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, *op.cit.*, p.307.

⁴⁹⁶ « Le réel est ce qu'on n'attendait pas, qu'on ne peut pas attendre, et qui, sitôt paru, est depuis toujours là. », Cf. Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, *op.cit.*, p. 257.

notamment là où « l'infini n'est pas d'abord pour se révéler *ensuite* »⁴⁹⁷. Les réflexions lévinasiennes sur l'infini, l'altérité et l'ipséité traversent les déterminations maldiniennes de l'événement, de la rencontre et du réel et participent à sa conception du transpassible.

L'insistance de Maldiney sur « *pathei mathos* » s'inscrit dans le même sillage que la considération de Levinas que « l'Autre n'est pas pour la raison un scandale qui la met en mouvement dialectique, mais le premier enseignement raisonnable, la condition de tout enseignement »⁴⁹⁸. Et même quand Levinas soutient que « la communication avec autrui ne peut être transcendante que comme vie dangereuse, comme un beau risque à courir »⁴⁹⁹, il ne va non plus à l'opposé de ce que Maldiney soutient par « l'épreuve qui enseigne ». Ce « beau risque à courir » concerne le transpassible en premier lieu.

Si à la différence de Levinas, Maldiney met en avant ce qui nous est propre dans l'expérience de l'altérité, c'est parce que, selon lui, « notre être propre est en jeu dans notre être à l'autre »⁵⁰⁰ de la manière qu'il explicite ainsi :

Dans la situation psychiatrique ou psychanalytique ou psychologique, comme dans toute situation humaine, nous nous apprenons nous-mêmes, parce que nous y faisons l'épreuve non seulement de notre rapport à l'autre, mais de la coexistence d'une double altérité. Nous nous apprenons à travers notre réponse à l'appel de l'autre et à travers la réponse de l'autre à notre interpellation, mais non pas dans un exact partage. Quand l'autre *que moi*, auquel je m'adresse, m'interpelle en retour par sa parole ou par son mutisme, il y a en eux quelque chose qui m'interpelle *dans mes propres termes*, parce qu'en eux j'entends l'autre *de moi*. »⁵⁰¹

Comme si il parlait de la question de l'homme dans « la situation psychiatrique ou psychanalytique ou psychologique » pour revenir à la question de la situation de l'homme tout court. Sa pensée sur l'altérité prend un essor supplémentaire par ses

⁴⁹⁷ Emmanuel Levinas, *Totalité et infini*, op.cit., p.12.

⁴⁹⁸ Emmanuel Levinas, *Totalité et infini*, op.cit., p. 222.

⁴⁹⁹ Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Paris, Le livre de poche, collection « biblio essai », réédition, 2006, p. 49.

⁵⁰⁰ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, op.cit., p. 218.

⁵⁰¹ *Ibidem*.

connaissances du domaine de la psychologie et encore plus de la psychopathologie. Ce n'est pas le cas de Levinas. N'oublions pas que la conception de la « transpossibilité » et de la « transpassibilité » s'effectue chez Maldiney d'un même pas que ses analyses où ces « deux façons d'exister en transcendance » sont en péril. Au sens où « l'échec de la transcendance n'est pas son absence »⁵⁰² comme le souligne avec tant de justesse Svetlana Sholokhova, là où Maldiney clarifie le mieux la question de toute présence, c'est à partir des échecs de celle-ci. Il s'agit d'une inversion dont Maldiney fait preuve déjà dans les années soixante-dix, comme par exemple là où, en s'adressant à Binswanger à propos du cas de Suzanne Urban, il dit ceci :

La perte de l'intersubjectivité ou plutôt sa déchéance, loin d'expliquer le délire, a besoin d'être elle-même comprise par les structures de la présence qui sont en cause dans le délire.⁵⁰³

C'est également au délire d'élucider la notion de présence, en quelque façon. Si nous nous approchons de l'Autrui lévinassien par ce qui constitue sa présence là où elle est défaillante, comprendrions-nous mieux les structures de la présence qui est lanôtre ? Il nous faut être attentif, et Levinas dit qu'« être attentif, c'est reconnaître la maîtrise de l'Autre, recevoir son commandement ou plus exactement recevoir de lui le commandement de commander »⁵⁰⁴. La maîtrise de l'Autre concerne aussi bien notre maîtrise de nous-mêmes par rapport à l'altérité que l'altérité qui ne se laisse pas envelopper par mon propre pouvoir-être. La maîtrise touche au pouvoir-être, l'Autre touche à l'ipséité. L'événement du surgissement de l'Autre en tant que visage là où sa maîtrise de lui-même est en question se présente, ainsi, sous la forme d'un dédoublement du mystère d'Autrui, du dédoublement du mystère de son visage. L'interrogation de Maldiney sur « l'ipséité » est nourrie de la même source que « le mystère du visage » chez Levinas. Maldiney insiste, en effet, sur l'ipséité dans une

⁵⁰² Svetlana Sholokhova, « De la possibilisation à la transpassibilité Penser les enjeux thérapeutiques de la Daseinsanalyse avec Maldiney et Levinas », Dir. Flora Bastiani et Till Grohmann, *Penser l'humain avec Maldiney Approches de la transpassibilité*, 2016 p.121

⁵⁰³ Henri Maldiney, « Réponse à Ludwig Binswanger », in *Présent à Henri Maldiney*, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 1973, p. 46.

⁵⁰⁴ Levinas, *Totalité et infini, op.cit.*, p. 194.

même dynamique que celle en laquelle Levinas insiste sur l'infini pour affirmer l'altérité et la transcendance comme deux faces d'une même pièce. Dans son texte « La question de l'origine : Henri Maldiney et la phénoménologie » Sarah Brunel résume une différence entre Maldiney et Levinas de la façon suivante :

À la différence de Levinas, ce qui échappe à toute prise, ce qui se manifeste en se retirant et m'ôte toute contenance, c'est pour Maldiney l'*ipséité* et son avènement dans la rencontre. L'autre ne me précède pas, il surgit et me fait être. Nous advenons l'un avec l'autre : « L'épiphanie du visage d'autrui est liée à l'autophanie de celui dont le regard apparaît ». L'altérité est vécue dans le rapport à autrui mais elle a une dimension ontologique plus large.⁵⁰⁵

L'altérité dépasse le rapport à autrui. Elle concerne mon rapport à l'impossible. L'infini est pour Levinas ce qu'est l'impossible pour Maldiney ou bien ce qu'est l'ouverture à l'impossible chez Maldiney. L'autrui dépasse mon rapport à l'autre. Notamment là où l'Autrui lui-même se trouve dépassé dans son rapport à l'altérité, naviguant parmi les vagues de son ipséité. À l'infini. Nous arrivons à un point crucial : L'altérité est toujours pensée chez Maldiney à partir de la dimension communicative du pathique. Elle demande d'être encore plus la relation avec l'autre que le rapport à l'autre. Et même là où l'autre ne se manifeste pas sous la forme d'une présence humaine, du visage d'Autrui, d'un seul coup surgissent les « visages » de partout dans les propos de Maldiney : « le visage du monde », « le visage toujours autre de l'événement », le « visage de l'œuvre d'art »... Ainsi, l'accent mis sur « l'*ipséité* et son avènement dans la rencontre » dont parle Brunel, s'inscrit dans toute une dynamique de l'« avec » et de l'« entre », pensée à partir de la dimension pathique de l'existence chez Maldiney.

⁵⁰⁵ Sarah Brunel, « La question de l'origine : Henri Maldiney et la phénoménologie », *Revue Henri Maldiney L'Ouvert* n°4, Association Internationale Henri Maldiney, 2011, p. 107, 108.

1.4.3. L'altérité de l'œuvre d'art et l'existence esthétique.

Le pathique est ce par où se déploie l'ipséité que le visage exprime. Le pathique prend le visage même de l'ipséité dans le transpassible. L'avènement de l'ipséité dans la rencontre et l'événement de l'autre sont indissolublement liés. En s'inspirant de l'œuvre levinassienne, Maldiney pousse, en effet, les choses encore plus loin. Il nous propose ceci :

Supposez quelqu'un qui ne vous soit pas radicalement autre, qui vous soit entièrement transparent, constitué en quelque sorte de vos propres rayons de monde... vous ne pourriez l'aimer ni le haïr parce que, faute de résistance et d'opacité, vous le traverseriez sans rencontrer personne : il ne serait pas. Et si vous-mêmes en étiez là de vous-mêmes, totalement perméables à vous-mêmes, pareil à un homme de verre si transparent qu'invisible, vous n'existeriez pas. Il faut, pour exister, qu'il y ait en vous, à une profondeur variable, cet écran opaque qui vous renvoie vos propres paroles, attitudes ou comportements... comme *autres*, de telle façon que, ainsi déplacés en vous-même vous dirigiez à nouveau une autre expression de vous vers cet écran concave qui la réfléchira à nouveau *contre* vous. Cette conjonction de l'altérité et de la réalité commence à cette rencontre qu'est le sentir (humain) où quelque chose, à chaque fois nouveau, s'éclaire à mon propre jour qui ne se lève qu'avec lui. Nouveauté, altérité, réalité émergent l'une à travers l'autre dans toute rencontre.⁵⁰⁶

L'approche de Levinas peut être mise en question dans la perspective maldinienne déjà en ce qui concerne la détermination du sentir comme une rencontre. À travers ce prisme-là, la considération de Levinas que « c'est seulement en abordant Autrui que j'assiste à moi-même »⁵⁰⁷ exclut en quelque sorte tous les autres « autres » par lesquels j'assiste pathiquement à moi-même au moment d'aborder Autrui ou même avant de l'aborder. Levinas ne s'intéresse pas véritablement à « la conjonction de l'altérité et de la réalité » dont parle Maldiney. Il se concentre principalement sur « la conjonction Moi-Autrui » pour en dégager « l'*orientation* inévitable de l'être « à

⁵⁰⁶ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, op.cit., p. 230.

⁵⁰⁷ Levinas, *Totalité et infini*, op.cit., p. 194.

partir de soi » vers « Autrui » »⁵⁰⁸. Il renvoie sans cesse cette conjoncture à une question éthique. Il souligne qu'« aborder Autrui, c'est mettre en question ma liberté, ma spontanéité de vivant, mon emprise sur les choses (...) »⁵⁰⁹ et dégage l'Autrui comme une figure cruciale. L'Autrui trône.

Certes, Levinas reconnaît l'apport des autres « autres » autres qu'Autrui à ma mise en question de moi-même déjà quand il explicite qu'« une mise en question du Même – qui ne peut se faire dans la spontanéité égoïste du Même se fait par l'Autre »⁵¹⁰. Pourtant, il ajoute juste après qu'« on appelle cette mise en question de ma spontanéité par la présence d'Autrui, éthique. »⁵¹¹. L'accent passe, à nouveau, de l'Autre sur l'Autrui. Quand il s'agit d'aborder « ma mise en question de moi-même » dans une visée éthique, Levinas remet tout, chaque fois, dans les « mains » d'Autrui ou plutôt, dans les miennes par rapport à l'Autrui. En ce qui concerne une mise en question de ce qui serait de cet ordre chez Maldiney, on peut donner l'exemple suivant :

Un poète proche du suicide se trouvant par hasard devant un tableau de Mondrian se surprip à penser et à être l'existant de cette pensée : « Puisque cela existe, je ne peux pas me suicider ». ⁵¹²

Devant un tableau, nous ne sommes pas tout à fait en présence d'Autrui. Pourtant, dans la perspective maldinienne, l'œuvre d'art existe au sens strict. L'art est une forme de présence qui impacte notre pouvoir-être et nous interpelle au niveau même du transpassible. Quand Maldiney dit « toute rencontre est rencontre d'un autre, d'une altérité »⁵¹³, il rejoint Levinas, mais quand il considère l'altérité de l'œuvre d'art, il n'a pas véritablement par où le joindre.

D'une part, ce qui différencie le plus Maldiney de Levinas, c'est la densité et la persévérance de son regard à l'égard de l'art. D'autre part, c'est surtout en lien avec son analyse de l'existence de l'œuvre d'art et de la rencontre avec elle que l'altérité

⁵⁰⁸ Levinas, *Totalité et infini*, op.cit., p. 237.

⁵⁰⁹ Levinas, *Totalité et infini*, op.cit., p. 339.

⁵¹⁰ Levinas, *Totalité et infini*, op.cit., p. 33.

⁵¹¹ Levinas, *Totalité et infini*, op.cit., p. 33.

⁵¹² Henri Maldiney, *Ouvrir le rien, l'art nu*, op.cit., p. 27.

⁵¹³ Henri Maldiney, *Art et existence*, op.cit., p.60.

gagne véritablement « une dimension ontologique plus large » chez Maldiney. Arrêtons-nous, par exemple, sur un paragraphe où il décrit l'existence de l'œuvre d'art de la façon suivante :

Une œuvre d'art n'est pas un objet de représentation. Elle n'est soluble dans aucune représentation qu'on puisse se donner d'elle. Son existence se dérobe à toute activité consciente et libre qui en revendiquerait la responsabilité. Son altérité irréductible, opposable à son auteur tout autant qu'à son récepteur, est la marque de sa transcendance. Mais cette altérité soustraite à notre pouvoir n'est pas opaque comme celle de la chose. C'est une altérité rayonnante au point de disparaître dans son propre rayonnement.⁵¹⁴

L'altérité d'une œuvre d'art est irréductible. Elle n'est égale ni à l'altérité de son auteur ni à l'altérité de son récepteur. Elle perce jusqu'au regard de l'ipséité, pour ainsi dire et rayonne depuis lui, au niveau même du transpassible. Rappelons-nous que là où Maldiney propose de ramener au regard ce que Levinas dit des visages, il souligne que le regard « est le comble de l'altérité - de l'altérité que nous découvrons brusquement rayonnante à notre présence même [...] »⁵¹⁵. Dans la rencontre avec une œuvre d'art, nous touchons au comble même de ce rayonnement brusque. C'est ainsi, à notre sens, que Maldiney souligne qu'à la différence de l'altérité opaque de la chose, l'altérité d'une œuvre d'art est « une *altérité transparente* »⁵¹⁶. Il ne dit ni « lumineuse » ni « rayonnante », mais « *transparente* » et s'explique ainsi :

Ce n'est pas à dire que cette transparence soit totale ni fixe. Car l'œuvre d'art n'est pas une totalité et la communication que nous avons avec elle est oscillante. [...] Notre ouverture à l'œuvre d'art est un coprésence à base de participation. Elle met directement en cause la question indivisiblement ontologique et éthique qui est la plus fondamentale de l'existence – celle du rapport de l'ipséité et de l'altérité.⁵¹⁷

⁵¹⁴ Henri Maldiney, *Ouvrir le rien, l'art nu*, *op.cit.*, p. 25.

⁵¹⁵ Voir Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, *op.cit.*, p. 179.

⁵¹⁶ Henri Maldiney, *Art et existence*, *op.cit.*, p. 61.

⁵¹⁷ *Ibidem*.

L'œuvre d'art, n'étant pas une totalité, touche à l'infini par son altérité transparente et est infinie dans son action transcendante. Le « directement » employé par rapport à la mise en cause du rapport de l'ipséité et de l'altérité correspond au « brusquement » prononcé par rapport à notre découverte du rayonnement de l'altérité. La transparence navigue entre la qualité du regard de percer, de mettre en nue et voir clairement, d'une part et le pouvoir de l'art de nous toucher au plus profond de nous-mêmes, de nous saisir de tous les parts comme le visage le fait dans les propos de Levinas, d'autre part.

Quand Maldiney réfléchit à l'art, il pose d'abord la question de l'œuvre d'art. Quand il réfléchit à l'œuvre d'art, il pose d'abord la question de son lieu d'être et de sa forme de présence. La question de son altérité vient au pair avec celle de son « être-œuvre », car Maldiney soutient que « l'être-œuvre est du même ordre que l'existence »⁵¹⁸. Pourtant, il détermine très souvent une œuvre d'art en décrivant ce qu'elle n'est pas. Écoutons-le :

Une œuvre d'art n'est pas un objet : elle ex-iste. Son existence ne consiste pas à se mettre en vue mais à donner à voir et à être. L'art n'est pas un objet de représentation. Il est une forme de présence.⁵¹⁹

De même qu'il considère ici que l'existence d'une œuvre d'art « ne consiste pas à se mettre en vue mais à donner à voir et à être »⁵²⁰, il nous laisse à entendre ailleurs qu'elle peut encore consister à nous mettre en vue d'elle en quelque façon. L'existence d'une œuvre d'art consiste également à nous faire nous regarder nous-même à travers elle ou plutôt de nous faire nous voir exister avec elle. Quand il analyse la peinture de Tal Coat dans « Tal Coat Solitude de l'universel », il écrit ceci :

⁵¹⁸ Henri Maldiney, *Art et existence, op.cit.*, p.10.

⁵¹⁹ Henri Maldiney, *Ouvrir le rien, l'art nu, op.cit.*, p.23, 24.

⁵²⁰ Henri Maldiney, *Ouvrir le rien, l'art nu, op.cit.*, p. 24.

Tout est impossible, et d'abord d'exister, pour celui qui est seulement là. Il faut partir pour avoir lieu. Dans cette peinture, la transformation s'accomplit, en accord avec les choses mêmes. Non en elle mais en nous. Elle n'est pas faite pour être vue, mais pour voir.⁵²¹

Même si la séquence : « il faut pouvoir partir pour avoir lieu » semble d'être suspendue ici dans une histoire qui n'est pas la sienne, en elle justement résonne une autre réflexion de Maldiney relative à l'« être-œuvre » de l'œuvre d'art. « L'art dépasse l'artiste »⁵²². Son œuvre n'existe qu'à la mesure de pouvoir se détacher de lui et exister indépendamment. Un « il faut partir pour avoir lieu » relatif à l'œuvre d'art se traduit en « il faut dépasser un plan strictement individuel et, tout en exprimant du personnel, avoir lieu au-delà de lui ». Ainsi, l'art touche au transpassible.

Quand Maldiney soutient que l'existence d'une œuvre d'art « ne consiste pas à se mettre en vue » ou que la peinture de Tal Coat, « n'est pas faite pour être vue », « ne pas consister à se mettre en vue » rejoint le projet, et « ne pas être faite pour » rejoint l'intentionnalité dans une autre détermination qu'il donne de l'œuvre d'art : « une œuvre d'art n'a la structure ni de l'intentionnalité ni du projet »⁵²³. Une peinture qui n'a pas été faite pour être vue peut être vue, certes. C'est juste qu'elle n'a pas été faite pour autre chose que pour elle-même ; elle n'a pas été conçue en fonction du regard des autres, mais a sa raison d'être en elle-même. Il s'agit toujours ici de différentes façons du regard et de différents sens du verbe « voir » que l'on retrouve chez Maldiney. Il emploie le verbe « voir » dans un tout autre sens quand il demande, par exemple, « comment peut-on ne pas voir ou entendre une œuvre d'art ? »⁵²⁴ dans « Introduction » à *L'art l'éclair de l'être*. Sa réponse est suivante :

⁵²¹ Henri Maldiney, *Regard, parole, espace*, op.cit., p. 174.

⁵²² Henri Maldiney, *Ouvrir le rien, l'art nu*, op.cit., p. 278.

⁵²³ Henri Maldiney, *Ouvrir le rien, l'art nu*, op.cit., p. 27.

⁵²⁴ Henri Maldiney, « Introduction », *L'art, l'éclair de l'être*, op.cit., p. 10.

En la cherchant où elle n'est pas et ne peut pas être : quelque part dans le monde. Mais quel est alors son lieu d'être – qui est aussi le nôtre chaque fois qu'à elle nous avons accès ? Cette question est celle de l'existence esthétique.⁵²⁵

La question de l'existence esthétique est une question à la fois de l'existence et de l'esthétique au sens double de ce terme. Avant de débattre sur une quelconque question relative à l'esthétique, Maldiney souligne le double sens du terme qui la nomme. Un sens est celui de « l'esthétique-sensible » et recouvre tout le champ de la réceptivité sensible en résonance au terme grec qui désigne « la sensation » : « aïsthêsis ». L'autre sens est celui de « l'esthétique-artistique » et réfère tout particulièrement à l'art. Quand Maldiney réfléchit à l'existence esthétique, il réfléchit également à la double question de la coappartenance et de la différenciation d'une esthétique-sensible et d'une esthétique-artistique, en se positionnant par rapport à Kant et à Hegel. Il considère que « le plus grand apport de Kant à l'esthétique est d'avoir uni sous le nom de l'esthétique, en référence à l'αἴσθησις, la théorie de l'art et la théorie de l'espace et du temps »⁵²⁶. Selon Maldiney, « Kant a fait preuve d'une lucidité singulière en appelant *Esthétique*, à la fois son analyse des formes du sentir, c'est-à-dire de l'espace et du temps, et son analyse de l'art »⁵²⁷. D'un autre côté, Maldiney rapproche à Hegel qu'il différencie dans l'œuvre d'art le sens et la forme à un tel point que son être-œuvre lui échappe. Il différencie le sens et la forme de la même manière dont il distingue le concept et sa manifestation ou encore, un contenu et son expression. Hegel différencie, en effet, le contenu de l'œuvre d'art de son expression d'une même façon par laquelle il distingue une idée de sa réalisation. En ce sens-là, Maldiney souligne que Hegel « ne s'inquiète pas de savoir ni comment la forme est engendrée, ni comment l'Idée se produit au jour de la forme »⁵²⁸. Les objections que Maldiney fait à l'égard de la phénoménologie esthétique d'Hegel vont toutes à ce sens, et sont formulées parfois sur un ton bien rude comme l'indique déjà le titre de son texte « La méconnaissance du Sentir et de la première parole ou le faux départ de la phénoménologie d'Hegel ». Maldiney est très attentif à la question

⁵²⁵ *Ibidem.*

⁵²⁶ Henri Maldiney, *Regard, parole, espace, op.cit.*, p. 188.

⁵²⁷ Henri Maldiney, *L'art, l'éclair de l'être, op.cit.*, p. 292.

⁵²⁸ *Idem.*, p. 179.

de notre communication avec le monde en écho de la détermination du sentir chez Straus.

À l'étrange propos de Maldiney concernant l'œuvre d'art selon lequel elle n'est pas et ne peut pas être dans le monde, il faut ajouter qu'elle ne peut exister en tant que telle que par l'autre, au contact avec nous. Sinon elle est réduite à un simple objet au monde sans sa fonction existentielle. De même que l'art dépasse l'artiste, l'œuvre d'art réclame notre regard pour pouvoir exister en tant que telle. À qui d'autres que nous pourrait-elle « donner à voir et être » ? En ce sens, Maldiney souligne ceci :

Il n'y a pas de différence essentielle entre l'artiste au moment où son œuvre, par son achèvement, lui échappe et nous qui jouissons d'elle. Car elle ne fait acception à personne. En nous le moi artiste est saisi par son œuvre, « ravi en elle » dit Schelling, donc enlevé à soi et incompréhensiblement heureux.⁵²⁹

Comment dire « l'existence esthétique » sans penser à ce qu'une œuvre d'art peut incarner de l'expérience de l'art et de la vie de l'artiste lui-même dans son propre être-œuvre ? Comment penser ce même « être-œuvre » de l'œuvre d'art indépendamment de nos regards ? Convierait-il de distinguer, d'un côté, « l'existence esthétique » comme une manière d'« exister esthétiquement », c'est-à-dire de faire l'épreuve de la dimension esthétique de notre existence et, par là, pathique, et, d'un autre côté, « l'existence esthétique » comme une manière d'exister en particulier propre à l'œuvre d'art ? Qu'est-ce qu'en dit Maldiney ?

Maldiney nous dit que « l'existence esthétique est une façon d'exister aussi originale, aussi originaire que l'être au monde »⁵³⁰ et ajoute aussitôt ceci :

Aussi a-t-elle une incidence directe sur l'ontologie. Qu'il s'agisse de sa création ou de sa perception, une œuvre d'art paraît avoir, comme l'écrit Becker, « deux racines dans l'être ». Et c'est à juste titre que, sur ce point capital, il évoque Schelling. La perception d'une œuvre d'art est tout de saisissement.⁵³¹

⁵²⁹ Henri Maldiney, « Introduction », *L'art, l'éclair de l'être*, *op.cit.*, p. 11.

⁵³⁰ Henri Maldiney, « Introduction », *L'art, l'éclair de l'être*, *op.cit.*, p. 10.

⁵³¹ *Idem.*, p. 11.

La question de l'existence esthétique se pose comme celle du comment de l'œuvre d'art : comment l'œuvre d'art parvient au monde et comment l'œuvre d'art existe sans être au monde ? L'existence esthétique est, en effet, l'existence que nous éprouvons dans la rencontre d'une œuvre d'art comme la sienne en nous ou la nôtre dans la sienne. Elle est relative à l'être-œuvre de l'œuvre d'art. Maldiney la réfléchit à l'aide de tant d'expressions contenant le terme de « esthétique », telles que « regard esthétique », « la perception esthétique », « la dimension esthétique », « le moment esthétique », « l'expérience esthétique » ou encore « le rapport esthétique » au sens kantien du terme, relatif aussi bien à la théorie de l'art qu'à l'analyse de l'espace et du temps. Quand Maldiney réfléchit au regard et à la perception esthétiques, il dit, par exemple, que « le propre du regard et de la perception esthétiques est de n'avoir pas d'autre structure que les structures de l'œuvre en fonctionnement »⁵³². Dans ce même sillage, il parle de « l'irréductible originalité » de la perception esthétique et la distingue de la perception analytique⁵³³. Une perception est esthétique par ce en quoi elle n'a pas la structure de l'intentionnalité, c'est-à-dire par ce en quoi elle assume la non-intentionnalité du sentir dans un rapport pathique à l'art.

Là où Maldiney écrit, par exemple, que « la première fonction de l'image dans la peinture, c'est d'apparaître », il ajoute juste après que « le moment esthétique n'est pas le quoi de son apparence mais le comment de son apparence »⁵³⁴. Toujours en lien avec l'art de peinture, il fusionne l'esthétique-artistique et l'esthétique-sensible dans un même rapport pathique au monde de la façon suivante :

Un peintre ne regarde pas comme un touriste. Il ne voit pas d'abord *ce qui* est devant lui, mais la manière dont les choses lui sont présentes et dont il est présent aux choses. Il ne communique avec le quoi des choses qu'à travers le comment.⁵³⁵

En ce qui concerne l'expérience de l'art qu'éprouve l'artiste, Maldiney a su également trancher ainsi :

⁵³² Henri Maldiney, *Aux déserts que l'histoire accable*, *op.cit.*, p.57.

⁵³³ Voir in Henri Maldiney, *Regard, parole, espace*, *op.cit.*, p. 185.

⁵³⁴ Henri Maldiney, *Regard, parole, espace*, *op.cit.*, p. 154.

⁵³⁵ Henri Maldiney, *Regard, parole, espace*, *op.cit.*, p. 45.

L'artiste n'est pas un homme qui fait d'une part une expérience et la fixe d'autre part dans une œuvre. La perception du monde n'est pas distincte de la genèse de l'œuvre. (...) Le rythme de l'homme et le rythme du monde qui s'identifient dans l'art ne sont pas des données brutes de l'expérience. Ils n'existent qu'au terme d'un long dépouillement au cours duquel l'homme et le monde se dévêtent de leurs apparences pour atteindre à leur intériorité. Or, le monde n'est intériorité que par l'homme. C'est par l'homme que le monde devient son propre témoin. C'est à travers le monde que l'homme vient à soi. (...) Chacun d'eux doit susciter l'autre pour sa propre résurrection – en dehors de laquelle tout continuerait à se gaspiller dans l'indifférence mutuelle des instants. Quand le rythme de l'homme et le rythme de la vie du monde ne font plus qu'une seule musique, alors ils ressuscitent dans l'Unité – et nous sommes dans le royaume de l'Art.⁵³⁶

De même que c'est par l'homme que « le monde devient son propre témoin », c'est par l'art que l'homme devient son propre témoin en quelque façon. Comme si « le royaume de l'Art » venait ici sous la plume de Maldiney contredire le royaume hégélien de l'Absolu – « Le royaume des arts est le royaume de l'esprit absolu »⁵³⁷ –, tout en célébrant la vie et son importance aussi bien par rapport à l'existence humaine que par rapport à l'art. À travers ce prisme-là, Maldiney réfléchit à la question de l'existence esthétique et fait valoir pour elle ce qu'il considère à partir du double sens du terme « aïsthêsis » en déclarant que « l'art est aussi réel que le monde »⁵³⁸. Qu'il s'agisse de sa réception ou de sa création, l'œuvre d'art impacte l'existence au sens où l'existence esthétique ne concerne pas moins l'œuvre d'art qu'elle concerne l'artiste, et surtout « au moment même où son œuvre lui échappe », elle ne concerne pas moins l'artiste qu'elle concerne le récepteur. L'existence esthétique touche à notre réceptivité sensible au même titre qu'elle se déroule dans notre réception de l'œuvre d'art et plus largement encore, reflète une quelconque expérience de l'art. La question de notre existence s'ouvre dans la question de

⁵³⁶ Henri Maldiney, *Aux déserts que l'histoire accable*, *op.cit.*, p. 16, 17.

⁵³⁷ Cité par Henri Maldiney, *Regard, parole, espace*, *op.cit.*, p. 177.

⁵³⁸ Henri Maldiney, « Introduction », *L'art, l'éclair de l'être*, *op.cit.*, p. 11.

l'existence esthétique également dans les termes d'une question éthique. C'est dans ce sens-là que Maldiney dit :

Notre ouverture à l'œuvre d'art est un coprésence à base de participation. Elle met directement en cause la question indivisiblement ontologique et éthique qui est la plus fondamentale de l'existence – celle du rapport de l'ipséité et de l'altérité.⁵³⁹

Le rapport de l'ipséité et de l'altérité renvoie au rapport de notre présence et de l'apparaître des œuvres d'art tout en reflétant le rapport de la vie et de l'existence. Quand Maldiney ramène l'artiste et le récepteur de son œuvre sur un même plan, il renvoie, en effet, l'événement de l'œuvre d'art à la révélation du « il y a ». Là où il rappelle un sens primitif, le plus concret, du mot « informer » selon lequel « « informer » ne veut pas dire « transmettre des connaissances », mais « donner forme », une forme à même laquelle une présence est amenée à soi »⁵⁴⁰, il dit également ceci :

L'art est une transformation de l'ouverture au monde en ouverture à l'être du *il y a*. Mais qu'entre les deux interviennent, à la façon d'un moyen terme, des structures thématiques empruntées au langage verbal, alors un « syllogisme de l'art » se subroge à l'incidence interne des deux champs esthétiques. Entre les deux s'intercale une « information » d'un tout autre ordre que leur pouvoir formateur. Hypothéquée par elle, une œuvre devient thème et, par le relais du langage, devient l'objet d'un nouveau code : la sémiotique de l'art.⁵⁴¹

Ainsi se rencontrent l'esthétique-artistique et l'esthétique-sensible au niveau même de la mise en problème de notre expérience de l'art. Si Maldiney insiste, sans cesse, sur la dimension pathique de toute expérience, c'est parce que le pathique

⁵³⁹ Henri Maldiney, *Art et existence, op.cit.*, p.61.

⁵⁴⁰ Henri Maldiney, *Art et existence, op.cit.*, p. 27.

⁵⁴¹ Henri Maldiney, *Art et existence, op.cit.*, p. 27.

« appartient justement à l'état du vécu le plus originaire »⁵⁴². Pour cette raison, l'existence esthétique ne peut pas simplement être l'objet de l'esthétique comprise comme la philosophie ou la science de l'art. Elle est son sujet. Elle est son sujet au sens où Maldiney réfléchit toujours déjà à l'esthétique à partir du statut existentiel de l'« aïsthêsis ». Ce n'est qu'à partir de ce statut qu'il réfléchit à une science de l'art dans laquelle la question de l'expérience pathique de l'art se poserait en même temps que celle de l'« être-œuvre » de l'œuvre d'art. Si Maldiney préfère le terme « sémiotique » – la sémiotique de l'art – à celui de « sémiologie » c'est peut-être pour évoquer tout ce qu'il considère antinomique à la fois à la dimension de la présence d'une œuvre d'art et à l'épreuve pathique de notre existence au contact avec l'art. L'approche sémiotique de l'art est une approche scientifique dont l'objectif est d'expliquer une œuvre d'art comme un système de signes et de thématiques et de déchiffrer son langage une fois pour toutes. Or, pour Maldiney, une œuvre d'art ne cesse jamais de « parler », pas plus que le visage ne le fait chez Levinas. Selon la sémiotique de l'art, résume Maldiney, « un tableau est un texte qui apporte avec lui son système de lecture »⁵⁴³. Le renseignement se confond ici avec l'enseignement, et le moment gnosique de la sensation prévaut sur son moment pathique. Le moment de la rencontre au contact avec l'art est mis en danger, pour ne pas dire en suspension, bien pétrifié ou même, enterré vif. Maldiney précise qu' « en supposant qu'un tableau apporte avec soi son système de lecture, la sémiotique de l'art montre sa clairvoyance, mais une clairvoyance déviée » et ajoute juste après :

Il est vrai qu'un tableau détermine lui-même les façons du regard. Les structures de l'œuvre sont les structures de sa vision. Mais, à la différence d'une lecture dirigée par les signes, cette vision n'a pas la structure de l'intentionnalité.⁵⁴⁴

⁵⁴² Erwin Straus, « Les formes du spatial » in *Figures de la subjectivité : Approches phénoménologique et psychiatrique*, sous la direction de J.-F. Courtine, Paris, Édition CNRS, 1992, p. 23.

⁵⁴³ Henri Maldiney, *Art et Existence*, *op.cit.*, p. 28 ; Maldiney cite sur ce point *Encyclopedia universalis*, article « Sémiologie de l'art », vol. 14, p. 863, col.2.

⁵⁴⁴ Henri Maldiney, *Art et Existence*, *op.cit.*, p. 29.

Là où il les connaissances sur l'art ne sont pas éprouvées comme une connaissance qui à la fois est sur nous en provenant de l'autre et sur l'autre en provenant de nous, la rencontre et l'événement ne peuvent pas véritablement avoir lieu au sens où l'entend Maldiney. Autrement dit, la rencontre et l'événement y deviennent une affaire de maîtrise, non pas de surprise. Et là où les théories de l'art s'approprient entièrement la fonction existentielle de l'œuvre d'art, elles nous « donnent à voir et à être » dans un autre sens que celui auquel pense Maldiney.

La référence de Maldiney à Levinas est la plus fructueuse là où elle est la plus audacieuse, c'est-à-dire là où elle traduit la question de l'altérité en celle de « l'altérité de l'œuvre d'art » et identifie les structures constitutive de notre présence avec celles de l'œuvre.

1.4.4. Levinas avec Dethuit et Straus. Le bonheur et le transpassible.

Retournons maintenant au texte de Maldiney, écrit en hommage à Georges Duthuit dont nous avons déjà parlé dans la deuxième partie de ce sous-chapitre. La présence de Levinas est prégnante dans cet écrit. On la ressent même au-delà des références explicites à son œuvre, notamment là où Maldiney ramène toute l'histoire de l'art à l'histoire du visage de l'homme et réfléchit à la pensée esthétique de Dethuit en rappelant son visage. Il écrit ceci :

L'histoire intérieure de l'art est celle du visage de l'homme (et de la lumière qui l'éclaire). Mais tout visage est d'un autre. Il assigne une forme en dehors de son champ de signification. Il a – ce fut dit – la constitution du verbe. De ce lien qu'il a avec la parole, le visage de G. Dethuit témoigne aussi.⁵⁴⁵

L'histoire intérieure de l'art est l'histoire de la lumière qui éclaire le visage de l'homme. Elle provient du regard et lui revient. Le visage qui a la constitution du verbe renvoie au concept de visage chez Levinas. « L'être de l'étant est un Logos qui

⁵⁴⁵ Henri Maldiney, « Une voix, un visage », *op.cit.*, p. 22.

n'est verbe de personne » – nous dit Levinas là où il propose de « partir du visage comme d'une source où tout sens apparaît, du visage dans sa nudité absolue, dans sa misère de tête qui ne trouve pas de lieu où reposer »⁵⁴⁶. Dans la préface à l'édition allemande de *Totalité et infini* (1987), il parle également de « la nudité humaine » qui « m'interpelle aussi d'étrange autorité, impérative et désarmée, parole de Dieu et verbe dans le visage humain »⁵⁴⁷. Là où Levinas a recours à la religion, Maldiney fait appel à l'art. Il réfléchit par le biais des questions relatives à l'art au « verbe dans le visage humain » et à la parole qui va avec.

Dethuit est un critique et historien d'art, spécialiste de l'art de Byzance⁵⁴⁸, connu pour sa lecture critique des thèses de Malraux⁵⁴⁹ et ses analyses des tableaux de Nicolas de Staël, Matisse dont il était le gendre et beaucoup d'autres. Maldiney le considère comme un « grand découvreur d'œuvres »⁵⁵⁰. Il ne réfléchit pas seulement à ses connaissances relatives à l'art, mais aussi – et surtout ! – à la spécificité de son accès à celles-ci et à sa manière de les exprimer, déployer, développer et de les imprégner par surcroît de vie. Quand il médite le lien entre le visage de Dethuit et sa parole, il dit ceci :

Comment, à le voir se raidir en bas où s'inscrit la mince ouverture oblique de la bouche, pourrais-je oublier la rigueur frémissante de tant de paroles incisives dont l'articulation en s'accéléralant s'acérait. À entendre G. Duthuit trancher dans « les mensonges que l'éloquence avait créés », j'ai compris la définition d'Alcuin : la langue est le fouet de l'air.

C'est qu'il était d'abord un homme de conversation ; de conversation non de bavardage, ayant trop de tenue ; ni de colloque, ayant trop d'à-propos. Conversation c'est vie d'échange, avec retournements fréquents (*conversari*). Dès qu'il était là les choses bougeaient. Il bousculait les balises.⁵⁵¹

⁵⁴⁶ Emmanuel Levinas, *Totalité et infini*, *op.cit.*, p.333.

⁵⁴⁷ Emmanuel Levinas, *Totalité et infini*, *op.cit.*, p. II, III

⁵⁴⁸ Georges Duthuit, *Byzance et l'art du XII siècle*, Paris, Librairie Stock, 1926.

⁵⁴⁹ Georges Duthuit, *Le musée inimaginable*, Paris, José Corti, 1956, en écho au titre de l'essai d'André Malraux « Le Musée Imaginaire », initialement édité en 1947.

⁵⁵⁰ Henri Maldiney, « Une voix, un visage », *op.cit.*, p. 39.

⁵⁵¹ Henri Maldiney, « Une voix, un visage », *op.cit.*, p. 22.

La parole renvoie toujours déjà à l'autre de même que le « verbe dans le visage humain » renvoie à un « vivre » spécifiquement humain. La conversation comme « vie d'échange » est un mode de « la communication avec le monde », spécifique à la parole et au sentir humain. Nous pouvons bel et bien parler de la coexistence (co - exister) là où nous partageons notre lieu de vie avec les autres, parler d'une cohabitation (co - habiter), mais dire « covivre » n'a pas du sens, justement parce qu'un « avec » est toujours déjà inscrit dans le simple fait d'être en vie. Tout au long du texte « Une voix, un visage », Maldiney réfléchit à la question de la vie, mais cette fois-ci non pas tant pour développer ce en quoi l'existant diffère du vivant que pour penser ce en quoi le vivant qu'est un homme jouit de son existence. Le fait d'aimer la vie n'exclut ni ses épreuves douloureuse ni l'incertitude à laquelle nous sommes toujours déjà exposés, mais leur répond. Dans ce sens-là, Maldiney rappelle la citation de Nietzsche par laquelle s'achève *Le Temps du Refus* de Dethuit, écrit en 1950 : « Si nous les amis de la vie n'inventons pas une organisation propre à nous conserver, ce sera la fin de tout »⁵⁵². Maldiney pose, en effet, la question de la vie dans les termes de son événement et de la nôtre par rapport à elle. Il dit que « c'est parce que vivants nous rencontrons que quelque chose nous est donné, a lieu »⁵⁵³ et il répond à la question de ce qu'est un vivant ainsi :

Un être qui rencontre et se sépare, mis en demeure, de l'étranger, au lieu même de son retrait, d'être celui à qui quelque chose arrive, celui au jour duquel l'événement se produit mais qui, lui, n'est jamais à jour, parce que toujours exposé au don équivoque (*Gift*) de l'inconnu.⁵⁵⁴

Quand cet inconnu prend le visage d'un autre homme, Maldiney rappelle Levinas et son Autrui qui est « le seul être que je peux vouloir tuer », car « je ne peux vouloir tuer qu'un étant absolument indépendant, celui qui dépasse infiniment mes pouvoirs et qui, par-là, ne s'y oppose pas, mais paralyse le pouvoir même de pouvoir »⁵⁵⁵. C'est la première référence explicite à Levinas dans ce texte dédié à

⁵⁵² Cité par Henri Maldiney, « Une voix, un visage », *op.cit.*, p. 13.

⁵⁵³ Henri Maldiney, « Une voix, un visage », *op.cit.*, p. 11.

⁵⁵⁴ *Ibidem.*

⁵⁵⁵ Henri Maldiney, « Une voix, un visage », *op.cit.*, p. 15.

Dethuit. Elle est suivie d'une brève réflexion sur « l'assassinat du modèle par son peintre ». C'est un point qui nous interroge sur le rapport de l'altérité et de l'ipséité dans l'action du peintre aussi bien qu'au regard de la peinture qui en ressort. Maldiney fait un nouveau clin d'œil à Levinas en évoquant la manière dont Dethuit « met fin à une pseudo-présence d'atelier sur fond de monde abstrait, où l'étant en s'idéalisant s'académise »⁵⁵⁶, quand il pose la question suivante :

Serait-ce que l'altérité provocatrice a été supprimée et le meurtre sublimé grâce à l'activité poétique, « où l'action se trouve portée par l'œuvre qu'elle a suscitée... dans un rythme qui ravit les interlocuteurs », et les élève, dans un envol imaginaire que récuse ici Lévinas, à une nouvelle, unique et vaine identité ?⁵⁵⁷

Ainsi, Maldiney salue « le sentiment que G. Dethuit avait de l'art comme d'une esthétique et d'une éthique de la vie »⁵⁵⁸ et souligne qu'il « s'est formé au contact des œuvres, au milieu des grands conflits de l'art contemporain, sans passer par la scolastique des « ismes », dont la sémiotique totalisante explique tout... sauf l'événement »⁵⁵⁹. Il s'agit toujours ici de faire droit à la formule d'Eschyle *πάθει μάθος* et de rappeler le moment pathique de Straus. Maldiney aborde, en effet, la pensée de Dethuit à travers le prisme de la prévalence du moment pathique de la sensation sur son moment gnosique dans l'approche de Dethuit des œuvres d'art et de l'histoire de l'art. Il admet avec lui que « les œuvres n'ont pas été créées pour être mises en images mais pour participer à la vie des hommes »⁵⁶⁰. Il s'agit d'un nouvel écho de la pensée strausienne sur « un vivre participatif et pathique »⁵⁶¹, car il résonne à l'égard de l'art. Les œuvres d'art participent à la vie des hommes au sens où l'art est « un mode de révélation du transpassible »⁵⁶². Et c'est surtout dans la continuité de la pensée selon laquelle « dans l'art s'identifient l'esthétique et

⁵⁵⁶ *Ibidem.*

⁵⁵⁷ Henri Maldiney, « Une voix, un visage », *op.cit.*, p. 16.

⁵⁵⁸ Henri Maldiney, « Une voix, un visage », *op.cit.*, p. 13.

⁵⁵⁹ Henri Maldiney, « Une voix, un visage », *op.cit.*, p.21.

⁵⁶⁰ Henri Maldiney, « Une voix, un visage », *op.cit.*, p. 29.

⁵⁶¹ Erwin Straus, « Les formes du spatial. Leur signification pour la motricité », *op.cit.*, p. 42.

⁵⁶² Henri Maldiney, *Ouvrir le rien, l'art nu*, *op.cit.*, p. 27.

l'éthique de la vie »⁵⁶³ que Maldiney fait une troisième référence explicite à Levinas, autant cruciale que rapide, en disant ceci :

Or G. Duthuit avait le sens et le goût de la vie. Avoir le sens vital c'est être capable de jouissance. Jouir des choses c'est goûter la vie. Et ici la saveur est savoir (*homo sapiens*). Il n'y a pas de connaissance réflexive de la vie. Elle est originellement bonheur. C'est pourquoi, dit Levinas, elle est personnelle. La jouissance est un frisson d'être à même le devenir, où nous trouvons nous-même là où quelque chose nous arrive... par bonheur. Bonheur par chance : le *Glück* de Nietzsche.⁵⁶⁴

Nous retrouvons, ainsi, d'un seul coup ensemble Levinas, Nietzsche et Straus⁵⁶⁵. C'est dans la partie dédiée à « la personnalité de la personne » de *Totalité et infini* que Levinas écrit : « Et parce que la vie est bonheur, elle est personnelle »⁵⁶⁶, peu après avoir explicité ce dont parle Maldiney, de la manière suivante :

La vie qui est la vie *de* quelque chose, est bonheur. La vie est affectivité et sentiment. Vivre, c'est jouir de la vie. Désespérer de la vie n'a de sens que parce que la vie, est originellement, bonheur. La souffrance est une défaillance du bonheur, et il n'est pas exact de dire que le bonheur est une absence de souffrance. Le bonheur n'est pas fait d'une absence de besoins dont on dénonce la tyrannie et le caractère imposé, mais de la satisfaction de tous les besoins. C'est que la privation du besoin, n'est pas une privation quelconque mais la privation dans un être qui connaît le surplus du bonheur, la privation dans un être comblé. Le bonheur est

⁵⁶³ Henri Maldiney, « Une voix, un visage », *op.cit.*, p.15.

⁵⁶⁴ *Idem.*, p.22. En ce qui concerne le contexte dans lequel Maldiney emploie ici le terme « *homo sapiens* », nous le retrouvons, par exemple, dans un tout premier texte de son dernier livre en référence à Hubertus Tellenbach (1914-1944), docteur en philosophie et psychiatre allemand, et plus particulièrement dans un passage de son livre *Goût et atmosphère* où Tellenbach cite Heinrich Schipperges (1918-2003), médecin et théoricien allemand, ce que Maldiney traduit ainsi : « En tant qu'*homo sapiens* [*sapere* : goûter] l'être humain est un être d'élite, de choix, de bon goût et de juste opinion... Seul il a le don de choisir et il a sa culture comme produit de sa situation d'élite. » Cf. « L'originarité de l'œuvre d'art », *Ouvrir le rien, l'art nu*, p. 10.

⁵⁶⁵ En référence au paragraphe du *Von Sinn der Sinne*, dans la traduction de Maldiney : « Je ne deviens qu'en tant que quelque chose arrive et quelque chose n'arrive, ne m'arrive qu'en tant que je deviens », Cf. *Penser l'homme et la folie, op.cit.*, p. 255.

⁵⁶⁶ Emmanuel Levinas, *Totalité et infini Essai sur l'extériorité, op.cit.*, p.119.

accomplissement : il est dans une âme satisfaite et non pas dans une âme ayant extirpé ses besoins, âme châtrée.⁵⁶⁷

Ce concept de « bonheur » fusionne bien la dimension biologique de la vie et ce que la notion de personne évoque d'individuel par rapport à une quelconque situation d'« être heureux ». Le vivant rejoint l'existant chez Levinas de la même manière dont l'existence rejoint la transcendance chez Maldiney. En configurant les moments personnels et impersonnels – non pas seulement au sens d'un « non-personnel », mais aussi au sens d'un « au-delà du personnel » – dans son rapport au monde, l'homme existe dans ce qu'il vit. L'irréductible du personnel reflète, ainsi, tout ce qu'est d'ordre événementiel en écho à la détermination du sentir chez Straus comme « un processus d'explication avec le monde »⁵⁶⁸. C'est dans ses explicitations avec cet « avec » que Maldiney mobilise le mieux la pensée de Levinas et associe à cet « avec » le visage de l'autre.

D'un côté, le prolongement de la pensée strausienne se déploie chez Maldiney à la lumière de la pensée de Levinas sur l'altérité et se réaffirme, par-là, dans son chemin vers les concepts de « transpassibilité » et de « transpossibilité ». À travers ce prisme-là, Maldiney explicite qu'« au regard de l'autre je suis dans une situation de passivité et d'accueil comme à l'égard de tout événement »⁵⁶⁹. D'un autre côté, il paraphrase Levinas justement à partir de ces paragraphes du *Totalité et infini* qui peuvent parfaitement être lus et entendus, en parallèle avec *Le sens des sens* de Straus, comme par exemple celui-ci :

La jouissance n'est pas un état psychologique entre autres, tonalité affective de la psychologie empiriste, mais le frisson même du moi. Nous nous y maintenons toujours au deuxième degré qui, cependant, n'est pas encore celui de la réflexion. Le bonheur où nous nous mouvons déjà par le simple fait de vivre, est, en effet, toujours au-delà de l'être où sont taillées les choses.⁵⁷⁰

⁵⁶⁷ *Idem.*, p. 118,119.

⁵⁶⁸ Erwin Straus, *Du sens des sens*, *op.cit.*, p. 430.

⁵⁶⁹ Henri Maldiney, « Existence : crise, création », *op.cit.*, p. 248.

⁵⁷⁰ Emmanuel Levinas, *Totalité et infini Essai sur l'extériorité*, *op.cit.*, p. 116.

À ce « frisson même du moi » Maldiney fait écho quand il dit : « La jouissance est un frisson d'être à même le devenir , où nous trouvons nous-même là où quelque chose nous arrive... par bonheur. »⁵⁷¹. La résonance de sa lecture alternée de Straus et de Levinas se complique là où c'est le « devenir » qui renvoie à la jouissance, comme autre fois la souffrance renvoyait au « devenir ». Si Levinas considère que « la réalité de la vie est déjà au niveau du bonheur et, dans ce sens, au-delà de l'ontologie »⁵⁷², Maldiney souligne, de son côté, que « la phénoménologie est une ontologie »⁵⁷³. La phénoménologie met en vue les choses elles-mêmes, mais au sens où, comme le remarque Sarah Brunel, les choses elles-mêmes sont telles qu'elles sont senties avant d'être perçues⁵⁷⁴. Or, alors que Levinas exprime et argumente sur un plan immanent à la vie humaine la primauté du bonheur par rapport à la souffrance, Maldiney ramène lui tout spécifiquement sur le plan de l'art.

Sa référence à Levinas – « Il n'y a pas de connaissance réflexive de la vie. Elle est originellement bonheur » – est suivie de l'appel au poème de Nietzsche, paru en appendice du *Gai Savoir*, intitulé *Mein Glück*⁵⁷⁵. Dans ce poème, nous avons une ambiance semblable à celle d'un célèbre morceau de musique, interprété par la chanteuse et pianiste américaine Nina Simone (1933-2003), intitulé *Feeling Good*⁵⁷⁶. « Se sentir bien », le titre qui est le *leitmotiv* de toute la chanson rejoint aussi bien le *Glück* nietzschéen que la pensée levinasienne sur une jouissance relative au « simple fait de vivre », d'être en contact avec les choses du monde. Or nous éprouvons également ce sentiment du bonheur en sortant d'une situation difficile, à la fois menaçante pour notre existence et lourde à surmonter. Après y avoir survécu, nous

⁵⁷¹ Henri Maldiney, « Une voix, un visage », *op.cit.*, p. 15.

⁵⁷² Emmanuel Levinas, *Totalité et infini Essai sur l'extériorité*, *op.cit.*, p. 115.

⁵⁷³ Henri Maldiney, « L'irréductible », *Revue Epokhè* n°3, Grenoble, Éditions Jérôme Million, 1993, p. 15.

⁵⁷⁴ Sarah Brunel, « Penser l'altérité avec Henri Maldiney », *Revue Philosophie* n° 130, Paris, Les éditions de minuit, 2016, p.12.

⁵⁷⁵ Voir Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, trad. Patrick Wotling, publié in Friedrich Nietzsche, *Œuvres*, Paris, Éd. Flammarion, Mille & une page, 1997, page p.317- 319.

⁵⁷⁶ *Feeling Good (Feelin' Good)*, chanson écrite en 1964 par Anthony Newley et Leslie Bricusse pour la comédie musicale *The Roar of the Greasepaint – The Smell of the Crowd*, interprétée pour une première fois par Cy Gmat. Elle a été reprise de nombreuses fois par différents artistes dont Nina Simone qui l'a interprétée et enregistré déjà en 1965 pour son album *I Put a Spell on you*, (janvier 1965, Label : Philips), disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=BNMKGYiJpvg>.

éprouvons quasiment un étonnement d'être toujours en vie. Il s'agit d'un dépassement que l'étonnement d'être en vie approuve et que la vie célèbre. Ce dépassement marque également un retour. Par lui nous sommes ramenés à la source de la vie comme à cette dimension d'elle qui est originellement bonheur. « Survivre » est ainsi un verbe qui exprime bien qu'il concerne aussi bien un « au-delà » qu'un « trop » par rapport au « vivre ». Le « survivre » et le « renaître » sont profondément liés. À peu près de la même manière par laquelle Levinas considère que le bonheur n'est pas « une absence de la souffrance », nous pouvons dire que le « survivre » n'est ni une absence de la mort, ni une absence de la vie, parce que le « survivre » concerne aussi bien le « mourir » que le « vivre ». L'art touche à tout ce qui est difficile d'exprimer autrement que par le vivre ou par l'avoir vécu et, à la fois, il s'élève par-dessus tout cela. C'est pourquoi « il est un mode de révélation du transpassible »⁵⁷⁷. Autrement dit, l'art est une manière d'exister en transcendance la plus concrète qu'elle soit. Au sens où « il fait substituer à part ce que la pensée isole par abstraction »⁵⁷⁸, l'art nous fait exister ce « bonheur par chance ».

Le *Glück* renvoie à la fois, au bonheur hors de tout projet et au bonheur du contact même avec l'imprévisible. Pour cette raison, il est un bonheur *par excellence* transpassible ; il est le bonheur du transpassible au même titre qu'il l'est par chance. Maldiney l'analyse à la lumière de l'art pour dévoiler de surcroît – nous semble-t-il – la dimension existentielle de l'art comme apte à transformer la souffrance en œuvre, d'une part et la rencontre avec l'œuvre en jouissance, d'autre part.

Dans son texte sur la méconnaissance du sentir chez Hegel où Maldiney cite le début du poème *Mein Glück*⁵⁷⁹, le *Glück* gagne un nouvel éclairage avec Hölderlin et est, de manière assez curieuse, associé à Proust, de la façon suivante :

C'est le mot bonheur qu'emploie Hölderlin pour désigner la situation du poète au niveau de l'impression originaire. *Glück*, bonheur donné par chance, donc aussi par rencontre. L'Idéal vers lequel et dans lequel ce bonheur s'universalise, jusqu'à

⁵⁷⁷ Déjà cité ; Henri Maldiney, *Ouvrir le rien, l'art nu*, *op.cit.*, p. 27.

⁵⁷⁸ Henri Maldiney, *Ouvrir le rien, l'art nu*, *op.cit.*, p.166.

⁵⁷⁹ Voir in Henri Maldiney, *Regard, parole, espace*, *op.cit.*, p.382. où Maldiney dit ceci : « La plénitude du monde en chaque chose l'emplit lui-même de bonheur, d'un bonheur par chance (*Glück*) où tout le temps est au présent comme dans le poème de Nietzsche « les pigeons de la place Saint-Marc ». Tout a lieu en chaque chose et en lui. ».

coïncider avec l'ouverture à tout, n'est pas Concept mais *Stimmung*. Et celle-ci prend corps et âme dans une œuvre qui est, au sens primitif du mot, *poème*. Ce schème d'existence est le propre des œuvres qui se produisent en créant leur langue. Ses trois moments sont particulièrement distincts dans la chronogénèse de Proust : *Bonheur* de l'instant non appris, donné par chance dans l'enfance qui se trouve à chaque fois, sans se savoir (les aubépines ; un goût, un son dans la lumière d'une chambre un dimanche matin). *Idéal* de l'instant infini impliquant le temps sans date, purement aspectuel, dans la *Stimmung* du souvenir pur, écho, lui aussi donné par chance, de l'impression originaire et milieu du monde entier. Temps retrouvé en éternité dans l'œuvre écrite, où l'écrivain parle sa langue, issue directement de cette *Stimmung*.⁵⁸⁰

Maldiney pense avec Hölderlin « la situation du poète au niveau de l'impression originaire » de même qu'il médite avec Cézanne la situation du peintre en écho de « ces sensations confuses que nous apportons en naissant »⁵⁸¹. Maldiney cite régulièrement ce mot de Cézanne : « Je continue à chercher l'expression de ces sensations confuses que nous apportons en naissant »⁵⁸² pour faire droit à la phénoménologie de Straus. L'expression de ces sensations primordiales que Cézanne « continue à chercher » renvoie, à la fois, au moment purement pathique de notre toute première communication avec le monde et au moment événementiel dans lequel une œuvre d'art se décide d'elle-même, par-delà toute objectivité. Le *Glück* est une manière de surgir relative à l'événement.

On peut se demander si le « *bonheur* de l'instant non appris donné par chance dans l'enfance » chez Proust correspond au bonheur dont parle Levinas quand il dit : « Désespérer de la vie n'a de sens que parce que la vie, est originellement, bonheur »⁵⁸³ ? Est-ce que il correspond également au bonheur dont parle Maldiney dans son texte dédié à Dethuit ? Quand il salue le sens et le goût de la vie qu'avait Duthuit en saluant à la fois son approche de l'art, Maldiney réfléchit à la connaissance personnelle de la vie en parallèle avec une quelconque connaissance de l'art. Quand il ramène la question de l'« avoir » à celle de l'« être » en disant qu'« avoir le sens

⁵⁸⁰ *Idem.*, p. 391.

⁵⁸¹ Cité par Henri Maldiney, *Art et existence, op.cit.*, p. 24. Cité selon Cézanne, *Correspondance*, Éd. John Rewald, Paris, Grasset, 1937, p. 227.

⁵⁸² Cité par Henri Maldiney, *Regard, parole, espace, op.cit.*, p. 48.

⁵⁸³ Emmanuel Levinas, *Totalité et infini Essai sur l'extériorité, op.cit.*, p.118, 119.

vital c'est être capable de jouissance »⁵⁸⁴, c'est également au sens où « avoir accès à... » et « être en capacité d'accueillir l'événement » relatent à ce en quoi la rencontre avec une œuvre d'art s'explique dans les termes du *Glück*.

Le *Glück* est aussi une ouverture par chance. Il n'y a pas de bonheur sans une quelconque ouverture. Quand Maldiney dit que « jouir des choses c'est goûter la vie »⁵⁸⁵, dans la jouissance en question demeure déjà une ouverture intrinsèque du rapport au monde. Le *Glück* l'accentue davantage, car il est relatif à une ouverture exceptionnelle, à une ouverture qui est d'ordre de surprise. Dans sa mobilisation du terme *Glück*, Maldiney touche aussi bien au bonheur de l'enfance qu'à « l'idéal vers lequel et dans lequel ce bonheur s'universalise, jusqu'à coïncider avec l'ouverture à tout », mais recouvre tout particulièrement cet aspect de l'art qui annule la différence entre « l'artiste au moment où son œuvre, par son achèvement, lui échappe et nous qui jouissons d'elle »⁵⁸⁶. Cela correspond en quelque façon au troisième moment de la chronogenèse proustienne. C'est juste qu'à la place du « temps retrouvé en éternité dans l'œuvre écrite » c'est toute œuvre d'art qui viendrait avec l'« écriture » qui lui est propre, avec la forme et le langage qui lui sont propres. C'est en ce sens-là que Maldiney renvoie à la *Stimmung* qui prend corps et âme dans une œuvre. En écho à ce qu'il dit ailleurs – que l'existence d'une œuvre d'art « ne consiste pas à se mettre en vue mais à donner à voir et à être »⁵⁸⁷ –, on peut dire que l'art donne à voir et à être depuis ce nouveau corps et cette nouvelle âme que la *Stimmung* de l'artiste a pris dans une œuvre d'art. Si, selon Maldiney, l'œuvre d'art n'est pas un objet de représentation, c'est parce qu'elle exprime une *Stimmung* qui lui est propre. Maldiney insiste sur la notion de rencontre justement parce qu'il ne s'agit pas tant de réceptionner un objet de représentation que de répondre à une forme de présence. Dans ce sens-là, il conviendrait peut-être mieux de parler de l'accueil d'une œuvre d'art à notre égard que de notre réception d'une œuvre d'art. Nous pourrions même dire que les œuvres d'art ne sont pas moins nos hôtes qu'elles sont les hôtes du monde ou encore qu'elles sont encore plus les hôtes du monde que nous ne le sommes. Nous communiquons avec le monde à travers elles. C'est pourquoi « l'art

⁵⁸⁴ Henri Maldiney, « Une voix, un visage », *op.cit.*, p. 22.

⁵⁸⁵ Henri Maldiney, « Une voix, un visage », *op.cit.*, p. 22.

⁵⁸⁶ Henri Maldiney, « Introduction », *L'art, l'éclair de l'être*, *op.cit.*, p.11.

⁵⁸⁷ Henri Maldiney, *Ouvrir le rien, l'art nu*, *op.cit.*, p. 23, 24.

est la vérité du sentir ». Maldiney se tourne, comme d'habitude, tout particulièrement vers la peinture et la poésie pour réfléchir à la question du *Glück* en art. Il l'associe, pourtant, à tous les artistes là où il en parle à partir du sens que Hölderlin lui donne :

Tous les artistes parlent de cette faille quand ils tournent autour de l'instant décisif de leur co-n-naissance avec l'œuvre. De l'émotion que le meut originellement Hölderlin dit qu'elle est « Glück » : bonheur (par chance) où le rassemblement de toutes les failles (*Ge-lücke*) restaure la continuité entre lui et le monde. Pour retrouver la plénitude de cet instant à tout instant, il tente d'en faire la résonance de toute sa vie intérieure et extérieure. Lorsque cette pure sensation irréfléchie de la vie s'est réfléchie et dépassée elle-même dans une tonalité spirituelle, où son pathos s'universalise en esprit du monde entier, le bonheur d'un instant singulier se trouve métamorphosé en « Idéal » spirituel de tout instant. Mais il manque à cet Idéal d'être réel. Et il ne peut devenir spiritualité effectivement vivante que dans et par la création d'une œuvre.⁵⁸⁸

C'est aussi en raison de cette « spiritualité effectivement vivante » que Maldiney médite la question de la vie en parallèle avec celle de l'art dès le début de son texte dédié à Dethuit. Pour comprendre comment l'art nous fait exister, il a besoin de réfléchir à ce de quoi vit l'art en quelque sorte. Donc, ce n'est pas seulement qu'une œuvre d'art existe chez Maldiney, mais elle existe d'une vie éternelle ou d'une vie qui est infiniment le présent. « Le présent d'une œuvre d'art » – nous dit-il – « n'est pas seulement un événement dans le temps mais un avènement du temps »⁵⁸⁹. Dans ce sens-là, « l'œuvre d'art est dans un état d'origine perpétuelle, où se conjuguent le jaillissement de la vie universelle et le surgissement d'une décision »⁵⁹⁰. Cette décision n'est pas d'ordre du projet, mais d'une aspiration d'ouverture dans laquelle l'œuvre d'art se décide d'elle-même. Le moment de cette décision est celui du bonheur et par chance. L'art comme la vérité du sentir se déploie du même pas avec ce qui est impossible d'abstraire du sentir dans la représentation. C'est par son accès

⁵⁸⁸ Henri Maldiney, *Art et existence, op.cit.*, p. 40.

⁵⁸⁹ Henri Maldiney, « Une voix, un visage », *op.cit.*, p. 24.

⁵⁹⁰ *Idem.*, p. 25.

privilegié à la transpassibilité qu'il nous fait communiquer au niveau le plus profond
– à la fois personnel et universel – du sentir.

APPENDICE

**MARINA ABRAMOVIĆ. *THE ARTIST IS PRESENT*. LE
PARADOXE D'UN PROJET DU TRANSPASSIBLE**

Une performance n'est pas une œuvre d'art. Elle est plutôt une œuvre d'artiste. Reconnue comme une forme d'art à part entière dans les années soixante-dix, la performance orbite autour des notions de « présence » et d' « événement » qui prennent un tout autre sens que chez Maldiney. Nombreux sont les passages dans son œuvre qui mériteraient pourtant à être relus et médités en écho de la pratique de l'art de la performance. Arrêtons-nous encore sur ce passage de *Ouvrir le rien, l'art nu* :

Une œuvre d'art n'est pas un objet : elle ex-iste. Son existence ne consiste pas à se mettre en vue mais à donner à voir et à être. L'art n'est pas un objet de représentation. Il est une forme de présence.⁵⁹¹

Dans la performance, une forme de présence est l'objet de la représentation en quelque façon. La création et la présentation de l'œuvre ont partie liée dans la constitution même de ce médium de l'expression artistique. L'existence de l'œuvre consiste justement à se mettre en vue pour donner à voir. L'œuvre est vivante, l'artiste l'existe. Une œuvre n'est pas un objet dans un nouveau sens.

Quand Maldiney considère que « L'histoire intérieure de l'art est celle du visage de l'homme (et de la lumière qui l'éclaire) »⁵⁹², il ne prend pas en compte la performance. Pourtant, l'histoire de l'art de la performance est également et même surtout celle du visage et du corps de l'homme. Certes, la performance a fait partie d'une histoire extérieure de l'art au sens où elle a, d'abord, été pensée et adaptée par des différents artistes – peintres, sculpteurs, poètes etc.–, comme une forme tant supplémentaire que complémentaire à leur pratique de l'art. Ensuite, elle a gagné sa propre place dans l'histoire de l'art. Son ascension, dans les années 60 notamment, est profondément liée à celle de l'art conceptuel. Ses moyens s'explicitaient et ses supports s'enrichissaient de même pas avec les moyens et supports de communication tout au long du XXe siècle.

⁵⁹¹ Henri Maldiney, *Ouvrir le rien, l'art nu*, *op.cit.*, p.23, 24.

⁵⁹² Déjà cité, Henri Maldiney, « Une voix, un visage », *op.cit.*, p. 22.

Entre l'art conceptuel et le progrès des médias, la tension qui est propre à l'art de la performance navigue entre un « après la conception » et un « avant la trace » ou bien entre un « presque sans concept » et un « presque sans trace ». Encore plus que l'art de la scène, l'art de la performance se veut comme un art de la présence. Encore plus qu'un art du spectacle vivant, la performance se propose comme un art vivant, tout court. Rose Lee Goldberg, dont le travail fait référence en matière de l'histoire de la performance, précise à ce propos ceci :

L'histoire de l'art de la performance au XX siècle est celle d'une technique permissive, aussi flexible qu'ouverte, aux variables infinies et exécutée par des artistes désireux d'outrepasser les limitations de formes d'art plus établies et résolu à soumettre leur art directement au public. Pour cette raison, son fondement fut toujours anarchique. De par sa nature même, la performance défie toute définition précise ou commode, au-delà de celle élémentaire qu'il s'agit d'un art vivant mis en œuvre par des artistes. Toute autre précision nierait immédiatement la possibilité de la performance même dans la mesure où celle-ci fait librement appel pour son matériau à nombre de disciplines et de techniques – littérature, poésie, théâtre, musique, danse, architecture et peinture, de même que vidéo, cinéma, projection de diapositives et narration –, les déployant dans toutes les combinaisons imaginables⁵⁹³.

Toute l'histoire de la performance est en quelque sorte l'histoire de la présence de l'artiste dans le temps réel de son œuvre. La performance comme une pratique est à la fois une ouverture et une mise en scène du temps et de l'espace de son œuvre. Elle relève d'une action qui est toujours déjà adressée et associée au public. De même que Maldiney dit qu'« un tableau de Tal Coat n'est pas un objet, c'est une action »⁵⁹⁴, nous pourrions dire qu'une performance est une action, elle n'est pas un objet. Son projet s'ouvre en chemin vers son propre événement.

Nous allons réfléchir ici tout particulièrement à la performance réalisée par Marina Abramović (1946, Belgrade) au *Museum of Modern Art* de la ville de New York en

⁵⁹³ RoseLee Goldberg, *La Performance du futurisme à nos jours*, traduit de l'américain par Christian-Martin Diebold et Lydie Echasseraud, Paris, Éd. Thames & Hudson l'univers de l'art, 2012, p. 9.

⁵⁹⁴ Henri Maldiney, *Aux déserts que l'histoire accable - L'art de Tal Coat*, op.cit., p. 36.

2010, dans le cadre de l'exposition organisée par Klaus Biesenbach. Intitulée *Marina Abramović. The Artist is Present*, l'exposition se propose comme une rétrospective du travail d'Abramović dans le domaine de la performance qu'elle pratique depuis des années soixante-dix comme à la fois une forme d'art à part entière et comme son unique moyen d'expression artistique⁵⁹⁵. La mise en perspective des œuvres enregistrées, documentées et partiellement reproduites sur place par d'autres performeurs et performeuses (processus de *reenactement*) dans le cadre de l'exposition a été couronnée par toute une conception de la présence même de l'artiste de sorte que la présence de l'artiste renvoie à un art de la présence. Abramović ne s'est pas rendue présente à l'exposition organisée à son honneur pour discuter avec son public, assister au vernissage ou pour une quelconque rencontre hasardeuse, mais pour faire partie intégrante de l'exposition en tant que performeuse. Ainsi, pendant presque trois mois, du 14 mars au 31 mai 2010, aux horaires d'ouverture du musée, Marina Abramović performe dans l'atrium du musée. L'exposition commence par elle.

Elle est assise immobile devant une table carrée et ne communique autrement que par le simple fait d'être là et de regarder en face d'elle. Accessible aux regards des autres, elle tient la pose, mais son regard, son visage, sa respiration soutiennent sa présence. De l'autre côté de la table se trouve une autre chaise. Elle est à la disposition de son public. Les personnes défilent une par une, les unes après les autres en s'asseyant devant Marina Abramović pour un laps de temps variable, selon le choix libre de chacun. Les unes restent quelques minutes, les autres plusieurs heures. La performeuse n'est pas seulement exposée aux regards des autres comme si elle était une œuvre elle-même, mais est également au contact du regard d'Autrui en face d'elle. Ainsi, elle est regardée de loin et de tout près, et elle regarde maintenant et plus tard. Son regard est double : un regard d'en face qui est relatif au « maintenant » de sa performance, au moment de sa présence devant l'autre et un regard du « plus tard » dans lequel défileront toutes les images et vidéos enregistrées au cours de sa performance. Son regard a un visage et un écran, il est des yeux et des

⁵⁹⁵ Marina Abramović est peintre de formation, diplômée de l'Académie des beaux-arts de Belgrade (1970). Dès le début des années soixante-dix, elle a abandonné la peinture pour s'investir entièrement à l'art de la performance.

objectifs. Au temps réel de la performance, elle n'a pas son visage, mais les visages de son regard. Elle ouvre et ferme les yeux comme dans un jeu de l'apparition et de la disparition. Entre deux passages, dans l'attente de l'arrivée de la personne suivante, Marina Abramović baisse régulièrement sa tête, reprend du souffle, ferme ses yeux et se prépare pour l'accueil d'un nouveau « interlocuteur » en silence. Quand elle rouvre ses yeux, un nouveau visage l'attend, un autre regard la découvre. Ses spectateurs deviennent avec elle les inter-spectateurs. L'introspection et l'extrospection sont mêlés au point même où s'articulent la simplicité et l'extravagance du projet de la performance. La succession des visages en silence fait penser à la fois à la formule lévinassienne « Le visage parle » et à la formulation de Paul Claudel : « L'œil écoute ». Or, la question lévinassienne du « visage de l'autre qui me transcende » se pose ici tout spécifiquement dans les termes du « visage de l'artiste qui me transcende ». La situation de la passivité et de l'accueil au regard de l'autre est aussi bien mise en avant qu'en scène. Une bande blanche entoure la table et les chaises en marquant un carré comme l'espace de la scène en quelque sorte. Sauf qu'ici, l'espace de la scène se veut comme celui de la rencontre. L'éclairage provenant de quatre projecteurs installés aux angles de la pièce est très fort et contribue à la création d'une ambiance de scène théâtrale tout en faisant appel au monde du cinéma et de la photographie. Tout ressemble à un plateau de tournage. Deux caméras vidéo captent en continue la performance depuis des étagères. D'une certaine manière, l'artiste devient le public de son propre public. L'artiste est présente, le public est son spectacle ? D'ailleurs, nous retrouvons les portraits des toutes les personnes s'étant assises devant Marina Abramović dans la série de photographies réalisée par Marko Anelli⁵⁹⁶ pendant la durée entière de la performance, intitulée *Portraits in the Presence of Marina Abramović*. L'« être présent » est pensé ici en fonction d'un temps et d'un espace qui consistent à exposer la présence même de l'artiste comme la source du contact. Cette présence n'est pas tout à fait réelle, même si elle se passe pour de vrai. L'artiste et le concept de sa présence font un.

⁵⁹⁶ Disponible en ligne : <https://www.marcoanelli.com/portraits-in-the-presence-of-marina-abramovic/>.

Ce triple événement – exposition-rétrospective-performance – donne à penser deux aspects de son intitulé. D'une part, Marina Abramović est plus artiste que présente car elle joue le jeu de sa performance. D'autre part, elle est plus présente à travers la rétrospective de toute son œuvre qu'elle ne l'est dans la perspective de sa présence performative. Or, Marina Abramović réfléchit à cette présence dans les termes d'une pure présence qui se rapproche de l'expérience du néant quand elle s'explique ainsi :

Quand on se produit pendant trois mois, la performance devient la vie elle-même. Les gens ne voient pas que le plus dure est de faire quelque chose de proche du néant. Ça vous accapare. Il n'y a plus d'histoires à raconter, plus d'objets pour se cacher. Rien. Juste la pure présence où on puise son énergie et rien d'autre.⁵⁹⁷

Rien d'autre ? Rien d'autre sauf l'autre ? Le caractère statique de sa posture relie le moment statuaire au moment spectaculaire de la performance et contribue à une confusion de l'expression pétrifiée de la présence nue avec l'expression proche du néant de la pure présence. « J'avais atteint le néant et le néant était vivant et humide »⁵⁹⁸, écrit Clarice Lispector. Le descriptif approprié de *The Artist is Present* serait celui-ci : L'artiste et l'autre en présence de rien d'autre que d'eux-mêmes, mais chacun de son côté. Il s'agit de communiquer avec ce « rien » dans la performance de Marina Abramović. La tentation au rien ouvre l'espace de la présence de l'artiste en face de nous comme celle de notre rencontre avec nous-mêmes en sa présence en quelque façon. L'artiste est présente pour ne pas l'être.

Le moment de la rencontre est pensé comme celui du contact dans les yeux ou bien, à partir du regard si nous prenons en compte que « nous ne regardons pas seulement avec les yeux, mais en tendant la face, en l'offrant pour une rencontre » et que « réciproquement nous ne saisissons pas le regard d'autrui comme issu seulement des yeux mais comme émanant de toute la face »⁵⁹⁹. Le « j'avais atteint le néant et le

⁵⁹⁷ Marina Abramović dans le documentaire *Marina Abramović. The Artist is Present*, réalisé par Matthew Akers (1h46min), langue originale : anglais, HBO Documentary Films, Show of force LLC and Mudpuppy Films Inc, 2012 ; Éditeur Paris : Pretty Pictures, 2013, Adaptation anglais-français: Odile Manforti, sous-titrage : L-V-T Paris, la séquence : 19min20sec - 19min45sec.

⁵⁹⁸ Clarice Lispector, *La passion selon G.H.*, *op.cit.* p.85.

⁵⁹⁹ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, *op.cit.*, p. 253.

néant était vivant et humide »⁶⁰⁰ de Lispector obtient un bel écho dans l'élément le plus vivant et humide des yeux, et de tout le visage d'ailleurs, d'Abramović performant. Là où la présence s' « arrête » pour se rendre disponible à l'autre, mais bien pétrifiée, suspendue en elle-même, les larmes et la sueur sont les sœurs vengeresses qui apparaissent comme un événement. Au lieu de « The Artist is Present », cette performance aurait pu s'appeler « The Other is Present » ou bien « Ulay is Absent », si nous prenons en compte qu'il s'agit d'une reprise ou mieux, d'une réinterprétation de *Nightsea Crossing*, performance réalisée dans les années quatre-vingt en coopération avec Ulay⁶⁰¹. Ils ont travaillé *en duo* pendant toute la période de leur vie commune de 1976 à 1988⁶⁰².

Nightsea Crossing constitue toute une série des performances ou bien, une performance déplaçable au sens où Ulay et Abramović ont décidé de la réaliser en quatre-vingt-dix jours non successifs, dans les galeries et musées à travers le monde entier. L'inauguration de la performance a eu lieu lors de La Première Triennale de sculpture à Melbourne en 1981, durant leur voyage en Australie. Interprétée, donc, à plusieurs reprises entre 1981 et 1988, selon des durées différentes et dans les lieux différents, cette performance consiste dans la scène suivante : Abramović et Ulay sont assis face à face, immobiles et silencieux, d'un bout à l'autre d'une table et gardent le contact uniquement par les yeux. Entre eux, sur la table, parfois sont disposés des objets qui éveillent une ambiance rituelle en transformant la table en une sorte d'autel. Même si ses objets impulsent un caractère muséologique à la performance elle-même en interrogeant les cultes et légendes dans des environnements différents, ils sont surtout laissés à la libre interprétation du public. Dans ce travail, Abramović et Ulay cherchaient à la fois à acquérir un caractère d'objet et à dégager la perspective d'une œuvre vivante. Le corps est le support principal de leur pratique à l'aide duquel ils mettent en œuvre toute une esthétique de

⁶⁰⁰ Clarice Lispector, *La passion selon G.H.*, *op.cit.* p.85.

⁶⁰¹ Frank Uwe Laysiepen connu sous le nom d'Ulay (1943, Solingen - 2020, Ljubljana) était photographe, artiste-performeur et enseignant. Il a collaboré avec Marina Abramović entre 1976 et 1988. Ils ont été en couple durant cette période.

⁶⁰² Voir sur ce point le film documentaire de Roxanne Bageshirin Lærkensen « The story of Marina Abramović & Ulay », L'interview réalisé avec Marina Abramović et Ulay par Christian Lund à Copenhague, juin 2017, © Louisiana Channel, Louisiana Museum of Modern Art, 2017, accessible en ligne : <https://vimeo.com/224530065>.

« tableaux vivants », mais aussi une phénoménologie de la rencontre. Leur production a été fortement influencé par leur relation de même que leur séparation a profondément marqué Abramović dans son travail *en solo*. Elle explique à son biographe James Westcott pour l'édition serbe de *When Marina Abramović dies* comment elle a cédé à « une irrésistible inertie de la logique historique » en décidant pour sa performance au MoMA ceci : « Ça sera *Nightsea Crossing*, mais la place d'Ulay sera prise par toute une file successive d' inconnus »⁶⁰³.

C'est en octobre 1986 qu'ils ont réalisé une dernière fois *Nightsea Crossing* – la quatre-vingt-dixième fois – au Musée des beaux-arts de Lyon. Pour cette dernière performance, Ulay était habillé de noir, Abramović de blanc. Une rétrospective de cinq ans de leur collaboration (1981-1986) autour de *Nightsea Crossing* fut parallèlement organisée. Parmi les objets exposés, il y avait même leur véhicule – camionnette Citroën – dans laquelle ils ont vécu et voyagé à travers l'Europe⁶⁰⁴. C'est la même camionnette qui fut partie intégrante d'une autre performance réalisée en 1977 à l'occasion de la 10^e Biennale de Paris, au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, intitulée *Relation in Mouvement*. Ulay conduisait la camionnette en faisant des cercles sur une place carrée, et Abramović annonçait avec un porte-voix depuis la camionnette le nombre de tours effectuées. Par cette performance, le couple annonçait la décision de remplacer leur logements respectifs par cette camionnette. L'art et la vie fusionnent de façon permanent dans leur travail.

Il est à noter que trois des cinq performances reconstituées au sixième étage du MoMA par des jeunes performeurs et performeuses – *Imponderabilia* (1977), *Relation in Time* (1977), *Point of contact* (1980), *Luminosity* (1997) et *Nude with Skeleton* (2002-2005) – renvoient à l'époque de sa collaboration avec Ulay. Au cœur de ces trois performances se trouve l'expérience du temps et du contact en lien avec

⁶⁰³ Dans l'épilogue rédigé spécialement pour l'édition serbe de James Westcott, *When Marina Abramović dies*, The mit press book Cambridge, Massachusetts Institute of Technology, 2010. Cette biographie a paru à New York au jour même de l'inauguration de l'exposition au MoMA, et l'édition serbe a paru en 2012. Voir in Dzejms Vestkot, *Kada Marina Abramović umre*, Beograd, Plavi jahač Group, 2012, p.307. Notre traduction.

⁶⁰⁴ Selon Marina Abramović, *Prolazim kroz zidove. Memoari*, Belgrade, Samizdat B 92, 2016, p. 162, 163. (édition serbe de Marina Abramović with James Kaplan, *Walk through walls A memoir*, Unites States, Crown Archetype, 2016, trad. anglais /serbe Ivan Radosavljević). Ce livre a été publié en français chez Fayard – *Traverser les murs Mémoires* –, en 2017 (traduit de l'anglais par Odile Demange).

un autre corps vivant. Le regard d'Autrui s'est explicité comme un lieu privilégié du contact avec le public chez Abramović en écho fort de son passé avec l'artiste allemand. Cet écho résonne depuis son transpassible.

Le fil conducteur de sa pratique artistique a toujours été guidé par son goût élevé de la mise en danger. Abramović explore les limites et dépassements de la condition humaine par le biais de son corps en présence des autres. En se rendant disponible à subir et à perdurer dans les situations créées pour mieux dégager les phénomènes et sensations qui l'interpellent, Abramović a encore plus besoin de témoins que de spectateurs. C'est en exploitant son endurance mentale et physique qu'elle postule la différence entre le théâtre et la performance de la manière suivante :

Le théâtre est faux, dit Marina Abramović, il y a une boîte noire, vous payez pour un billet et regarder quelqu'un qui joue la vie de quelqu'un d'autre. Le couteau n'est pas réel, le sang n'est pas réel, et les émotions ne sont pas réelles. La performance est exactement à l'opposé : le couteau est réel, le sang est réel, et les émotions sont réelles. C'est un concept différent. Il s'agit de la vraie réalité.⁶⁰⁵

Dans cette « vraie réalité », elle joue souvent avec la vie ou bien, cherche à vivre pour de vrai les situations qui la mettent en danger dans un cadre esthétique. La privation, la répétition, l'immobilité, la suspension dans une ouverture aux risques sont quelques de ses moyens d'aborder la « vraie réalité » dans l'art de la performance. À quel point est-il possible d'associer à cette pratique la compréhension maldinienne de l'art comme la vérité du sentir ?

Au sens où dans la dimension pathique de l'existence s'unissent le subir et le personnel, nous pourrions dire que la pratique artistique de Marina Abramović consiste dans une exploration pathique du pathique lui-même. La transpassibilité

⁶⁰⁵ Cité par Joseph Danan, *Entre théâtre et performance*, Arles, Éd. Actes Sud – Papiers, 2016, p. 18. Cité selon « Robert Ayers in conversation with Marina Abramović » (2010), disponible sur : <http://www.askyfilledwithshootingstars.com/wordpress/?p=1197> , la citation entière en version originale : “This is what I think: to be a performance artist, you have to hate theatre. Theatre is fake: there is a black box, you pay for a ticket, and you sit in the dark and see somebody playing somebody else’s life. The knife is not real, the blood is not real, and the emotions are not real. Performance is just the opposite: the knife is real, the blood is real, and the emotions are real. It’s a very different concept. It’s about true reality”.

peut être associée à ce qu'elle subit tout au long de ses performances, mais elle n'implique plus comme chez Maldiney, « une ouverture ab-solue de tout projet »⁶⁰⁶. Là où « toucher à la transpassibilité » relève d'un projet, si nous pouvons le dire ainsi, le dépassement qui est en œuvre est un dépassement recherché, espéré, attendu. Nous ne sommes pas tout à fait avec Abramović dans l'ambiance de Nietzsche à Sils Maria – « attendant, attendant, n'attendant rien » – à l'aide de laquelle Maldiney explique la transpassibilité⁶⁰⁷. Nous avons plutôt affaire à une ambition esthétique à l'égard de l'exploit du pathique où se confondent la capacité d'ouverture et l'ouverture de la capacité sensible dans leur rapport à la transpassibilité. Si Maldiney explique la capacité d'ouverture dont il s'agit dans la transpassibilité par le fait que « nous sommes passible de l'imprévisible »⁶⁰⁸, Abramović met en œuvre plutôt la formule suivante : « Nous sommes imprévisible du passible ». Si selon Maldiney « l'art dépasse l'artiste »⁶⁰⁹, nous avons avec Abramović affaire à une artiste dont l'art consiste dans « se dépasser ». La *Stimmung* comme le point commun entre l'expression de l'artiste et l'atmosphère de l'œuvre est chez Abramović conditionnée par le concept au même titre que par le corps. Son implication corporelle dans l'œuvre s'explique dans les termes d'une présence conceptuelle.

Or, dans sa coopération avec Ulay, il s'agit de « se dépasser » dans un autre sens. Là où l'autre est impliqué avec elle, par elle et au-delà d'elle, le transpassible est sollicité au niveau même de leur rencontre. L'autre lui échappe justement par là où il est son égal ; il n'est identifié ni au public, ni à l'altérité en général. Il y a une dimension événementielle dans leur rencontre qui contribuait sans cesse à l'articulation de leur relation amoureuse et de leur relation artistique dans la pratique de la performance. Autrement dit, l'événement de leur rencontre – l'événement au sens maldinien du terme –, influence et véhicule en quelque façon la conception et l'interprétation de leurs performances comme les événements au sens non-maldinien du terme. Explorer les limites de la douleur et du danger, c'est une toute autre chose là où l'expérience d'Autrui implique visiblement le contact avec lui. C'est également ainsi que « l'événement arrive... « par rencontre » » et qu'« il n'est de rencontre

⁶⁰⁶ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, op.cit., p. 308.

⁶⁰⁷ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, op.cit., p. 304.

⁶⁰⁸ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, op.cit., p. 304.

⁶⁰⁹ Henri Maldiney, *Ouvrir le rien, l'art nu*, op.cit., p. 278.

qu'avec un autre et non pas avec l'altérité en général »⁶¹⁰, et plus précisément, c'est ainsi que « l'événement par excellence c'est la rencontre, tout particulièrement la rencontre de l'autre »⁶¹¹.

Les performances en tandem Abramović-Ulay articulent les questions du dépassement et de la rencontre d'une manière d'autant plus puissante que cohérente en dégagant toute une phénoménologie du couple. Il y a là toute une esthétique du *zoom* présente, si nous pouvons le dire ainsi, sur « l'existence en transcendance » relative au couple. L'image devient un outil sans précédent dans leur travail. La caméra a un rôle important comme à la fois, un témoin-transcripteur de leur relation et un moyen de la transmission des performances, mais aussi comme le support d'une forme d'expression artistique connue sous le nom de la « vidéo-performance ». Ainsi, la captation vidéo remplace parfois le public pour donner lieu autrement à la rencontre entre la performance et le public, à l'exemple de la performance intitulée « AAA-AAA », réalisée sans public en février 1978 dans le RTB Studio de Liège. Dans cette performance, toujours en face l'un de l'autre, ils produisent tous deux un son long continu pendant une quinzaine de minutes. En explorant cette fois-ci les limites de la voix humaine, ils mettent à l'épreuve l'un de l'autre leur capacité vocale. La tension augmente jusqu'au point où leurs visages se sont tellement rapprochés qu'ils crient dans la bouche ouverte l'un de l'autre. Un mois plus tard, ils reprennent le même travail et l'enregistrent pour leur propre documentation. Ce n'est jamais tout à fait la même expérience. Vers la fin de la captation à Liège, Abramović n'a pratiquement plus de voix, tandis qu'Ulay continue à crier dans sa bouche ouverte et muette. Lors d'enregistrement à Amsterdam, un mois plus tard, c'est Abramović qui a surpassé Ulay en criant. Ils deviennent en quelque façon leur propre public, l'un constitue un public privilégié de l'autre et *vice versa*. Dans ce travail qui consiste dans la reprise d'un motif et la répétition relative à une situation, il y a quelque chose qui fait penser à Cézanne devant Sainte-Victoire. Maldiney, qui rappelle qu'il y a « environ soixante tableaux ou aquarelles »⁶¹² de la même

⁶¹⁰ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, *op.cit.*, p. 306.

⁶¹¹ Henri Maldiney, « Existence : crise et création », *op.cit.*, p. 248.

⁶¹² Henri Maldiney, *L'art, l'éclair de l'être*, *op.cit.*, p. 26, « L'œuvre de Cézanne comprend environ soixante tableaux ou aquarelles de Sainte-Victoire. Elle est devenue dans les

montagne Sainte-Victoire dans l'œuvre de Cézanne, le cite régulièrement sur ce point : « Je continue à chercher l'expression de ces sensations confuses que nous apportons en naissant »⁶¹³. Nous pourrions dire qu'Abramović et Ulay continuent à chercher ces mêmes « expressions des sensations confuses » par le biais de la performance.

Dans les années qui précèdent leur collaboration, le public a eu un rôle important chez Abramović, souvent participatif⁶¹⁴. Durant la période de leur coopération les spectateurs sont plutôt censés rencontrer ce à quoi ils ne peuvent pas toucher que d'interagir avec eux. Le polaroid d'Ulay et les captations vidéos de leur performances – aussi bien les performances disons privées que celles réalisées en public – contribuent à la création de tout un monde à eux. En même temps, ce matériel donnera lieu aux nombreuses installations et projections en ouvrant de nouvelles orientations de l'art de la performance en termes de vidéo-performance. Et même quand le public est invité à participer dans les performances d'Abramović-Ulay, il s'agit toujours déjà d'une interaction passant par l'« entre » relatif au couple, c'est-à-dire avec le monde qu'ils créent ensemble. Ainsi se dégage toute une ambiance d'interaction avec leur interaction, et l'expérience partagée entre eux constitue une œuvre qui transcende la rencontre entre l'œuvre et le public. Dans *Imponderabilia*, performance réalisée en 1977, lors d'une exposition à la *Galleria d'Arte* de Bologne, Abramović et Ulay occupent l'espace de l'entrée même de la galerie, nus, debout, face à face en se regardant dans les yeux. Les visiteurs sont censés passer dans l'espace bien étroit entre les deux corps pour rejoindre le lieu de l'exposition. Ils entrent dans la galerie sans pouvoir éviter le contact avec eux, entre eux.

dernières années de sa vie, et singulièrement à partir de 1902, le motif dominant de sa peinture. Quelque chose en elle se manifeste et se dérobe, qui le hante. ».

⁶¹³ Cité par Henri Maldiney, *Regard, parole, espace, op.cit.*, p. 48.

⁶¹⁴ Rappelons juste la performance « Rythme 0 », réalisée pour une première fois en 1975 à l'Atelier Mora de Naples qui consistait dans son invitation aux membres du public de s'approcher d'elle et de lui faire tout ce qu'ils voulaient en aide ou pas des objets déposés sur une table à côté d'elle, dont un pistolet. Les gens pouvaient donc utiliser des objets contre elle. La performance a duré 6 heures (20h-02h) avec le descriptif suivant : « Sur la table se trouvent 72 objets que vous pouvez utiliser sur moi comment vous le souhaitez. Je suis un objet. Durant cette période je prends toute la responsabilité pour ce qu'il adviendra. Durée : 6 heures (20h-02h) » (Cf. Marina Abramović, *Prolazim kroz zidove*, Belgrade, Samizdat B92, 2016, p. 69, 70).



Figure 1 : Ulay/Abramović, *Imponderabilia*, Galleria Communal d'Arte Moderna, Bologne, 1977, © Giovanna dal Magro, Marina Abramović Archives.

Dans la *Relation in Time* (1977), Abramović et Ulay sont assis dos à dos, attachés l'un à l'autre par les cheveux formant un nœud et restent immobiles en cette position pendant 17 heures. Dans *Point of Contact* (1980) ils sont debout face à face, se regardent dans les yeux et pointent leur index l'un vers l'autre sans que les bouts de leurs doigts se touchent. L'espace entre leurs index est quasiment imperceptible et reste ainsi pendant la dizaine de minutes que dure la performance.

Dans *Rest of Energy* (1980), ils sont toujours debout face à face, et Ulay tend une flèche en direction du cœur d'Abramović sur un arc qu'elle tient. Ils restent ainsi pendant environ 4 minutes. Le moindre faux geste pourrait transformer cette scène de « L'énergie en repos » en une scène sanglante du cœur touché par la vraie flèche (de Cupidon). En écho à la détermination maldinienne de la transpassibilité comme « la dimension propre de l'existant qui a du même coup ouverture à son être propre et à l'être de l'autre dans la rencontre »⁶¹⁵, nous pourrions dire que la pratique

⁶¹⁵ Henri Maldiney, « Existence : crise et création », *op.cit.*, p. 249.

artistique du couple Abramović - Ulay s'est déroulée en contact permanent avec la dimension transpassible.

Même leur séparation fait partie de leur œuvre. Il s'agit de la performance réalisée en 1988 tout au long de la Muraille de Chine, intitulée *The Lovers : the Great Wall Walk*. Abramović et Ulay partaient des deux points opposés de la Muraille pour marcher l'un vers l'autre et se rencontrer quelque part au milieu. Abramović partait de l'Est, Ulay de l'Ouest. La formule de Paul Klee, tant de fois évoquée par Maldiney – « *Werk ist weg* » – résonne d'un tout nouvel écho dans l'idée même de marcher en terre inconnue pour en faire une œuvre en marche :

Exister c'est avoir sa tenue hors, hors sa contenance, par exemple celle que nous nous donnons en arrêtant les traits de notre personnage. Une forme existe à frayer sa voie. *Werk ist Weg*, dit Paul Klee : « L'œuvre est voie »⁶¹⁶.

La performance *The Lovers : the Great Wall Walk* explore le chemin vers l'autre en quelque façon. À travers le prisme de l'absence, de la distance et de l'endurance, elle reflète également la question du lâcher-prise. Le mouvement prend le statut qu'avait l'image dans les performances Ulay-Abramović précédemment réalisées dans une esthétique de « tableaux vivants ». La marche constitue la forme de la présence qui est en œuvre. L'œuvre est voie en voie d'elle-même. Les fonctions impliquées dans sa forme sont existentielles. Au moment où le projet de cette performance a été conçu – huit ans avant sa réalisation – le titre provisoire était simplement *The Lovers*, et les amants imaginaient le moment de leur retrouvaille quelque part à la Grande Muraille comme un point de culmination et de célébration de leur amour. Pourtant, au moment de la réalisation de cette performance, les amants étaient, en réalité, au point de se séparer. La perspective de *The Lovers : the Great Wall Walk* s'ouvre comme celle d'un *hors-d'attente*. La vie fait exister cette œuvre. Le point de la rencontre dans le cadre de la performance est devenu hors tout projet le point de la séparation. Le moment de la retrouvaille a eu lieu après presque trois mois de marche, en juin 1988 dans la Province de Shaanxi. Là fut déclarée la séparation d'Abramović et d'Ulay, aussi bien dans leur vie personnelle que

⁶¹⁶ Henri Maldiney, *L'art, l'éclair de l'être*, op.cit., p. 301.

professionnelle, et se clôtura leur chemin parcouru à deux. La marche sur la Grande Muraille s'est achevée par leur séparation, et cette performance fut une œuvre achevée autrement que prévue.

Or 22 ans plus tard, leur rencontre fait, à nouveau, partie d'une nouvelle performance – celle d'Abramović, réalisée dans le cadre de l'exposition *Marina Abramović. The Artist is Present* au *Museum of Modern Art* à New York. La dimension événementielle de cette rencontre-ci constitue peut-être le plus vif moment de la performance qui a duré en totale plus de 700 heures. C'était lors de la toute première journée de la performance. Dans la succession des visiteurs qui prenaient place tour à tour en face d'Abramović pour la regarder dans les yeux, elle découvre Ulay⁶¹⁷. En ce moment, tout son visage se transforme et son regard s'illumine d'une forte émotion. Elle sort d'elle en quelques instants, rompt avec sa posture immobile et est présente au sens maldinien du terme. Au premier jour de l'exposition, elle a déjà trahi le concept de sa performance, mais d'une manière qui fait complètement écho à la compréhension maldinienne du réel : « Le réel est ce qu'on n'attendait pas, qu'on ne peut pas attendre, et qui, sitôt paru, est depuis toujours là »⁶¹⁸. Nous la voyons surprise et presque intimidée par le regard d'Ulay. Aux yeux remplis des larmes, son visage traversé par le souffle coupé et un sourire qui ne saurait quitter les coins de ses lèvres. Elle tend ses mains vers Ulay comme si elle voulait saisir l'espace qui la sépare d'Ulay comme un événement au sens maldinien du terme. Les mains dans les mains, ils restent l'un face à l'autre, émus de cette rencontre. Le passage d'Ulay a duré près de 5 minutes. Est-ce que la réaction d'Abramović pendant ce temps-ci témoigne de la même réceptivité accueillante de l'événement dont parle Maldiney en réfléchissant à la transpassibilité ? Oui, parce qu'ici aussi « la réponse précède et ouvre l'appel »⁶¹⁹ au sens où son appel à une posture préalablement décidée reste sans réponse en présence de cet Autrui dont le visage la transcende de tous les parts. Tout au long de cette première journée de sa performance, Abramović est resté impassible avant qu'Ulay apparaisse. Avant lui, elle s'est confrontée à une cinquantaine de personnes. Même si elle savait Ulay présent à l'exposition, son

⁶¹⁷ Voir la séquence entre 01 : 00 : 00 – 01 : 02 :15 du documentaire de Matthew Akers, *Marina Abramović. The Artist is Present*, *op.cit.*

⁶¹⁸ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, *op.cit.*, p. 275.

⁶¹⁹ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, *op.cit.*, p. 308.

passage devant elle dans le cadre de la performance lui est arrivé comme une surprise. En effet, Ulay a été invité par le MoMA à la demande d'Abramović pour se rendre présent à la rétrospective d'une œuvre qui lui doit beaucoup. Nous pouvons les voir ensemble dans le film documentaire *Marina Abramović : The Artist is Present*, réalisé par Matthew Akers dont le tournage a été entamé en même temps que les préparations de la rétrospective et s'est poursuivi jusqu'au dernier jour de l'exposition et de la performance. À l'occasion de ce documentaire, Ulay témoigne de leur première rencontre comme si c'était hier :

Dès qu'on s'est rencontrés la fascination a été immédiate. Sur le plan de la personnalité et du travail qu'on avait fait chacun de son côté. On s'est reconnu comme quand on retrouve un frère perdu. (...) On était amants, on était amis, on faisait des performances, tout ça à la fois. Et notre amour prédominait toujours. (...) On mettait nos corps dans la confrontation pour illustrer les conflits homme-femme et les expériences traumatiques des relations. À la fin, on était souvent noirs et bleus. Mais c'était indolore. (...) Ces douze ans ensemble ont été aussi intenses que toute une vie pour d'autres.⁶²⁰

Marina Abramović se rappelle de son côté : « Je l'aimais vraiment, plus que moi-même. Pour moi, notre collaboration devait durer toujours. Je pensais que cette relation ne finirait jamais. On était comme deux jumeaux liés par le corps et l'âme⁶²¹. Leur rencontre à l'occasion de la rétrospective au MoMA a été prévue. À ce sujet, Abramović s'est exprimé ainsi :

On est tous les deux au 3^e acte de notre vies. Il n'y a pas d'autre occasion de se rapprocher, de se pardonner, de se dire paisiblement « C'était horrible, douloureux, plein de haine et tout le reste, mais c'était aussi créatif et on devrait se pardonner ». ⁶²²

⁶²⁰ Ulay in *Marina Abramović. The Artist is Present*, film documentaire réalisé par Matthew Akers, *op.cit.*, 26min30sec – 26min46sec ; 27min15sec-27min23sec ; 27min54sec-28min11sec ; 28min30sec – 28min35

⁶²¹ Marina Abramović in *Marina Abramović. The Artist is Present*, film documentaire réalisé par Matthew Akers, *op.cit.*, 26min.56sec. – 27min.14 sec.

⁶²² *Idem.*, 29min.57sec. – 30min.17sec.

Leur rencontre a été prévue dans le temps réel de la vie, mais une fois quand elle s'est produite au niveau de l'œuvre, elle est devenue l'événement. Le fait que Ulay lui ait fait une surprise au premier jour de la rétrospective en la confrontant comme n'importe quelle autre personne du public est très significatif à nos yeux. Comme si c'était à la fois un défi, un rappel et un accord venant de sa part à l'égard de cette rétrospective elle-même. Comme si, en retrouvant sa partenaire de *Nightsea Crossing*, Ulay reprenait sa place dans un nouveau contexte et ouvrait la présence d'Abramović au public depuis leur passé commun. Comme si lui seul avait pu donner de sa présence et de son visage un caractère cérémonial à la succession des visiteurs qui prenaient tour à tour la place qu'il avait dans *Nightsea Crossing*, et qui n'était plus la même. Dans *The Artist is Present*, nous avons une situation asymétrique par rapport à ce que les deux personnes assises face à face « vivent » durant leur rencontre. Dans *Nightsea Crossing*, la situation d'Ulay est réciproque à celle d'Abramović. Après une trentaine d'année d'une première interprétation de *Nightsea Crossing*, Ulay résume la situation en question ainsi :

Nightsea Crossing, c'est un homme et une femme assis face à face. Sans bouger, en silence, en jeûnant. Ça évoque surtout ce qui déplaît dans la société occidentale. L'inactivité, l'inaction est discréditée. Le silence est discrédité. Le jeûne est discrédité. Ce sont trois choses qui contrarient les gens. Surtout quand ça dure 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16 jours. Inactif, silencieux, à jeun, totalement immobile, c'est presque impossible. *Nightsea Crossing* a duré 90 jours, mais pas d'affilée. Puis, je me suis levé, j'en avais assez...⁶²³

Durant la série de quatre-vingt-dix performances, réalisée de 1981 à 1988, il y avait, donc, un moment où Abramović s'est retrouvée en face de la chaise vide. Ce moment se répète, revient régulièrement dans *The Artist is Present*. À partir d'une ambiance de « Regard, sans parole, espace », il s'agit toujours d'immobilité, du silence et du jeûne, mais dans une nouvelle perspective, différente et asymétrique. Comme si

⁶²³ Ulay in Marina Abramović. *The Artist is Present*, film documentaire réalisé par Matthew Akers, *op.cit.*, 43min.17sec. - 44min. 15sec.

derrière « The artist is present » découlait également tout une manière de dévoiler et de célébrer l'importance de l'art qui (nous) reste quand tout s'écroule. L'artiste est celui ou celle qui reste et l'artiste est celui ou celle qui rencontre son public, ce sont à la fois deux affirmations-vengeances contre Ulay et deux moments constitutifs de la pratique d'Abramović. Elle a besoin des autres pour travailler seule en quelque façon. Après sa rupture avec Ulay, ses performances ont été de plus en plus marquées par un caractère théâtral, se déployant dans une dimension plutôt spectaculaire qu'événementielle. Le conservateur de la rétrospective *Marina Abramović. The Artist is Present*, Klaus Biesenbach, prend cet aspect de son travail en considération quand il aborde les risques de l'exposition :

Marina est une artiste plus théâtrale, plus riche en émotions, plus dramatique que cette exposition ne le laisse paraître. Le risque de l'exposition du MoMA, c'est qu'on voie jusqu'où on va dans la théâtralisation. Pour Marina, quand on fait une performance avec un couteau, on saigne. Quand on joue, c'est du ketchup et on se coupe pas. Si on perd cet aspect au MoMA et que c'est un faux couteau et ketchup, on a perdu.⁶²⁴

Or le seul couteau dans cette performance était le rayonnement tranchant du regard de l'autre. Sa performance a été surtout coupée par le regard d'Ulay, mais tout en absorbant ce moment dans le corps vivant de cette forme d'art qui n'a toujours pas dit son dernier mot. Il n'y avait ni sang ni ketchup en quelque façon. D'une part, dans la rétrospective *Marina Abramović. The Artist is Present*, l'artiste n'est pas présente, elle est omniprésente. Aussi bien dans la réalisation de sa nouvelle performance dans l'atrium du musée qu'à travers les corpus photographiques, vidéographique et filmiques. Les cinq performances reconstituées procèdent de tableaux vivants et reproduisent, chacune, une image de son passé, en lui donnant le statut de modèle. D'autre part, l'artiste n'est présente qu'aux horaires d'ouverture du musée comme si c'était les horaires d'ouverture d'une salle du spectacle : six jours par semaine, sept heures et demi par jour, l'artiste se présente comme un autoportrait

⁶²⁴ Klaus Biesenbach in *Marina Abramović. The Artist is Present*, film documentaire réalisé par Matthew Akers, *op.cit.*, 50min.30sec. – 51min.09sec.

vivant. Elle expérimente les limites de sa propre présence en face de son public qui prend le visage d'Autrui. Elle demande de rencontrer les visages de son public en personne en quelque façon. De même qu'elle dit : « quand ils sont en face de moi, il ne s'agit plus de moi. Très vite, je deviens le miroir de leur égo »⁶²⁵, nous pouvons imaginer l'inverse comme valable : « quand ils sont en face de moi, il ne s'agit plus d'eux. Très vite, ils deviennent le miroir de mon égo ».

Dans le fait que le MoMA n'a jamais accueilli un tel type d'événement, résonne aussi bien une possibilité de considérer cet événement comme un événement au sens de Maldiney qu'une nouvelle piste de lecture du premier paragraphe de son texte « Vers quelle phénoménologie de l'art ? » :

Imaginaire ou réel, le musée, aujourd'hui est un lieu d'investiture. Les œuvres qu'il abrite sont revêtues d'une dignité particulière : elles sont des paradigmes dans l'ensemble de la culture, qui, comme elle et en elle, acquièrent leur signification en prenant leur inscription dans l'histoire. Une œuvre d'art n'a pas d'autre site. C'est dans cette perspective historique qu'elle a son horizon, sa mesure, son destin. Sa mise en vue se confond avec sa mise en place.⁶²⁶

Pour éviter la confusion entre « la mise en vue » et « la mise en place » d'une œuvre d'art, Maldiney privilégie une approche anhistorique de l'art tout en insistant sur sa dimension existentielle. Il réfléchit à l'expérience de l'art comme à « une expérience présente dans laquelle, co-naissant avec une œuvre d'art, quelles qu'en soient la date et le lieu, nous sommes, en ce présent induit par sa présence »⁶²⁷. Il n'a pas réfléchi à la forme d'art qu'était la performance. D'ailleurs, comment la réfléchir sans admettre plutôt la fusion que la confusion de la « mise en vue » et la « mise en place » relative à l'œuvre ? Dans « Existence : crise et création », Maldiney écrit :

⁶²⁵ Marina Abramović in *Marina Abramović. The Artist is Present*, film documentaire réalisé par Matthew Akers, *op.cit.*, 01:09:10 – 01:09:22.

⁶²⁶ Henri Maldiney, *L'art, l'éclair de l'être*, *op.cit.*, p. 247.

⁶²⁷ Henri Maldiney, *L'art, l'éclair de l'être*, *op.cit.*, p. 248.

Parmi les créations artistiques les unes répondent à un projet, les autres à un appel. Les premières sont en jet dans le projet d'un monde dont l'artiste est l'ouvreur, les secondes ne découvrent qu'à la fin leur origine.⁶²⁸

Or nous vivons une époque d'« appel à projets » où il devient de plus en plus difficile de réfléchir à la manière d'être d'une œuvre d'art et à son statut existentiel au sens de Maldiney. Reste l'impression qu'avec Abramović nous sommes dans une approche de l'art qui va à l'opposé de celle de Maldiney. Sa formule « l'art dépasse l'artiste »⁶²⁹ se traduit chez Abramović en « l'artiste se dépasse dans l'art ». L'artiste est à l'épreuve de son œuvre, et l'œuvre est à l'épreuve du temps par ce en quoi elle touche à « la vérité du sentir » qui n'est pas uniquement le sentir de l'artiste au temps réel de la création de l'œuvre. La question de savoir comment « l'art dépasse l'artiste » se pose chez Abramović dans les termes des différentes formes de la présentation et de la transmission de l'œuvre au public. Il y a une dynamique qui confond le « perdurer », le « survivre » et le « dépasser » dans le rapport de l'artiste à son œuvre. Or, le « dépasser » et le « survivre » concernent le transmissible plus qu'ils ne sont concernés par lui dans la perspective d'un projet de « dépassement ». Le « survivre » de l'œuvre par rapport à l'artiste détermine ce en quoi l'œuvre existe déjà pendant le vivant de l'artiste au sens où justement la présence de l'artiste n'y serait pas entièrement constitutive de l'œuvre. L'œuvre existe, *the artiste is not present*. D'un côté, même entière, la présence de l'artiste ne suffit pas à constituer l'œuvre et la manière d'être d'une œuvre. D'un autre côté, l'œuvre n'est entière qu'ouverte dans sa propre possibilité d'exister et de se signifier par elle-même. « L'art dépasse l'artiste », selon Maldiney, « non parce que celui-ci n'est pas en pleine possession de l'esprit ; mais parce que l'art ouvre en lui un vide d'après plénitude »⁶³⁰. Nous avons chez Abramović une recherche des limites quant à la possession de l'esprit où la question du vide se pose en terme d'épuisement, et celle de plénitude en termes de saturation. Le pathique y devient l'objet ; il est thématiqué. Dès lors, nous avons souvent affaire à une thématisation de la douleur et de l'acte de

⁶²⁸ Henri Maldiney, « Existence : crise et création », *op.cit.*, p. 249.

⁶²⁹ Henri Maldiney, *Ouvrir le rien, l'art nu*, *op.cit.*, p. 278.

⁶³⁰ Henri Maldiey, *Ouvrir le rien, l'art nu*, *op.cit.*, p. 278.

lui résister. La douleur est à la fois visée comme un objet de l'art et ciblée par les mouvements du ressentir pour que la souffrance puisse être explorée comme un moyen de dépassement de soi. L'« enseignement » de « *to pathei mathos* » devient chez Abramović quasiment synonyme d'exploration ; il procède d'une recherche. L'« épreuve » est mise en scène tout en s'effectuant pour de vrai. Le spectacle et le sentir ne sont plus antinomiques.

D'un autre côté, nous pourrions dire que la souffrance est un vrai problème existentiel auquel Abramović touche par les moyens d'une pratique artistique qui laisse quand même ouverte la possibilité d'un dépassement supérieur à celui anticipé, thématique, recherché. Dans cette possibilité germe également celle de la surprise. Quand Maldiney considère que l'art « nous expose à ce qui est de tout le moins probable, à ce qui tout à coup, apportant avec soi l'instant de sa surprise, se montre en cet instant depuis toujours là »⁶³¹, Abramović n'aurait probablement rien à ajouter. Pourtant, dans l'art de la performance ce propos de Maldiney obtient un nouvel écho et touche plutôt à l'expérience de l'artiste qu'à la manière d'être d'une œuvre d'art. La vie-même de l'artiste et sa présence à l'œuvre s'engagent dans ce à quoi l'art nous expose. Dans l'art de la performance, la recherche et la création ont partie liée. Toute recherche relative aux phénomènes sur lesquels une performance opère contribue au potentiel phénoménologique de cette pratique artistique et en même temps, met en question la nature de ses expressions.

⁶³¹ Henri Maldiney, *Aux déserts que l'histoire accable - L'art de Tal Coat*, op.cit., p. 74.

2. MALDINEY AU VINATIER

2.1. ÉLÉMENTS POUR UNE GENÈSE DE *L'EXPRESSION CORPORELLE*

Dans les années soixante-dix, Maldiney propose à ses étudiants en anthropologie phénoménologique, Henri Bossu, Pierre Mathey et Roger Bruno⁶³² de réaliser un stage à l'hôpital psychiatrique du Vinatier. Il les encourage à explorer les moyens de communication aptes à solliciter le vivant dans des contextes souvent très mortifères et instables. Les trois étudiants proposent un projet d'animation et mettent en place les séances d'expression corporelle, ouvertes aux personnes hospitalisées au Vinatier aussi bien qu'au personnel de l'hôpital. L'idée initiale de leur projet était de solliciter la mise en mouvement et d'élaborer les techniques relatives à l'expression corporelle. Selon le témoignage de Bossu⁶³³, ils amenaient pour chaque séance un support – de la musique, de la peinture, de la vidéo, etc. – afin de faciliter la réalisations de deux objectifs formulés ainsi : 1.) se mettre en mouvement soi-même ; 2.) se mettre en mouvement avec un autre.

Profondément marqués par une toute première expérience qu'ils ont eue avec les patients atteints de schizophrénie, les trois étudiants stagiaires se sont retrouvés rapidement découragés. Les tous premiers rapports de leur terrain de recherche correspondaient plus à une description détaillée de modes de comportement en schizophrénie qu'à un travail susceptible de dégager une quelconque méthodologie en matière d'expression corporelle. Ils ne prétendent pas que « l'expression corporelle soit un remède-miracle », mais soutiennent « qu'elle offre des possibilités de restructuration pour la personne et qu'elle a peut-être un rôle à jouer en psychiatrie »⁶³⁴. Bossu, Bruno et Mathey reprennent l'ensemble des animations

⁶³² Je remercie Monsieur Bossu et Monsieur Mathey, le président de l'Association Internationale Henri Maldiney en 2013, pour les entretiens que j'ai pu réaliser avec eux en deux temps distincts en 2013. Je remercie également Monsieur Bruno qui m'a fait connaître les notes de recherches de ce stage réalisé durant l'année académique 1970-1971 à l'hôpital du Vinatier.

⁶³³ Lors de l'entretien que j'ai réalisé avec Monsieur Bossu au jour du 10 avril 2013 à Lyon.

⁶³⁴ Henri Bossu, Roger Bruno, Pierre Mathey, « Notes de recherches sur l'expression corporelle en milieu psychiatrique », travail réalisé par dans le cadre du C2 d'Anthropologie

réalisées auparavant et redéfinissent le cadre des séances d'expression corporelle. Elles sont divisées en quatre parties différentes :

1. Exercices techniques d'échauffement du corps et d'exploration et d'appropriation de l'espace corporel ;
2. Apprentissage de la respiration ;
3. Techniques de décontraction et de concentration ;
4. Mise en jeu du corps dans une expression globale et rythmique.⁶³⁵

A ce dernier point correspond également le nom de « jeux expressifs », que les stagiaires emploient pour l'ensemble des formes que le corps produit lors d'une mise en mouvement sur un thème avec un support rythmique. Leur idée directrice était de poser et explorer la question du corps en écho de la situation en psychopathologie de telle manière que l'expression corporelle puisse redonner aux personnes malades la possibilité d'exprimer leur propre sensibilité. Encore plus que d'une approche des phénomènes psychopathologiques, il s'agissait d'une approche du corps en psychopathologie susceptible de faire émerger des questions sur le rôle du corps et sur l'importance du travail avec et autour du corps en psychothérapie. Bossu, Bruno et Mathey rencontraient régulièrement Maldiney pour lui rendre compte des étapes de leur travail et le consulter à ce sujet. D'ailleurs, ils ont eu tous les trois leur diplôme de maîtrise en philosophie en partie grâce à ce travail. Dans le dossier rendu à Maldiney en 1971, constitué du rapport et de l'analyse du travail d'expression corporelle, les trois étudiants précisent ceci :

Notre présence à l'hôpital du Vinatier ne répond pas à notre seul statut d'étudiant en philosophie. Nous ne faisons pas une expérience en cercle fermé qui nous conduirait

Phénoménologique (deuxième Certificat de Maîtrise) sous la direction d'Henri Maldiney à l'Université Claude Bernard, Lyon, p.1. Ce document m'est connu grâce à Monsieur Roger Bruno qui me l'a adressé le 2 août 2016 à ma demande. Qu'il soit chaleureusement remercié. Son envoi a été accompagné, entre autres, par un petit mot de précision : « Je vous joins le mémoire que nous avons rédigé avec Henri et Pierre. Il date de plus de quarante ans et nous le réécrivons différemment aujourd'hui mais ce fut pour nous une étape importante et le témoignage d'une expérience marquante à l'époque. Les circonstances ont fait que nous n'avons pas pu la poursuivre avec ceux qui l'ont relayée d'une certaine façon ».

⁶³⁵ *Idem.* p. 2

encore à une connaissance intellectuelle de la maladie. Nous nous sommes engagés tous les trois dans des perspectives professionnelles qui nous mettent au contact de comportements pathologiques. D'autre part, nous poursuivons dans un cours privé notre propre découverte de l'expression corporelle.⁶³⁶

Trois ans plus tard, Henri Bossu publie, en coopération avec Claude Chalaguier, le livre intitulé « L'expression corporelle ». Paru, donc, pour une première fois en 1974, dans l'édition du « Centurion », Collection « Éduquer aujourd'hui », ce livre a été préfacé par Maldiney. Qui est Claude Chalaguier ?

Claude Chalaguier (1936 - 2019), docteur ès lettres, sciences de l'éducation, éducateur spécialisé, metteur en scène, fondateur et jusqu'à la fin de sa vie directeur artistique de la compagnie de théâtre « Le Groupe *Signes* ». Le groupe « Signes » a été créé en 1983 à la suite d'une année du travail de Chalaguier dans le cadre d'une initiative du Ministère de la Culture, lancée en 1982 sous le nom de « Sens interdits »⁶³⁷. L'objectif de cette initiative a été de faire accéder aux pratiques artistiques les personnes qui en étaient exclues, en faisant appel à des artistes de toutes disciplines. Chalaguier a proposé d'animer un atelier d'expression théâtrale auprès des personnes en situation de handicap mental. L'atelier a été réalisé avec le soutien du C.A.T.⁶³⁸ et c'est ainsi que le Groupe « Signes »⁶³⁹ trouve ses premiers membres avant de se constituer officiellement le 13 août 1983 comme une association de type loi 1901, à vocation artistique et culturelle. Tout commence par

⁶³⁶ Henri Bossu, Roger Bruno, Pierre Mathey, « Note de recherches sur l'expression corporelle en milieu psychiatrique », *op.cit.*, p.1.

⁶³⁷ Voir plus in Claude Chalaguier « Rencontres de Bourges 19, 20, 21 octobre 2003 » in Revue *Le Croquant* N°41/42, Lyon, 2004, pp.150, 151.

⁶³⁸ Le C.A.T. ou « Centre d'Aide par le Travail » a été, dans les années quatre-vingt, le nom d'un établissement relevant du ministère de la Santé dont l'objectif était d'offrir aux personnes en situation de handicap un soutien médico-social et éducatif, aussi qu'un milieu de vie favorisant leur épanouissement personnel et intégration sociale. L'appellation « CAT » a été changée en « ESAT » – Établissement et Service d'Aide par le Travail, par la loi du 11 février 2005. Les ESAT proposent des activités en rapport avec le travail et non plus des activités extra-professionnelles.

⁶³⁹ Sur l'histoire du groupe « Signes », voir plus in Claude Chalaguier, *Une aussi longue étreinte avec le théâtre Le Groupe Signes : écrits croisés*, Paris, Éditions L'Harmattan, Le croquant, Coll. « Une vie, une œuvre », 2010 et Claude Chalaguier, Éric Ferrier « Art, handicap et théâtre Le Groupe Signes de Lyon », *Art et handicap Enjeux cliniques*, sous la direction de Simone Korff-Sausse avec Albert Ciccone, Sylvain Missonier, Roger Salbreux, Régine Scelles, Toulouse, Édition Érès, 2012, pp. 57-68.

l'importance que Chalaguier a accordée à la richesse singulière des expressions et improvisations des personnes en situation de handicap mental. Ensuite, il a fait appel à d'autres gens venant du monde de la danse, de la musique, de la peinture, du théâtre ou pas, pour établir au sein du Groupe « Signes » un lieu d'enrichissement mutuel entre les membres de cette compagnie qui sont en situation de handicap mental et ceux qui ne le sont pas. La spécificité de sa démarche est, d'abord, d'avoir rassemblé des amateurs et des professionnels du théâtre, en situation de handicap ou pas, tout en maintenant de hautes exigences artistiques.

Il faut revenir en arrière et préciser que la rencontre entre Claude Chalaguier et Henri Bossu s'est faite sur un autre registre que théâtral. C'est à la suite de ce qui s'est passé en 1968 en termes de remise en question des institutions que Chalaguier qui exerce, à cet époque-là, le métier du formateur et d'éducateur spécialisé, propose, développe et pratique des techniques d'expression dans des formations très variées⁶⁴⁰. Bossu sollicite Chalaguier dans sa quête des éléments supplémentaires de réponse aux nombreuses questions émergées au cours de son expérience des interventions auprès des malades mentaux au Vinatier. D'un côté, nous avons la situation où Henri Maldiney encourage Henri Bossu à continuer de mettre en place des ateliers d'expression corporelle au milieu psychiatrique et à approfondir le travail entamé dans le cadre de son mémoire co-écrit avec Roger Bruno et Pierre Mathey. D'un autre côté, nous avons Bossu qui fait un D.U.T. en sciences de l'éducation juste après avoir eu sa maîtrise en philosophie et se tourne de plus en plus vers le travail social. Le projet de la coopération entre Henri Bossu et Claude Chalaguier est né d'un intérêt commun pour l'élaboration d'une méthodologie centrée sur le corps et la mise en mouvement pour des raisons de pratique professionnelle. La disponibilité de

⁶⁴⁰ Dans la partie « Réflexions et témoignages » dans la première édition du livre, Chalaguier donne, ainsi, entre autres, l'exemple d'une formation réalisée auprès de femmes du milieu rural, les aide-ménagères de cinquante à soixante ans. Il a collaboré à cette formation justement sous le spectre des questions relatives au corps, aux gestes et à la détente qui passe par ceux-ci. Chalaguier dit : « Toutes parlaient du poids de leur corps qui engendre un sentiment dépressif et qu'elles refusaient à s'avouer. J'ai donc collaboré à cette formation parce que cela me semblait concourir à une libération pour ces personnes. À l'inverse je me suis refusé à collaborer à une autre formation qui se fixait pour but d'obtenir un meilleur rendement des élèves en utilisant la relaxation pour les rendre plus disponibles, plus rentables et plus manipulables ». Voir plus *in* Chalaguier, Bossu, *L'expression corporelle*, Paris, Éditions du Centurion, 1974, p. 221.

Maldiney pour les accompagner et échanger avec eux à ce sujet fût une motivation supplémentaire.

Les séances de mise en mouvement et d'improvisation décrites dans le livre *L'expression corporelle* ne sont pas des séances de théâtre, mais sont présentées sous le nom d'ateliers d'expression corporelle. Dans la conception et l'élaboration des techniques d'expression corporelle, les deux auteurs se sont, pourtant, inspirés des thèmes et des exercices qu'on retrouve facilement dans le monde du théâtre. Ce n'est que dans la réédition du livre *L'expression corporelle* en 1993 et plus précisément dans le troisième chapitre, ajouté sous la forme d'une nouvelle contribution au livre, que Chalaguier parle du théâtre de manière plus importante et rapporte sur sa démarche avec le Groupe « Signes ». Intitulé « Ouverture à la pratique artistique Handicap mental et poétique du corps, une voie d'insertion par la médiation de l'expression corporelle » ce chapitre tourne la page, si on peut dire ainsi, du livre lui-même.

Même si les réflexions de Chalaguier concernent les mêmes notions qui animent la pensée de Maldiney – « ouverture », « présence », « rencontre », « expression authentique », elles sont ici déployées en résonance étroite avec son expérience du travail auprès des personnes en situation de handicap mental et tirent de cette spécificité une force d'autant plus enrichissante qu'elle est distincte du corpus maldinien. Il nous faut, donc, différencier trois périodes s'agissant du livre *L'expression corporelle* afin d'éviter les malentendus dans le commentaire de la contribution de Maldiney à cet ouvrage.

Premièrement, nous avons un terrain de recherche sur l'expression corporelle en milieu psychiatrique, réalisé par Bossu, Bruno et Matthey qui précisent dans leur mémoire, rendu à Henri Maldiney en 1971, la chose suivante :

Nous allons aborder ici l'expression corporelle dans ce qui la distingue d'autres activités mettant en jeu le corps.

En premier lieu, on peut dire qu'elle n'est définie ni extérieurement par des règles artistiques ou gymniques, ni intérieurement dans un système de valeurs.

Elle n'est pas destinée au spectacle ni à la représentation : elle n'a pas besoin de public car elle n'a pas pour but de s'adresser à des personnes autres que celles du groupe ni de critiques car elle est à elle-même sa propre signification. En cela elle se

sépare de tous les arts représentés sur scène comme le théâtre.⁶⁴¹

Il n'est pas étonnant que les trois étudiants en anthropologie phénoménologique adoptent une approche phénoménologique sous la visée anthropologique pour rapporter sur leur terrain de recherche et l'analyser. La troisième partie du paragraphe cité plus haut, fait clairement penser à l'usage que Maldiney fait des termes « spectacle », « représentation » et « théâtre » tout au long de son œuvre écrite. Les séances d'expression corporelle ont eu lieu d'abord dans les pavillons « Glycines » et « Acacias » du Docteur B. avant d'être mise en place dans les autres services du Vinatier, notamment au Centre Social et à la salle de sport. Les réflexions développées à partir des questions formulées au cours et autour de ces séances ont été nourries des lectures de Viktor Von Weizsäcker et d'Erwin Straus, comme le montrent leurs notes de recherches. Un tout premier matériel du livre *L'expression corporelle* est déjà là et notamment celui qui va être élaboré dans le sous-chapitre « Intervention auprès des malades mentaux » du livre.

Deuxièmement, nous avons la parution du livre en 1974, signé par Bossu et Chalagui. Sous-titré « Approche méthodologique, perspectives pédagogiques », ce livre a été publié avec une préface de Maldiney et un Avant-Propos des auteurs. L'approche méthodologique proposée par les deux auteurs y est clarifiée justement à travers les différentes activités portant sur la mise du corps en jeu. L'ouvrage, dans son ensemble, fait penser à une boîte à outils et en même temps, touche à des problématiques encore insuffisamment explorées à cette époque-là. D'ailleurs en précisant leur but dans l'« Avant-propos » de la toute première édition, les auteurs disent ceci :

Notre but est de montrer ce qu'est spécifiquement un travail d'expression corporelle : *pour nous l'expression corporelle est une démarche originale d'expression qui doit trouver en elle-même ses propres justifications et ses propres méthodes du travail.* Elle ne s'inscrit donc pas dans les mouvements de renouveau des arts du spectacle

⁶⁴¹ Ce texte figure sur la page 12 de la note de recherches sur l'expression corporelle en milieu psychiatrique, réalisée par Henri Bossu, Roger Bruno, Pierre Mathey, dans le cadre du C2 d'Anthropologie Phénoménologique (deuxième Certificat de Maîtrise) sous la direction d'Henri Maldiney à l'Université Claude Bernard, Lyon.

(danse, mime), ni dans les courants de pédagogie de la rééducation (psychodrame- psychomotricité) bien qu'elle puisse les influencer en profondeur. L'expression corporelle, en tant que technique de travail, est une réalité nouvelle ; tout est à faire et il faut se risquer pour qu'elle sorte de ses balbutiements.⁶⁴²

Les perspectives pédagogiques sont développées à partir de la pratique de cette « réalité nouvelle », c'est-à-dire à partir de la réalité concrète du travail de Bossu et Chalaguier. Les auteurs différencient, en effet, les perspectives globales et les perspectives particulières dans leur approche de l'expression corporelle. Les perspectives générales sont analysées en écho aux séances proposées autour de « l'exploration de l'espace », de « la découverte des sensations corporelles » et de « l'élaboration d'un espace rythmique ». Dans le sous-chapitre « Perspectives particulières », les auteurs parlent de l'intervention auprès « des malades mentaux », de « l'expression corporelle chez les enfant », mais aussi du « montage ». Sous le terme de montage, ils entendent, d'abord, une structuration particulière des séances de travail, se déroulant « selon un thème et un itinéraire choisi ». Ils s'en expliquent ainsi :

Le montage se réalise dans un groupe comme l'enchaînement et le dialogue des formes expressives selon un thème et un itinéraire choisis. Il s'élabore au cours de plusieurs séances et peut ainsi constituer une méthode pédagogique particulière. Mais cela suppose plusieurs conditions préalables :

- que tous les participants en soi au même niveau du travail ;
- que le groupe ait un passé et une vie dynamique pour qu'il ressente le besoin d'entreprendre une réalisation qui lui soit propre ;
- que tous les participants soient motivés dans le choix du thème ;
- qu'il existe un dialogue spontané et une confiance mutuelle pour dépasser les problèmes de relation ;
- que l'animateur sente avec justesse les besoins du groupe.⁶⁴³

⁶⁴² *Idem.*, p. 15, 16.

⁶⁴³ Henri Bossu, Claude Chalaguier, *L'expression corporelle*, Paris, Éditions du Centurion, 1974, p.186.

Dans le travail du montage, ainsi conçu, la participation attendue du groupe est plus exigeante et intense. Le sous-chapitre « Le montage » est, ainsi, à nos yeux, une sorte de précurseur du troisième chapitre rédigé par Claude Chalaguier pour la réédition du livre en 1993. Les questions de l'aspect artistique de l'expression corporelle, du spectateur et du public y ont été déjà explicitement dégagées. Les manières de travailler les différentes thématiques et, à la fois, de penser le rôle d'animateur, qui est « de fournir au groupe des tremplins techniques, de l'amener à sa richesse profonde et de le contraindre à se dépasser dans la création »⁶⁴⁴, ont un écho profond dans la démarche entreprise par Chalaguier dans les années quatre-vingt. Lors d'un entretien avec Bossu et Chalaguier, transcrit et publié à la fin du livre, Maldiney a dit ceci : « vous prenez appui sur le fond même du corps : c'est un corps « je », le corps comme présence : l'expression corporelle n'est pas quelque chose d'idéal, soit c'est un échec, soit elle est vraiment incarné »⁶⁴⁵. On peut dire que la démarche de Chalaguier avec son groupe « Signes », entamée une dizaine d'années plus tard, interroge et réinterprète, justement une telle dynamique entre l'échec et l'incarnation de l'expression corporelle à travers le théâtre.

Troisièmement, nous avons, donc, toute une étape dont le moment inaugural correspondrait à celui de la fondation de la compagnie du théâtre Le Groupe « Signes » (1983) par le co-auteur du livre Claude Chalaguier. Nous la dégageons comme une nouvelle étape pour *L'expression corporelle* en résonance au troisième chapitre de la réédition de 1993. D'ailleurs, les ateliers d'expression corporelle avec les personnes en situation de handicap mental, précèdent et impulsent la fondation de la compagnie « Le groupe Signes » dont le projet est, avant tout, un projet artistique.

⁶⁴⁴ *Ibidem.*

⁶⁴⁵ Henri Bossu, Claude Chalaguier, *L'expression corporelle, op.cit.*, p. 213.

2.2. MALDINEY PRÉFACIER DE *L'EXPRESSION CORPORELLE*

Dans son texte de préface, tout court d'ailleurs, Maldiney mentionne quasiment toutes les notions, précédemment problématisés dans *Regard Parole espace* comme cruciales, telles que « exister », « présence », « réel », « rencontre », « rythme », « vide ». La question de l'expression corporelle est abordée comme une méthode de travail, dont le sens est soigneusement recherché sous le spectre de ces notions. Tout en soulignant que le terme consacré d'expression corporelle « comporte un élément spectaculaire de mise en montre qui n'est pas exempt d'hystérie ou d'autosatisfaction narcissique »⁶⁴⁶, Maldiney reconnaît l'approche de Bossu et Chalaguié comme étant à l'opposé d'une telle conception. Le corps plus que d'être mis en jeu y est mis en avant en tant qu'un metteur en jeu, c'est-à-dire plus que d'être un objet de la mise en montre, il est, en effet, un solliciteur sollicité à (re) mettre en jeu les dimensions de la présence. Maldiney commence son texte par une référence, explicite et extrêmement rare dans son œuvre, à Spinoza :

Personne jusqu'ici n'a déterminé ce que peut le corps. ». À la question aujourd'hui encore ouverte par cette phrase de Spinoza répond ce court traité d'expression corporelle.⁶⁴⁷

Tout commence comme s'il voulait montrer une autre face ou une autre portée d'un passage de « Rêve et existence » où Binswanger dit :

De même que l'objet n'est pas imaginé et amené par moi à sa qualité d'objet, tant que je le reconnais comme un et étant libre en soi, comme un et universel, inversement, le sentiment est, lui aussi, « dans la vérité » lorsque, d'accord avec Spinoza, je le reconnais sous la forme de l'éternité. Cela raisonne de façon très abstraite, bien sûr, mais cependant, cela est tout proche de la vie ; car, dans tout traitement psychologique sérieux et surtout dans la psychanalyse, il y a des moments

⁶⁴⁶ Henri Maldiney, « Préface » in Henri Bossu, Claude Chalaguié, *L'expression corporelle*, Paris, Bayard Éditions, 1993, p.12.

⁶⁴⁷ *Ibid.*, p.11.

où l'homme doit décider s'il veut garder sa pensée individuelle, son « théâtre privé » comme dit un malade, son arrogance, son orgueil et son défi ou bien si, entre les mains du médecin, médiateur initié entre le monde particulier et le monde en général, entre l'illusion et la vérité, l'homme veut bien s'éveiller de son rêve et prendre part à la vie universelle.⁶⁴⁸

De quelle manière la ligne de démarcation entre « le monde particulier » et « le monde en général » sur laquelle se forment les moments de la décision « entre les mains du médecin médiateur initié » concernerait-il le corps et plus encore, « ce que peut le corps » ? Au-delà d'une approche qui saurait décrire et prendre en compte ce dont et comment « parle » le corps, il s'agit de (ré) découvrir avec l'expression corporelle et en elle, les possibilités de se rendre disponible à soi-même. Ainsi, cette attention portée au « comment » du corps est une attention à ce en quoi il (se) tient à la présence. Se demander comment un corps (sup)porte, dénonce, rejette, intègre, rend visible et « communique » les moments de la *Stimmung*, tout en cherchant, par-là, d'esquisser une possible ouverture, revient à des considérations du sentir comme « communication avec le monde ». La *Stimmung* est liée, de manière intime et profonde, à des capacités du corps à supporter et à exprimer. N'est-elle pas, donc, ce à partir de quoi le corps lui-même est « le médiateur principal entre “le monde particulier” et “le monde en général” » ? Autrement dit, si les perturbations de la *Stimmung* ont un impact sur les sensations, expressions et capacités corporelles, pourquoi ne pas penser ce rapport dans le sens inverse ?

2.2.1. Ce que peut le corps. Une poétique du corps

Les tentatives d'ouvrir, de décoincer une présence qui passent par un appel au corps, reprennent par un autre bout la même question de Spinoza sur « ce que peut le corps ». Même quand elles ont des résultats modestes, ces tentatives répondent,

⁶⁴⁸ Ludwig Binwanger, *Le rêve et existence*, trad.fr. J. Verdaux, Paris, Desclée de Brouwer, 1954, p. 221.

d'une manière ou d'une autre, à l'énigme de tous les appels qu'un corps est susceptible d'émouvoir, d'évoquer ou même, en faisant un effort pour ne pas évoquer, à signaler et à signifier, en tant que révélateur de la *Stimmung*. Même si dans les pratiques proposées comme les exercices d'expression corporelle, l'action est imaginée, les mouvements qui la rendent visible sont réels. Pour la même raison pour laquelle Maldiney précise que « esquisser la prise articulée d'une chose absente ou l'affrontement d'un partenaire supposé adverse n'est pas les convoquer dans l'irréel, mais dans l'espace primordial du corps propre »⁶⁴⁹, il reconnaît dans l'approche de Bossu et Chalaguier l'esquisse d'une *poétique du corps*. Il s'en explique de la manière suivante :

Henri Bossu et Claude Chalaguier esquissent, avec la précision, une *poétique du corps*. Poétique étant à prendre non pas dans le sens d'une poésie effusive ou décorative, destinée à parer la vie (et à parer à la vie), mais dans son sens originnaire de *faire créateur*. Cette création n'est pas invention pure. Elle repose sur les synergies du corps et s'insère en des points nodaux qui sont des seuils, points d'éclatement non pas de nouvelles forces mais de nouvelles formes. Au niveau de la motricité expressive et signifiante de l'homme qui se compromet en s'activant, le corps en acte n'est pas le corps physiologique ; et ce n'est pas la moindre originalité et authenticité de cette méthode que de se fonder sur ce paradoxe : *une psychologie du corps*.⁶⁵⁰

À ce « sens originnaire de *faire créateur* » se joint le rappel du corps comme un appel à la présence : à « être en avant de soi, en soi plus avant ». Il ne s'y agit tout autant d'un effort de ré – possibilisation de la présence que d'une communication qui se déploie à partir du couple « sentir – se mouvoir ». Dans le paradoxe que Maldiney nomme ici « une psychologie du corps » résonne l'écho des deux constatations d'Erwin Straus. La première est que « la psychologie n'est pas un accessoire de la physiologie »⁶⁵¹, et la seconde est que « nous avons bien une physiologie mais non

⁶⁴⁹ Henri Maldiney, « Preface », *op.cit.*, p. 15.

⁶⁵⁰ *Ibid.*, p. 12.

⁶⁵¹ Erwin Straus, *Du sens des sens Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, trad.fr. G. Thinès et J.-P. Legrand, Grenoble, Jérôme Millon, 2000. p. 292.

pas encore une psychologie du mouvement »⁶⁵². En lui résonne encore un autre paradoxe que Maldiney associe à la phénoménologie du mouvement, instituée justement par Erwin Straus, qu'il exprime dans son texte de 1966 – « Le dévoilement de la dimension esthétique dans la phénoménologie d'Erwin Straus » – de la manière suivante :

La phénoménologie du mouvement instituée par Straus met au jour la dimension existentielle de l'éloignement au sens de Heidegger. Et ses analyses établissent *in concreto* ce paradoxe qui fait l'essence logiquement contradictoire et esthétiquement concordante, du mouvement : « Éloigner veut dire disparaître le lointain, c'est - à dire l'éloignement de quelque chose, veut dire l'approche ». ⁶⁵³

En nous mouvant nous éprouvons physiquement ce en quoi la tonalité intérieure en résonnance avec le monde est la dimension intérieure du sentir. En faisant ce *va-et-vient* entre un éloignement et une approche du monde, la dimension intérieure du sentir est équivalente au moment pathique chez Straus. Maldiney a déjà précisé ailleurs que « Erwin Straus a mis en nu dans le sentir un ressentir » et que « ce ressentir n'est pas un retour du moi sur lui-même ; il n'est ni réflexion, ni affection de soi par soi »⁶⁵⁴. Qu'est-ce qu'il est, donc ? Il est ce en quoi le sentir est à l'épreuve de son contact avec le milieu en tant qu'un « subir » actif. La question qu'y se pose encore est de savoir si et comment en ce même « paradoxe d'une psychologie du sentir » résonne celui du transfert ? Le rôle du « médiateur initié entre le monde particulier et le monde en général » qui est, en même temps, partagé « entre son être-avec-l'autre et son être-médecin »⁶⁵⁵ est de rendre possible l'ouverture d'une présence sans d'autant être son ouvreur.

Dans cette dynamique du corps et de la présence, s'esquissent les figures du « théâtral » et de « l'antithéâtral » chez Maldiney en ce qui concerne la psychopathologie. D'ailleurs, c'est en rapport avec l'ouvrage de Bossu et Chalaguié

⁶⁵² Cité par Henri Maldiney, « Préface », *op.cit.*, p. 12.

⁶⁵³ Maldiney, *Regard, parole, espace*, *op.cit.*, pp. 198,199. Maldiney cite Heidegger selon *Sein und Zeit*, Tübingen, Maw Niemeyer, §23, p.105.

⁶⁵⁴ *Ibid.*, p.188.

⁶⁵⁵ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, *op.cit.*, p. 72.

que Maldiney emploie le terme d'« antithéâtral » au sujet de « l'expression corporelle ». Initialement prononcé au cours d'une discussion entre Maldiney, deux auteurs et un groupe de leurs collègues, publiée à la fin de la première édition du livre sous le titre « Réflexions et témoignages. L'expression corporelle et la vie quotidienne »⁶⁵⁶, ce passage réapparaît dans la postface de Maldiney pour l'édition de 1993⁶⁵⁷ :

L'expression corporelle a quelque chose d'antithéâtral, sinon on reste dans le narcissisme.⁶⁵⁸

Comme si par ce « quelque chose d'antithéâtral », Maldiney voulait dire « quelque chose du propre au corps » et, à la fois, « quelque chose ressentie pour de vrai ». Or, par dire « quelque chose d'antithéâtral », Maldiney ne nie pas que quelque chose d'autre, toujours déjà théâtral et/ou théâtralisant habite toutes nos expressions. À cela tient notre impression que les deux choses auxquelles Maldiney adhère en un même élan, semblent se contredire entre elles. En considérant que « chacun a son être propre qui n'est pas dans son paraître ; et le problème, c'est que tout de même il y ait le maximum d'identité entre ce qu'on est et ce qu'on paraît »⁶⁵⁹, Maldiney admet, d'un côté, que « l'expression corporelle est une méthode d'éducation plus directe que toute autre »⁶⁶⁰. D'un autre côté, il considère que « l'expression corporelle diffère des gestes de communication qui ne sont que des traductions des communications verbales »⁶⁶¹ et conclut que « l'expression corporelle n'est ni une fin ni un moyen. Elle n'appartient à aucune finalité, c'est une liberté »⁶⁶². Comment, donc, une méthode d'éducation plus directe que toute autre n'est ni une fin ni un moyen ? Est-ce que, en effet, l'expression corporelle peut être une méthode d'éducation justement

⁶⁵⁶ Henri Bossu, Claude Chalaguier, *L'expression corporelle*, Paris, Le Centurion, Collection « Éduquer aujourd'hui », 1974, p. 211-222.

⁶⁵⁷ Henri Bossu, Claude Chalaguier, *L'expression corporelle*, Paris, Bayard Éditions, 1993, p.203-206.

⁶⁵⁸ Bossu, Chalaguier, *L'expression corporelle*, éd. 1974, p. 213 ; éd. 1993, p. 203.

⁶⁵⁹ Henri Maldiney, « Postface » in Henri Bossu, Claude Chalaguier, *L'expression corporelle*, Paris, Bayard Éditions, 1993, p. 203.

⁶⁶⁰ *Ibid.*, p. 203.

⁶⁶¹ *Ibid.*, p. 204.

⁶⁶² *Ibid.*, p. 205.

parce qu'elle n'appartient à aucune finalité ? De quelle éducation s'agit-il ? De quelle communication ? De celles où nous ne resterions pas dans le narcissisme ?

Le narcissisme évoqué dans la citation en question est à l'opposé de « quelque chose d'antithéâtral » au sens où le narcissisme concentre toute attention sur une image de soi. L'expression corporelle n'y parvient paradoxalement pas à « parler » sur le compte du corps propre, mais est toujours déjà soustraite à une représentation de soi. D'où le paradoxe d'une psychologie du corps et le déplacement de l'accent de la psychologie à la phénoménologie par rapport au corps chez Maldiney. Il s'en explique de la manière suivante :

De fait une psychologie du corps propre ne peut être que *phénoménologique*. Toute phénoménologie est mise en lumière des *phénomènes* selon leur propre *logos* (ce mot étant pris dans sa double acceptation de parole et de sens fondateur). Il y a un *logos* du corps. Le corps parle et (se) signifie. L'essence de la parole est articulation. Or, attitudes et mouvements, actifs ou réceptifs, comportent dimensionnellement une communication articulée avec le monde. Articulé comme la main et la parole humaines, le corps, tout entier comme elles, articule ce à quoi il s'ouvre ou sur quoi il est en prise. En deçà de toutes ses emprises, il se trouve dans un état de *compréhension* puissancielle, où s'esquissent le comment de toutes ses rencontres avec les choses, les autres et lui-même.⁶⁶³

La reconnaissance d'un *logos* du corps chez Maldiney ouvre la voie à une phénoménologie du corps qui saurait prendre en compte « attitudes et mouvements, actifs ou réceptifs » en les dévoilent comme les porteurs de la *Stimmung*. Par conséquent, ces attitudes et les mouvements y deviennent, en un sens, les reporteurs et supporteurs de la *Stimmung* en vue d'un rétablissement possible de la communication. De même que Maldiney souligne ailleurs que « des phénoménologies différentes diffèrent d'abord par le *logos* et par conséquent sur l'être de l'expression »⁶⁶⁴, il insiste ici aussi bien sur ce qu'il y a de fondamental que sur ce qui est d'un fond mental dans « ce que peut le corps ». Si nous prenons en considération ce que « puissanciel » veut dire dans l'œuvre du linguiste Gustave

⁶⁶³ Henri Maldiney, « Préface », *op.cit.*, pp. 12,13.

⁶⁶⁴ Henri Maldiney, *Regard, parole, espace, op.cit.*, p.353.

Guillaume (1883-1960), auquel Maldiney emprunte ce mot, nous pourrions dire que c'est justement par cet « état de *com-préhension* puissancielle » qu'un *logos* du corps se révèle. Gustave Guillaume distingue, en effet, un simple « voir de constatation » et « un voir mental » qu'il appelle encore « un voir de compréhension » et qui résulte, nous dit-il, d'une « lucidité puissancielle », c'est-à-dire d'une lucidité « non pas de savoir, mais de puissance »⁶⁶⁵. En cette « lucidité puissancielle », selon Gustave Guillaume, la langue articule le rapport entre l'univers et l'homme. Maldiney pose cette question en terme de dimension communicative du tout Sentir. Il s'interroge, ainsi, sur des autres modes de communication qui concerneraient toujours et surtout, nous semble-t-il, la question de « ce que peut le corps ». En discutant ces situations en psychopathologie où parfois la communication par la parole semble être impossible, Maldiney soulève la question de l'expression corporelle comme celle d'une méthode de la réappropriation du corps propre. Il s'en explique de la manière suivante :

Cela se passe au niveau de l'affectivité qui est le niveau de la base. Aujourd'hui la parole n'est plus guère un moyen de transmettre l'affectivité : les mots sont presque tout faits. Ce qui manque c'est le réel, et le réel est lié à l'affectif. Les modes de communication sans parole sont à développer à condition que cela ne redevienne pas l'image du langage habituel, comme dans un certain théâtre ou dans certaines formes de mime. Il ne faut pas décalquer les actions déjà faites que l'on décrit.⁶⁶⁶

À ce niveau de la base qui est celui de l'affectivité tient justement l'appel au « *logos* du corps ». Ne serait-il, donc, pas ce en quoi le corps s'oppose à toute restriction de la communication ? C'est autour des questions du corps, des sens, à savoir « du sens des sens » et du couple « sentir-se mouvoir » que la distinction de Gustav Guillaume entre « un voir de constatation » et « un voir de compréhension » par rapport à « la lucidité puissancielle » se comprend à l'aune d'une autre distinction sur laquelle Maldiney insistera tant : celle d'Erwin Straus entre « le sentir » et « le percevoir ».

⁶⁶⁵ Gustave Guillaume, « Observation et explications dans la science du langage », *Langage et science du langage*, Paris-Québec, Édition Nizet-Presses de l'Université Laval, 1984, p. 29.

⁶⁶⁶ Maldiney, « Postface », *op.cit.*, p. 205.

Cette distinction est due à la problématisation du « moment pathique » et du « moment gnosique » de la sensation chez Straus par laquelle passe sa différenciation du « sentir » du « connaître ».

2.2.2. Expression corporelle et psychopathologie

Si la démarche de Binswanger a pu être une référence importante pour Maldiney à l'égard des problèmes ouverts par Heidegger, c'est surtout en référant à ce que Weizsäcker et Straus ont dit du pathique⁶⁶⁷, d'un côté, et en insistant sur la compréhension straussienne du Sentir, d'un autre, qu'il va déployer ses réflexions entamées sous le prisme de la *Daseinsanalyse*. Les mêmes questions par lesquelles Maldiney se tourne de Gustav Guillaume vers Erwin Straus, sont à l'ordre du jour dans sa contribution à « L'expression corporelle ». S'il s'y montre particulièrement attentif à l'écho que les pratiques d'expressions corporelles obtiennent en psychopathologie, cela tient à plusieurs raisons.

Premièrement, rappelons que le tout premier matériau recueilli pour ce livre par Bossu comme étudiant de Maldiney en anthropologie phénoménologique, l'a été au cours d'un terrain de recherche sur l'expression corporelle en milieu psychiatrique, avec deux autres étudiants. Bossu va intégrer ces recherches dans le cadre de son travail au centre de formation de moniteurs éducateurs de L'Institut Saint-Laurent à Lyon-Écully dont il devient le directeur. Il va développer, par la suite, toute une méthodologie centrée sur le corps avec trois axes principaux du travail : technique, relaxation et créativité⁶⁶⁸. Chalaguier contribue, quant à lui, à la toute première

⁶⁶⁷ Il est à souligner que « le terme pathique ne devient pas récurrent dans l'œuvre de Straus » comme le dénote tout justement Jean-Louis Chrétien dans son texte « Lumière d'épreuve » publié dans *Henri Maldiney une phénoménologie à l'impossible*, sous la direction de Serge Meitinger, Édition Collection Phéno, *Le Cercle Herméneutique*, 2002, p. 41. Maldiney a développé cette notion à son propre compte tout en restant très attentif à la question de la perception et celle du couple « le sentir – le se mouvoir », développées par Straus, aussi bien qu'à l'œuvre de Viktor von Weizsäcker en ce qui concernent sa différenciation de « ontique » et « pathique » et son analyse des « catégories pathiques ».

⁶⁶⁸ Voir « Introduction », Henri Bossu, Claude Chalaguier, *L'expression corporelle*, *op.cit.*, pp. 24-25.

édition du livre différemment qu'à la réédition de 1993. Les titres des sous-chapitres diffèrent considérablement entre ces deux éditions. Toute la deuxième partie est revisitée et réorganisée pour l'édition de l'année 1993 au point que nous pouvons penser qu'il s'agit de deux livres.

Si Bossu souligne que « l'expression corporelle ne peut constituer qu'un travail d'approche du malade : elle ne peut lui redonner le sens de son projet puisqu'elle ne le situe pas dans son temps »⁶⁶⁹, Chalaguier soutient que « c'est bien de la récréation de l'homme par l'apport de l'approche poétique du corps qu'il s'agit »⁶⁷⁰. Il y a un *va-et-vient* qui s'effectue entre ce en quoi s'éprouvent les limites de l'expression corporelle en psychopathologie en écho à l'« être présent » au sens de Maldiney et ce par quoi l'expression corporelle, sollicitée, mobilisée et inscrite dans une pratique collective soulève la question de l'articulation de la présence à l'espace propre du corps au même titre que celles de l'ouverture et de la rencontre. Si cette pratique est, en plus, une pratique artistique, elle révèle toute un espace de la mise en montre en tant qu'espace d'une certaine mise à distance. Les enjeux esthétiques de l'expression corporelle et les enjeux cliniques d'un travail de la repossibilisation de la présence, s'y articulent dans une seule et même question portée sur « ce que peut le corps ».

Deuxièmement, si nous faisons l'attention à toutes les préfaces et postfaces signées par Maldiney, nous remarquerons qu'elles sont toutes, d'une manière ou d'une autre, en lien avec son intérêt pour la psychopathologie. Un tout premier exemple est la préface, rédigée en coopération avec Roland Kuhn, pour l'édition française de *L'introduction à l'analyse existentielle* de Binswanger (Édition de Minuit, 1971) et un tout dernier est son texte « Le vide comme ressourcement de l'œuvre d'art », initialement publié en 1994 dans la Revue *Art et Thérapie* N° 50-51 et paru au titre de postface du livre *Penser l'art-thérapie* du psychiatre Jean-Pierre Klein, édité en 2012 (Paris, PUF). Entre ce tout premier et ce tout dernier exemple où il s'agit quand même, soulignons-le, d'une reprise de texte et non pas d'un écrit à l'occasion du livre en question, il ne reste que quatre livres avec une préface ou postface de Maldiney, en comptant *L'expression corporelle*. Il s'agit de :

⁶⁶⁹ Henri Bossu, Claude Chalaguier, *L'expression corporelle*, *op.cit.*, p. 176.

⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 194.

- Préface pour le collectif *Génétique clinique et psychopathologique : hérédité psychique et hérédité biologique* sous la direction de P. Fédida, J. Guyotat et J.-M. Robert (Lyon, SIMEP, 1982) ;
- Postface sous le titre de « Réflexions et quête de soi » pour la traduction française du livre *Écrits de psychopathologie phénoménologique* de Bin Kimura (Paris, PUF, 1992) ;
- Postface sous le titre « Ludwig Binswanger et le problème de la réalisation du soi dans l'art » pour l'édition française du livre *Henrik Ibzen et le problème de l'autoréalisation dans l'art* de Binswanger (Bruxelles, De Boeck, 1996).

Troisièmement, comme nous l'avons déjà souligné, l'intérêt de Maldiney pour le livre « L'expression corporelle » peut également s'expliquer par son affinité avec l'œuvre d'Erwin Straus. Cette affinité s'est justement explicitée au cours des années qui précèdent celle de la parution de *L'expression corporelle* et s'est toujours déployée en écho aux questions relatives à la psychopathologie. Le livre de Chalaguier et Bossu fournit les méthodes et les techniques pour la mise en pratique et le déroulement des ateliers d'expression corporelle dans les différents domaines (écoles, hôpitaux, centres de formation, théâtres). La compréhension des formes spatio-temporelles du « sentir » et du « se mouvoir »⁶⁷¹ chez Straus, son insistance sur l'unité du « sentir » et du « se-mouvoir », aussi bien que sa détermination du sentir comme « la communication avec le monde » marquent largement les propos de Maldiney au sujet du livre de Bossu et Chalaguier. Déjà quand Maldiney situe l'expression corporelle entre la danse et l'action, en soulignant que « à la différence de la première qui exclut tout mouvement dirigé vers un but, [celle-ci] comprend des mouvements ordonnés à une fin »⁶⁷², la compréhension de la danse est celle de Straus. La différenciation de « l'espace de la danse » et de « l'espace du mouvement dirigé vers un but » est faite par Straus sous le spectre de sa différenciation de la perception

⁶⁷¹ Straus considère ainsi « la distance » comme une forme spatio-temporelle du sentir qui partage avec le sentir, lui-même, la certitude sensorielle et subjectivité. En ce sens, il discute le saut et le but, l'espace indifférent et le problème de l'orientation, aussi bien qu'une opposition entre la connaissance physique (perfective) et la connaissance psychologique (présentificative) dans le dernier chapitre de son livre *Du sens du sens, op.cit.*, pp. 449-466.

⁶⁷² Maldiney, « Préface », *op.cit.*, p. 14.

et du sentir. Straus détermine, en effet, aussi bien la danse que la musique par l'espace du sentir, et tout le mouvement dirigé vers un but par l'espace de la perception. L'espace de la perception est un espace géographique, mais n'épuise pas tout l'espace. En déterminant l'espace géographique comme un espace fermé et systématisé et l'espace du paysage comme une forme originaire de tout espace où l'homme se sent perdu, car surpassé, il souligne que « l'espace du sentir est à l'espace de la perception comme le paysage est à la géographie »⁶⁷³. Maldiney reprend, à son tour, la compréhension straussienne de l'espace du paysage, pour dégager, entre autres, ce en quoi « la poétique du corps » esquissée par Bossu et Chalaguier dans « L'expression corporelle » revient sur le sens originaire du « poétique » comme « faire créateur ». Il s'en explique de la manière suivante :

Cette création n'est pas invention pure. Elle repose sur les synergies du corps et s'insère en des points nodaux qui sont des seuils, points d'éclatements non pas de nouvelles forces, mais de nouvelles formes.⁶⁷⁴

Si l'observation et la perception déterminent une approche clinique du corps, l'attention portée au contact et au sentir dévoile une approche poétique du corps en ce qu'elle touche aux nouveaux possibles en sollicitant les nouvelles formes de la rencontre. En effet, Maldiney dit ailleurs ce qu'il met à l'épreuve de cette approche renouvelée du corps qu'il considère sous le nom de « *poétique du corps* ». Dans son texte « Méconnaissance du sentir et de la première parole ou le faux départ de la phénoménologie de Hegel », Maldiney considère, en référence avec l'œuvre de Straus, qu'« à la *Stimmung* poétique correspond l'espace du paysage dans lequel l'homme perdu advient à soi et au monde dans l'étonnement »⁶⁷⁵. Pourtant, cette même caractérisation de la *Stimmung* par la « poétique » au sens de « faire créateur », n'intéresse Maldiney en psychopathologie qu'à partir du « mouvement dirigé vers un but ». Le mouvement dirigé vers un but, en tant qu'un mouvement s'effectuant d'un « ici » vers un « là-bas » concerne de tout près la compréhension de

⁶⁷³ Straus, *Du sens des sens*, *op.cit.*, p. 378.

⁶⁷⁴ Maldiney, « Préface », *op.cit.*, p.12.

⁶⁷⁵ Maldiney, *Regard, parole, espace*, *op.cit.*, p. 395.

l'« être présent » comme « être en avant de soi, en soi plus avant ». Maldiney précise ailleurs que « le schizophrène n'est pas non plus dans un présent, comparable à celui de la marche ou de la promenade sans but »⁶⁷⁶. L'espace du mouvement dirigé vers un but si décisif qu'il soit n'exclut pas la possibilité de se sentir perdu comme une possibilité inhérente à « être présent ». La mise en place des pratiques d'expression corporelle en psychopathologie tend justement à initier les mouvements dirigés vers un but contre ceux qui incarnent un présent fermé et non pas encore perdu. C'est à partir de la différenciation du mode pathique et du mode pathologique du subir que Maldiney rapproche les structures de l'expression corporelle de celles des autres conduites. Il insiste sur les différents modes d'expression et inscrit la question du corps dans celle de la présence au sens où l'homme est, d'un côté, « présent activement à ses expressions »⁶⁷⁷ et d'un autre, n'est présent que s'il est « en avant de soi, en soi plus avant » et comme tel, en capacité d'anticiper, de se projeter ailleurs et autrement.

En s'intéressant à l'expression dans la schizophrénie, Maldiney discute dans un texte de 1961 intitulé « Comprendre », la chose suivante :

L'expression d'un schizophrène participe sur un mode déficient du double caractère de toute expression authentique. Elle est reflet et anticipation. Mais, et c'est là sa déficience, l'anticipation s'absorbe dans le reflet.⁶⁷⁸

La question qui se pose est de savoir comment faire appel à des « mouvements dirigés vers un but » là où nous admettons que l'anticipation s'absorbe dans le reflet ? Si la schizophrénie et ses expressions figées du corps intensifient l'attention que Maldiney porte à l'expression corporelle en milieu psychiatrique, c'est également en poursuivant les réflexions de Maldiney sur la schizophrénie que l'ambiguïté de son intérêt à l'expression corporelle en psychopathologie s'explique. Pourquoi ? Probablement parce que dans toute psychose et surtout en schizophrénie, il y a une fixité rigide qui ne concerne pas moins une présence, disons fermée, que les possibilités limitées de diriger les mouvements eux-mêmes autrement que dans le

⁶⁷⁶ *Ibid.*, p. 120.

⁶⁷⁷ Henri Maldiney, *Regard, parole, espace, op.cit.*, p. 88.

⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 121.

cadre de cette fermeture. Tout effort pour chercher à décoincer la présence par un appel à l'expression corporelle repose ici sur un autre effort : se rendre disponible à rencontrer une expressivité déjà là, lourde et forte, avant de chercher la moindre possibilité d'un « ailleurs » et d'un « autrement ». Bossu et Chalagui se sont beaucoup concentrés sur les questions du regard, de la respiration et du toucher afin d'aboutir à une familiarisation des visages et de créer une ambiance confidentielle avec les participants. La difficulté très répandue dans le contact avec les psychotiques est celle de « capter les yeux » et concerne la priorité du « sentir » par rapport au « percevoir » telle qu'elle a été discutée par Straus, d'une manière particulière. C'est comme si un psychotique ne pouvait supporter ni l'altérité, ni la proximité. Si le regard se retrouve, même seulement quelques secondes, pendant l'atelier d'expression corporelle, on est dans une altérité possible. C'est en ce sens, que Maldiney souligne ainsi :

Dans l'expression corporelle, il y a une conquête de l'espace propre. Dans la vie quotidienne, sous le regard d'autrui qui vous objective, le fait d'avoir cette force centrifuge, qui vient de ce que le corps se déploie dans son espace, est quelque chose de fondamental. Celui qui ne dispose pas de son corps, quand il est sous le regard des autres soit il se dissimule totalement, soit il a une attitude oblique, soit il essaie d'échapper, soit il devient agressif ; je crois que la disponibilité du corps acquise en expression corporelle permet des formes d'existence plus souples⁶⁷⁹.

Maldiney s'intéresse à la disponibilité du corps acquise en expression corporelle d'un point de vue clinique, aussi bien que d'un point de vue relatif à la vie quotidienne. En ce qui concerne le premier point de vue, il s'agit d'explorer ce en quoi l'attention portée à l'expression corporelle ramène à la (ré)-possibilisation de la présence en vue de la rencontre d'autrui. En ce qui concerne le second, il s'agit aussi bien d'analyser les manières par lesquelles le corps habite l'espace de sa présence que de décrypter les expressions spécifiques à des « formes d'existences plus souples ». L'ambiguïté de positionnement de Maldiney tient justement à

⁶⁷⁹ Maldiney, « Postface », *op.cit.*, p.204.

l'articulation des enjeux cliniques d'une prise en considération de « ce que peut le corps » à des constats relatifs à l'expression corporelle dans la vie de tous les jours. Ce positionnement n'est pas anodin. Si Maldiney met à l'écart l'observation au profit de l'importance du contact, il ne renonce pas au visible de l'expression, mais le met au même niveau que le contact. Le privilège du « sentir » par rapport au « percevoir » dans la différenciation straussienne du moment pathique et du moment gnosique de toute sensation, revient ici comme fusion de l'expérience du corps et de l'expression qui, comme l'art d'ailleurs, « ne rend pas le visible, mais rend visible »⁶⁸⁰.

L'ambiguïté de la position de Maldiney s'explique, pour ne pas dire : se justifie, par les paradoxes inhérents à toute expérience du corps. Si, selon Maldiney, comme cité plus haut, « de fait une psychologie du corps propre ne peut être que *phénoménologique* », les paradoxes de l'expérience du corps en font certainement partie, mais de manières incertaines. D'ailleurs, Maldiney précise juste au début de son texte de préface la chose suivante :

Le pouvoir du corps est incertain parce que l'expérience du corps est apparemment contradictoire : faible, il commande ; fort, il obéit. À qui ? Dans le premier cas, à celui qui l'*éprouve* ; dans le second, à celui qui l'*existe*... comme sien.⁶⁸¹

En vertu de cette dynamique qui passe d'« éprouver » à « exister » le corps, la vie quotidienne s'inscrit dans la phénoménologie de l'expression corporelle au même titre que dans une psychologie du corps propre. Quand Maldiney dit « apparemment contradictoire » il évoque ce en quoi consistent les épreuves contradictoires du « rencontrer » en psychopathologie. Une vingtaine d'années avant de rédiger le texte de la préface pour *L'expression corporelle*, Maldiney a noté ceci :

Le monde visible où nous avons notre vie quotidienne, le monde de l'action où nous avons nos buts et nos moyens, s'il n'a pas encore l'aspect extérieur d'une clinique ou

⁶⁸⁰ Le mot de Paul Klee, régulièrement cité et discuté par Maldiney : « L'art ne rend pas le visible, il rend visible » (Paul Klee, *Das bildnerische Denken*, Bâle – Stuttgart, Édition Spiller, Schwabe Verlag, 1969, p.76). Voir, par exemple, in Henri Maldiney, *L'art, l'éclair de l'être*, *op.cit.*, p. 290.

⁶⁸¹ Henri Maldiney, « Préface », *op.cit.*, p. 11.

d'un laboratoire, est cependant en train de devenir aussi distinct, dans sa structure, que les réponses des cerveaux électroniques, organes de ce nouvel art de penser qu'on appelle la cybernétique. Notre entourage est devenu mécanique ou fonctionnel. Les points de vue sous lesquels il peut nous apparaître, soit dans notre travail soit dans nos loisirs, sont de plus en plus uniformes. Ce qui n'exclut pas la complication, la complication précise.⁶⁸²

Cet « aspect extérieur d'une clinique » de notre vie quotidienne rejoint un aspect intérieur de la vie en psychopathologie à laquelle Maldiney réfléchit à travers le prisme de l'expression corporelle. Là où l'expression corporelle est pensée dans le contexte d'un divertissement à l'encontre d'une mécanique des « mouvements dirigés vers un but », elle se détache de la logique de l'observation au profit de celle du contact. L'espace qui rend possible le contact par la rencontre est privilégié sur celui de la clinique en laquelle l'observation et l'objectification sont mises en avant. Ainsi, nous pourrions dire, en résonance avec les mots de Maldiney cités précédemment, que ce qui n'exclut pas la complication de l'existence dans les situations en psychopathologie, c'est la complication précise comme un lieu de reflet et d'anticipation. Le reflet renvoie à l'espace-entourage, l'anticipation à l'espace relatif au sentir.

2.2.3. Expression corporelle, schizophrénie et maniérisme

L'affinité entre les manières de se comporter en schizophrénie et le maniérisme, étudiée par Binswanger⁶⁸³ a été reprise par Maldiney sous une visée naviguant entre sa considération que « il n'y a de psychose que d'un existant »⁶⁸⁴ et sa remarque que « celui qui tient la pose, n'est ni au monde ni à soi ; et la pose atteste, en négatif, l'indivisibilité des deux dans l'être à... »⁶⁸⁵. Une dizaine d'années avant la parution du livre *L'expression corporelle*, Maldiney a également résumé, en quelque sorte, le

⁶⁸² Henri Maldiney, *Regard, Parole, Espace, op.cit.*, p. 32.

⁶⁸³ Voir Ludwig Binswanger, *Trois formes manquées de la présence humaine. La présomption, la distorsion, le maniérisme*, Puteaux, Le Cercle Herméneutique, 2002.

⁶⁸⁴ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie, op.cit.*, p. 13.

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. 220.

rapport de l'expression corporelle et de la schizophrénie par un engagement corporel dans le cercle du maniérisme, incarné justement par la pose. Il l'a expliqué de la façon suivante :

L'essence du maniérisme, Binswanger l'a montré, c'est la pose, acte typique du *modèle*. Acte sans action, c'est-à-dire sans ouverture ni dépassement vers le monde. Le modèle n'*habite* pas l'espace-entourage. Dans la pose, un être s'expose à partir de lui-même sans autre fond que son propre paraître. Son individualité close s'inscrit indéfiniment dans le cercle de tous ses gestes dont aucun ne s'ouvre au dehors et qui passent les uns dans les autres sans autre loi ni fondement que le schème – qu'ils tissent eux-mêmes – de la pure immanence du corps.⁶⁸⁶

Comme si la « pose » dont parle Maldiney avait une fonction de se maintenir en imposant en permanence un « s'être » tout en échouant à « être avec ». Le schizophrène ne maintient pas tant la pose d'un modèle que l'image de son espace relatif au sentir. Ainsi, toute expressivité en schizophrénie est d'autant plus ressentie que conquise au péril de l'acte d'exister et d'autant moins ouverte qu'explicite et conclue. Quand Maldiney reconnaît une conquête de l'espace propre dans l'expression corporelle, cette reconnaissance se dissout dans la mise en question de l'espace-entourage par l'absorption de l'anticipation dans le reflet en schizophrénie. En ce sens, quand il dit : « L'expression corporelle a quelque chose d'antithéâtral, sinon on reste dans le narcissisme »⁶⁸⁷, il aurait également pu dire « sinon, on reste dans le maniérisme ». Dans la mesure où la présence close n'est pas vraiment close sans y être mise en avant ou même au centre, le maniérisme et le narcissisme trouvent un lien commun justement dans leur caractère théâtral. L'engagement corporel dans le cercle du maniérisme est d'autant plus basé sur une fixation-posture qu'empêché de circuler comme un libre déploiement du sentir.

Évelyne Sznycer, dans son texte paru comme postface du livre de Leo Navratil *Schizophrénie et art* (1978) soutient que le maniérisme est rattaché aux états du schizophrène et à ses attaques discrètes par « le dépassement du *pathos* vers l'humour ». En vertu de l'attention apportée aux expressions non-verbales et à la

⁶⁸⁶ Henri Maldiney, *Regard, parole, espace*, *op.cit.*, p.110.

⁶⁸⁷ Henri Maldiney, « Postface », *op.cit.*, p. 203.

révolte que celles-ci peuvent incarner par rapport à l'entourage, ce texte rejoint les propos de Maldiney sur les modes de communication sans parole, tout en mettant en avant un dépassement au lieu de l'absorption qui se joue en schizophrénie. Sznycer dit ainsi :

Les maniéristes ont vécu dans la tourmente et la médiocrité attachés à un idéal d'harmonie et de grandeur. Ils ont vu les baroques écarter la crise morale et culturelle par l'humiliation et l'hypocrisie. Ils ont décidé de vivre la crise mais sans souffrir, de défier la réalité par le double jeu, la mascarade, l'équivoque. Ils représentent le pôle hypercritique, où les affections s'effacent devant un flot d'injures qui, ne pouvant se déverser impunément, doit se parer des couleurs divertissantes des beaux-arts ou de belles lettres. (...) Les schizophrènes de la même façon, dépassent le *pathos* vers un humour qu'à dire seulement narcissique on appauvrit de tout ce qu'il a d'agressif, de politique, de caustique, de percutant, de juste quant à la cible qu'il touche.⁶⁸⁸

Un autre psychiatre, donc, que Binswanger, en travaillant sur l'affinité entre le maniérisme et la schizophrénie, confirme de son côté que « le rapport entre le maniérisme dans l'art et les *manières* dans le comportement psychopathologique ne se limite pas à la théorie, mais qu'il a aussi des effets pratiques, puisque tout ce qui vient du maniérisme provoque sous certaines conditions et dans une certaine mesure des réactions positives dans la psychothérapie »⁶⁸⁹. Ces effets pratiques dont parle Leo Navratil (1921-2006) concernent la possibilité de susciter l'attention par les mouvements expressifs au même titre que la possibilité de les laisser surgir, voire de dégager les expressions mouvantes d'une fixité pensée en lien avec la pose. L'expression corporelle s'y présente comme un « entre » reliant la pose et la posture, voire la prise et la reprise de différentes postures. Les mouvements s'y libèrent. Là où Maldiney situe l'expression corporelle « entre la danse et l'action », elle rejoint, en effet, la *Stimmung* et engage également des mouvements radicalement distincts de

⁶⁸⁸ Évelyne Sznycer, « Postface. Droit de suite baroque. De la dissimulation dans le maniérisme et la schizophrénie » in Leo Navratil, *Schizophrénie et art*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1978., p. 344.

⁶⁸⁹ Cité par Évelyne Sznycer, « Postface. Droit de suite baroque. De la dissimulation dans le maniérisme et la schizophrénie », *op.cit.*, p. __

ceux de la marche. Comme s'il y avait une danse intérieure de l'existant que l'expression corporelle rend visible en schizophrénie d'une manière bien particulière. Or, alliées à l'« acte sans action », les expressions de la schizophrénie s'explicitent au prix de l'acte même d'exister dont Maldiney dit qu'il est « l'acte le plus innocent et le plus risqué de tous »⁶⁹⁰. Cette même description qu'il réserve à l'acte d'exister dans son texte de la préface à *L'expression corporelle*, est réservée dans ses écrits plus tardifs au moment-même du sentir. Ainsi, dans un texte dédié à la peinture de Tal Coat, Maldiney écrit-il :

Le sentir, ce moment le plus innocent et le plus risqué de tous, à même lequel se produit l'événement-avènement d'un phénomène, d'une chose, d'un étant ou d'un existant, en tant que tels, fait le fond de l'attention propre du peintre.⁶⁹¹

Le sentir comme le moment qui, ici, fait le fond de l'attention propre du peintre est pensé comme ce en quoi « se produit l'événement – avènement d'un phénomène, d'une chose, d'un étant ou d'un existant, en tant que tel ». Ce n'est que par ce « en tant que tel » que Maldiney parvient à appliquer une même caractérisation au moment du sentir et à l'acte d'exister. Autrement dit, quand Maldiney décrit le moment du sentir de la même manière dont il définit l'acte d'exister, l'innocence rejoint le risque de la même façon que l'espace relatif au Sentir rejoint l'espace de l'action. Dans son effort pour expliquer l'intérêt que la danse baroque suscite chez les schizophrènes, Leo Navartil rapproche l'espace de déploiement du mouvement de l'espace social. Il le fait d'une manière éclaircissante pour comprendre « l'anticipation qui s'absorbe dans le reflet » dont parle Maldiney au sujet des expressions en schizophrénie. Évelyne Sznycer résume l'explication de Navartil de façon suivante :

L'hypothèse la plus probable selon lui, serait que *la danse baroque montre au schizophrène comment dans le cadre même de ses possibilités limitées du mouvement, les partenaires peuvent quand même se rencontrer tout en gardant une certaine distance : distance suffisamment grande pour que le mouvement ne mette*

⁶⁹⁰ Maldiney, « Préface », p.11

⁶⁹¹ Maldiney, *L'art, l'éclair de l'être*, op.cit., p. 292.

pas en danger la structure d'intégration que le malade veut préserver ou reconstruire, sans être trop grande pour que celui-ci ne puisse sombrer dans l'isolement. La thérapie décrite ici agirait immédiatement sur les marqueurs temporels et spatiaux de l'existence humaine ; l'espace de déploiement du mouvement serait aménagé en espace social, en lieu de rencontre, orné de configurations précieuses, ordonné de révérences courtoises.⁶⁹²

Or, l'affinité entre le maniérisme et la schizophrénie se laisse également éclaircir dans le rapport entre la possibilité de « disposer de son corps » et la manière de « tenir la pose » sous le prisme du « se bien porter » dont Maldiney discute dans son livre *Art et existence*. Juste au début du sous-chapitre « La question errante de l'« art pathologique » » il souligne ainsi :

Avant de parler d' « art pathologique », et pour en parler judicieusement au point peut-être de n'en plus pouvoir parler, il faut avoir égard à quelques évidences que voici : pas plus qu'il ne suffit d'être malade pour être artiste il ne suffit d'être bien portant ; et pas davantage il ne suffit d'être artiste pour être malade ni pour être bien portant. Toutefois, malgré la solitude de ce carré d'évidences, il peut s'y produire une faille : il peut suffire d'être artiste pour être bien portant *dans le moment même de faire-œuvre*. « Se bien porter » signifie alors : réussir à se porter soi-même ou, tout au moins, à se soulever jusqu'à soi.⁶⁹³

Comme si « disposer de son corps » y devenait une sorte de la variable en fonction de ces moments rares, sinon solitaires, permettant de « réussir à se porter soi-même ». Là où ce « se bien porter » n'appelle pas ou n'appelle plus à une possibilité de « rencontrer » autrement qu'en art et par l'art, le moment même de faire-œuvre est un moment ouvreur de la présence dans l'expression artistique, œuvré par la *Stimmung*.

Maldiney cherche à élucider comment parler judicieusement de l'expression corporelle dans les situations relatives à la psychiatrie, mais au point de pouvoir dire plus sur la dimension communicative du Sentir.

⁶⁹² Évelyne Sznycer, « Postface. Droit de suite baroque. De la dissimulation dans le maniérisme et la schizophrénie », *op.cit.*, p.

⁶⁹³ Henri Maldiney, *Art et existence*, *op.cit.*, p. 67.

Quand Maldiney analyse l'œuvre picturale de Sylvain Fusco (1903-1940), diagnostiqué psychotique et interné à l'hôpital psychiatrique du Vinatier, il ne manque pas de souligner l'échec de toutes les tentatives d'entrer en communication avec lui. Il précise que « un essai de le faire dessiner en présence du médecin échoue complètement »⁶⁹⁴. En quoi cet exemple donné par Maldiney concerne-t-il l'expression corporelle ?

Là où se produit une faille par rapport à la faille constituante de la situation en psychopathologie, cette faille de la faille révèle une possible ouverture. Pourtant, cette ouverture n'est pas d'autant privée de ses failles à elle, par lesquelles justement « réussir à se porter soi-même » ne s'effectue que dans un temps partiel, si on peut le dire ainsi. Sylvain Fusco ne dessine pas dans un cadre médical ; il dessine tout simplement. Et même s'il dessine en écho à la situation qui l'a amené et le situe dans un contexte médical, la tentative de le faire dessiner en présence d'un médecin est un surplus. C'est un surplus au sens où cette tentative soulève le même problème que celui que constitue le terme de « théâtral » dans les propos de Maldiney : le problème de la reproduction « vivante » ou encore, le problème du « spectacle ». Il s'agit chez Fusco d'un besoin d'expression et non pas d'une démonstration à la demande.

La situation de Sylvain Fusco, si nous prenons en compte son mutisme profond⁶⁹⁵, est un exemple qui montre bien comment l'expression corporelle accompagne l'activité artistique pour révéler la dimension communicative du Sentir. De même que la tonalité intérieure trouve dans l'activité artistique ses moyens à (se) exprimer,

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 79.

⁶⁹⁵ Maldiney en parle dans un sous-chapitre de son livre *Art et existence*, intitulé « L'intégration du Moi dans l'œuvre de Sylvain Fusco » (éd. Klincksieck, Paris, 2003, pp. 70-82.), où en prenant en compte le diagnostic du Dr. Requet sur le *négligisme catatonique* chez Fusco, Maldiney expose un témoignage de ce même Dr. Requet qui remonte à l'année 1938 au cours de laquelle Fusco s'est laissé convaincre de peindre sur le matériel offert par Dr. Requet. Ce témoignage apparaît dans l'ouvrage collectif *Sylvain Fusco ou la folie des femmes*, publié par l'Association Lyonnaise pour la recherche psychologique sur l'art et la créativité, Federop-Diffusion, Lyon, 1979 et se rapporte, entre autres, à ceci : « Ce fut alors une brève période d'une furieuse productivité, car il continuait à peindre sur les murs aussi bien que sur le papier, sans arrêt, recto-verso, pour ne pas avoir à faire attendre l'inspiration qui le dominait. C'était fantastique, car on avait l'impression qu'il dépassait son autisme et nous entretenait de ses visions fabuleuses par ce grandiose monologue muet qu'il n'interrompit qu'une seule fois, en me disant, un jour où je m'étais arrêté devant son œuvre et où il n'avait pas fui, et en s'adressant gentiment à moi : « c'est joli, ça ». Ce fut tout et ce fut la seule fois où j'entendis sa voix ». (Cité selon, Henri Maldiney, *Art et existence*, *op.cit.*, p. 73.).

à (se) délivrer, le corps a ses propres façons d'en faire autant. Quand Maldiney situe l'expression corporelle « entre la danse et l'action », il touche à ce en quoi l'expression corporelle se rapproche de l'expression artistique, et l'expérience sensorielle de toute expérience sensible. Si Sylvain Fusco ne communique pas autrement que durant les moments-mêmes de « faire œuvre » et autour de ce qui en ressort, nous y voyons quelque chose de l'ordre de la danse, qui s'y meut et s'y dissimule en faisant parler la tonalité intérieure plastiquement. Les aspects les plus innocents et les plus risqués de l'« être présent » y sont en jeu comme s'ils étaient en danse. Encore plus que de la capacité d'expression plastique, il s'y agit d'un besoin d'expression par lequel le « comment » relatif à l'espace du sentir se reflète sur le « comment » relatif à l'espace réel de mouvements dans l'activité artistique. Les matières brutes telles que la terre argileuse, la craie, le charbon, les briques concassées ou les herbes écrasées, utilisés par Fusco en réponse à ce besoin, ont contribué à leur façon à ce que Jean Dubuffet (1901 – 1985) va nommer « l'art-brut ».

2.3. EXPRESSION CORPORELLE ET EXPRESSION ARTISTIQUE

Maldiney se réfère régulièrement au livre de Hanz Prinzhorn (1886 – 1933) *Bildnerer der Geisterkranken* publié en 1922 à Berlin et édité en français pour la première fois en 1984 sous le titre *Expressions de la folie. Dessins, peintures, sculptures d'asile*. De ce même livre il s'inspire pour se prononcer sur la démarche de Dubuffet centrée sur les œuvres issues du milieu psychiatrique, mais aussi pour articuler ses lectures de Binwanger, de Weizsäcker et de Strauss avec celles de Kandinsky, Malevitch et Paul Klee. Le fil conducteur de cette articulation est double : d'un côté, la *Daseinsanalyse* comprise comme à la fois « une analyse des structures spatiales et temporelles de la présence »⁶⁹⁶ et une phénoménologie « dans la mesure où elle est une analyse de l'expression »⁶⁹⁷ et de l'autre, une phénoménologie de l'art.

⁶⁹⁶ Henri Maldiney, *Regard, parole, espace, op.cit.*, p. 137.

⁶⁹⁷ *Idem.*, p. 121.

2.3.1. *Stimmung*, rythme et *Gestaltung*

Dans le sillage du chapitre « Le besoin d'expression et le schématisme des tendances à la *Gestaltung* » du livre de Prinzhorn, Maldiney interroge le besoin d'expression, dégage la question du statut du mouvement par rapport à l'expression sous ses différentes formes et désigne la notion de *Gestaltung* comme cruciale pour l'articulation de la question esthétique à celle de l'existence.

Maldiney se réfère à une précision de Prinzhorn selon laquelle « l'impulsion à tracer des formes (*Gestaltungdrang*), procède du besoin d'expression (*Ausdrucksbedürfnis*) » où Prinzhorn explicite également que « les mouvements expressifs ont la propriété de donner corps au psychique de telle sorte qu'il nous est donné immédiatement dans un vécu de participation (*Mitter-lebnis*) »⁶⁹⁸. En commentaire de ceci, Maldiney met sur un même plan le besoin d'exprimer et le besoin de s'exprimer comme s'il s'agissait forcément d'un seul et même besoin. Il y mobilise, à nouveau, les termes de « reflet » et d'« anticipation » et s'en explique de la manière suivante :

Le besoin d'exprimer ou de s'exprimer se manifeste là où l'homme ne se contente pas de refléter son environnement mais anticipe la structure des choses selon un certain sens, correspondant à la seconde dimension de l'*Um-Welt*, dont le *um* veut dire aussi : en vue de... Ce sens prend forme soit dans une *esquisse* du monde, ouverte et non thématique, soit dans une *image* du monde, close et thématisée, qui joue le rôle de « modèle intérieur ».⁶⁹⁹

En problématisant la question de l'expression, Maldiney s'intéresse à la genèse du visible, c'est-à-dire à ce en quoi l'expression n'est pas tant de l'ordre de l'image que du mouvement. À l'instar de sa pensée sur « une *esquisse* du monde, ouverte et non-thématisée », la place de la représentation se comprend relativement à l'importance

⁶⁹⁸ Cité par Henri Maldiney, *Regard, parole, espace, op.cit.*, p. 284. Cité selon H. Prinzhorn, *Bildneri der Geisteskranken*, Berlin, Springer, 1922, p. 16.

⁶⁹⁹ Henri Maldiney, *Regard, parole, espace, op.cit.*, p. 284.

de la tension existentielle entre la pulsion et l'expression. C'est de la pulsion qu'il s'agit dans le besoin d'expression ; la pulsion est à la source de tout un courant articulatoire des formes par lesquelles l'existence humaine se signifie. La question de l'expression devient chez Maldiney la question en laquelle le pulsionnel et l'existential se rencontrent. Maldiney s'intéresse à la genèse des formes par lesquelles l'existence humaine se signifie, mais aussi à la *Gestaltung*, terme déjà employé par Prinzhorn, mais aussi par Paul Klee, pour désigner plus que la forme – « la forme en formation » en lien avec l'art. Maldiney ramène la question de la forme à celle de l'œuvre de la manière suivante :

Une forme, une œuvre, fonctionnent comme un monde. Elles ne sont pas dans l'espace et le temps ; mais – comme ils sont dans le monde – le temps et l'espaces sont en elles.

Or entre *Gestalt* et *Gestaltung*, entre la forme thématifiée en structure et la forme en acte, il y a toute la différence du rythme.⁷⁰⁰

La différence entre « la forme thématifiée en structure » et « la forme en acte » correspondrait, à notre sens, à une différenciation entre le moment théâtral et le moment antithéâtral en lien avec l'expression chez Maldiney. La même compréhension de la forme que véhicule ses considérations sur les œuvres picturales de Kandinsky, Mondrian, Malevitch, Klee et tant d'autres peintres du XXe siècles s'applique à ce qu'il considère avec Binswanger sous le nom d' « analyse des formes fondamentales de l'existence humaine ». Ces deux différents contextes s'articulent dans un seul en faisant preuve de la cohérence et de la pertinence de sa pensée, sans pour autant confondre les domaines dans lesquels elle opère. Dans son emploi du terme de *Gestaltung*, Maldiney réfléchit plutôt à un « art des formes » qu'à une forme relative exclusivement à l'art. Le rythme et la forme au sens de *Gestaltung* sont les existentiels dans lesquels s'articulent notre présence et notre rapport au monde. Ce n'est qu'à partir de cela que Maldiney fonde sa thèse : « L'art est la vérité du sensible, parce que le rythme est la vérité de l'αἴσθησις. »⁷⁰¹ La question de la

⁷⁰⁰ *Idem.*, p. 212.

⁷⁰¹ *Idem.*, p. 208.

Gestaltung et celle du rythme sont indéniablement liées. Ces deux questions sont approfondies chez Maldiney à travers l'art, mais sont toujours déjà pensées en écho aux analyses des formes relatives à toute activité sensible. Déjà dans l'un de ses tous premiers textes publiés, Maldiney insiste sur ce point :

À vrai dire l'Art n'est pas une simple transposition d'un rythme. On n'insistera jamais trop sur ce point. L'artiste n'est pas un homme qui fait d'une part une expérience et la fixe d'autre part dans une œuvre. La perception du monde n'est pas distincte de la genèse de l'œuvre.⁷⁰²

L'art est une voie privilégiée pour la compréhension du sentir – une voie se déployant depuis le sentir et en direction du sentir, s'effectuant d'un sentir à l'autre –, justement par ce en quoi l'art incarne le rythme en tant qu'il est un mode existentiel de la présence. En ce sens-là, Maldiney cite régulièrement, nous l'avons dit, une pensée de Paul Klee selon laquelle « L'art ne donne pas une reproduction du visible, mais il rend visible »⁷⁰³.

L'intérêt de Maldiney pour la *Gestaltung* s'inscrit dans la continuité de son attention portée à la notion de *Stimmung*. Les expressions de l'art et les formes de leur présence activent et réactivent la valeur révélatrice de la tonalité dans laquelle nous nous trouvons et retrouvons au monde. C'est souvent en réfléchissant à la *Gestaltung* et à la *Stimmung* que Maldiney porte un regard critique sur les théories scientifiques. En même temps, ses notions de « rythme », d'« événement » et de « rencontre » se forment toutes en lien avec sa compréhension de la *Gestaltung* et de la *Stimmung* et en écho aux deux modes d'exister en transcendance. Nous pourrions dire que la *Gestaltung* opère sur « le passible » en appelant au « transpassible » tandis que la *Stimmung* détermine le « possible » sous le prisme du « transpassible ».

Maldiney distingue deux dimensions ou deux fonctions dans toute forme sous les noms de « signe » et de « rythme » de la façon suivante :

⁷⁰² Henri Maldiney, *Aux déserts que l'histoire accable*, op.cit., p. 16, texte initialement paru dans *Les temps modernes* n°50, décembre 1949.

⁷⁰³ Cité par Henri Maldiney, *Regard, parole, espace*, op.cit., p. 276. Cité selon P. Klee, *Das bildnerische Denken*, p. 76 ; trad. p. 76.

Dans sa fonction de signe elle s'anime d'une motricité familière dont la reconnaissance se consolide en la figure des choses. Mais le rythme immanent à la genèse des formes structure l'espace où les choses ont à paraître antérieurement et intérieurement à toute esquisse de ressemblance. Le sens de l'image n'est que la thématization, sous l'horizon limité d'une figure, du champ de signification des formes. Le rythme ouvre un champ de présence inédite qu'aucune représentation n'épuise et dans lequel l'image est dans cet état d'origine perpétuelle qui caractérise la nécessaire gratuité et la nécessité gratuite de son apparition.⁷⁰⁴

« La genèse des formes » dans ce paragraphe renvoie justement à la *Gestaltung*. Le mouvement moteur de la *Gestaltung* est le rythme. La dimension intérieure d'une forme est celle du rythme – et alors celle de la *Stimmung* –, et sa dimension extérieure est celle du signe et alors représentative. La distinction entre le signe et le rythme rejoint parfaitement la formule de Henri Focillon à laquelle Maldiney se réfère régulièrement : « Le signe signifie. La forme se signifie »⁷⁰⁵. La primauté du rythme sur la représentation concerne toute expression chez Maldiney. C'est à travers le prisme de cette primauté-là qu'il s'intéresse à l'histoire d'une patiente mélancolique de Kuhn qui a été « délibérée par la danse »⁷⁰⁶ et à toute possibilité de réveiller les mouvements intérieurs de la présence. L'espace de représentation ne l'intéresse que comme une espace d'expression et de déploiement du rythme.

2.3.2. Psychopathologie et esthétique

Dans la préface à *L'expression corporelle*, Maldiney souligne la chose suivante :

Des essais tentés à l'hôpital psychiatrique avec des « schizophrènes chroniques » ont montré que certaines malades jusqu'alors frappées de mutisme étaient rendues à la parole par l'expression corporelle, là où les mouvements proposés impliquaient une situation d'échange et *l'articulation d'une rencontre* avec l'autre...jusque-là ignoré

⁷⁰⁴ Henri Maldiney, *Aux déserts que l'histoire accable*, *op.cit.*, p. 57.

⁷⁰⁵ Cité par Henri Maldiney, *Regard, parole, espace*, *op.cit.*, p. 156, p. 183, p. 216.

⁷⁰⁶ Voir in Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, pp. 18, 19.

comme autre et comme soi, faute d'une reconnaissance des limites - et de leur variation possible - entre le propre et l'étranger.⁷⁰⁷

Le phénomène psychotique que Maldiney analyse ailleurs sous une optique de la perte du monde commun et d'une rupture de soi avec soi-même⁷⁰⁸ revient ici au défi du contact. Dans les failles de la faille émergent les possibilités d'une ouverture tissée justement aux bords des liens entre « ce que peut le corps » et la dimension communicative du tout Sentir.

La capacité de « disposer de son corps » est touchée par la rencontre entre ces moments de l'ouverture à l'autre dans les mouvements impliquant « une situation d'échange et *l'articulation d'une rencontre* » et les instants d'une possible ré-ouverture à soi. Il s'agit plutôt d'une ré-présentation au sens du « redevenir présent » que d'une représentation répétée *in vivo* incessamment. Ce qui précède une telle rencontre est pensé, chez Maldiney, sous le prisme de l'autre de l'« entre ». L'autre de l'« entre » est incarné par une présence fermée dans les failles relatives à l'« être avec ». Ce qui donne lieu à une telle rencontre est ici l'entrée en contact par le biais de l'expression corporelle. Si dans le paragraphe, cité plus haut, « *l'articulation d'une rencontre* » est écrit en italique, c'est bien par rapport à ce qui lui succède. La mise en contact dans le cadre des ateliers d'expression corporelle, n'est pas équivalente à l'articulation des rencontres dans la vie de tous les jours. Maldiney précise que « ces tentatives aux résultats modestes n'ont réussi que par la mise en œuvre de comportements contraires où il s'agit de *s'exprimer avec* un partenaire par des gestes d'*accord* et d'*opposition*, n'y ayant de communication réelle qu'à travers la possibilité d'une rupture. »⁷⁰⁹. Tous ces termes écrits en italique tracent les points cruciaux de l'explication de Navratil à l'égard de l'intérêt que la danse baroque suscite chez les schizophrènes, d'un côté et dévoilent l'ambiguïté du positionnement de Maldiney en vue de l'appel à l'expression corporelle en psychopathologie, d'un autre côté. Cette ambiguïté revient encore et toujours à deux questions clés – celle du

⁷⁰⁷ Maldiney, « Préface », *op.cit.*, p.13.

⁷⁰⁸ Sur ce point, voir plus *in* Françoise Dastur, « Temps et espace dans la psychose selon Henri Maldiney », publié dans *Les Lettres de la Société de la Psychanalyse Freudienne, Questions d'espace et de temps*, n°20, Éd. Campagnes Premières, 2008, p. 45-55.

⁷⁰⁹ Maldiney, « Préface », *op.cit.*, p.13.

temps et celle de l'espace comme deux formes articulatoires de l'existence. Dans la mesure où il nous faut distinguer « l'expression corporelle dans le cadre d'un atelier » et « l'expression corporelle » tout court, ce en quoi se trouvent leurs points communs touche au point même où s'articulent la clinique et l'esthétique. Dans une communication qui ne s'explicite que dans les moments mêmes de la situation d'échange, la temporalité du contact revient à la situation du corps, et le problème du corps devient celui de l'acte, c'est-à-dire le problème du corps en acte. C'est le passage à l'acte qui fait débat. Ainsi, quand Maldiney considère le corps en acte comme l'organe de toutes les dimensions de la présence⁷¹⁰, il rapproche « le corps en acte » et « la manière de communiquer avec le monde » pour soulever la question de cette communication elle-même dans ses différents modes. C'est ainsi qu'il rapporte la question esthétique à celle de l'existence avant même de prendre en compte l'activité artistique, proprement dite. Il souligne ainsi :

Nous habitons – sains ou malades – le même monde, mais nous différons dans la manière de communiquer avec lui. Notre manière propre se dénonce dans ce que Erwin Straus appelle les structures pathiques et Ludwig Binswanger les structures thymiques ou climatiques de l'espace et du temps de la présence.⁷¹¹

Ces structures sont ce qu'il s'agit d'analyser et de comprendre en psychopathologie. Maldiney met en évidence l'appel au sentir et l'apport du sentir comme deux pôles cruciaux de la situation d'échange en psychopathologie où l'existence est mise en danger, tout en rappelant que « nous habitons le même monde ». Dans son texte « Comprendre », il discute « le présent du schizophrène » et « le monde du schizophrène »⁷¹² en considérant « le temps de la présence du schizophrène » et non « la présence du schizophrène ». Il caractérise le temps de la présence du schizophrène comme « un présent fermé »⁷¹³ et l'analyse par le biais du « dessin schizophrénique ». Dans les dessins réalisés par des personnes atteintes de la schizophrénie, Maldiney trouve une raison de plus à admettre ce en quoi la

⁷¹⁰ *Ibid.*, p.13.

⁷¹¹ Henri Maldiney, *Regard, parole, espace, op.cit.*, p. 137.

⁷¹² Voir in Henri Maldiney, *Regard, parole, espace, op.cit.*, pp. 120, 121.

⁷¹³ *Ibid.*, p. 120.

Daseinsanalyse diffère de la phénoménologie husserlienne. Il s'agit de la formule, pour ne pas dire le projet de « revenir aux choses-mêmes ». Tout en considérant la *Daseinsanalyse* comme une phénoménologie « dans la mesure où elle est une analyse de l'expression »⁷¹⁴, Maldiney la considère au-delà et au au-deçà de cette formule husserlienne. Or cette formule résonne en psychopathologie différemment qu'en phénoménologie, car les retours qu'elle cherche à effectuer sont d'un autre ordre : plus urgents et puis plus personnels, car existentiels. Dans cet écart entre la *Daseinsanalyse* et la phénoménologie husserlienne, la question de l'existence revient à celle de la vie par l'épreuve de l'immédiat de ses situations, et la question de tout rapport pathique au monde chez Weizsäcker rejoint celle du rapport esthétique chez Kant. Dans la mesure où nous admettons avec Maldiney que le rapport esthétique chez Kant est « la dimension même de la réceptivité dont l'espace et le temps, milieux de notre habiter, sont les organes »⁷¹⁵, le pathique est toujours déjà actif étant donné qu'il est révélateur de toute « activité dans la réceptivité ». C'est également sous l'optique de la considération kantienne que nous ne pouvons pas connaître les choses telles qu'elles sont indépendamment de nos « filtres » et concepts que la formule husserlienne risque son projet sur le terrain de la psychopathologie et ne se porte pas garant pour une phénoménologie de la présence. En ce qui concerne l'analyse des expressions à travers le « dessin schizophrénique », Maldiney parvient à l'explicitation suivante :

Les structures de l'expression sont celles des autres conduites. La chose est particulièrement nette dans le dessin. Les deux aspects du dessin schizophrénique, fermeture et « bourrage » sont une seule et même structure ; la fermeture n'est pas seulement dans le cadrage du dessin, dans l'obsession des limites du support ; elle est le style même des formes. Chaque ligne est un contour – limite enfermant une

⁷¹⁴ *Ibid.*, p. 120 ; D'ailleurs, Maldiney précise lui-même sur cette page, que la *Daseinsanalyse* n'est pas une phénoménologie du type husserlienne en précisant dans la note de bas de page n°2 : « Ce n'est pas à dire qu'elle ne doive beaucoup à Husserl. Ainsi l'idée de constitution (et notamment de la constitution du temps » joue un rôle direct dans *Melancholie und Manie*, Phullingen, Neske, 1960, de L. Binswanger (trad. J.-M. Azorin et Y. Totoyan, *Mélancolie et manie*, Paris, PUF, 1987) et dans *Daseinsanalytische Studie über einem Fall paranoïder Schizophrenie. Ein Beitrag zur Interpretation schizophrener Endzustände* (Schweiz. Arch. F. Neurol. Psychiat., 1958, 81, 9-105) de W. Blankenburg.

⁷¹⁵ *Ibid.*, p. 147.

aire intérieure. Elle aussi n'a qu'un seul côté ; et son manque de cursivité lui interdit de mobiliser l'entourage et d'en faire le champ de présence de la forme et d'en faire le champ de la présence de la forme, qu'elle se contente de circonscrire. Le bourrage est une technique de réduction du vide intérieur, comme le cadrage l'est du vide extérieur. Tout est rempli de telle façon que rien d'autre ne peut plus apparaître. Dans l'espace saturé, rien ne peut *ad-venir*. C'est l'essence même de la thématization de rendre impossible l'ad-venir, le pouvoir arriver, le pouvoir être.⁷¹⁶

Comme s'il s'agissait du manque d'espace pour faire revenir les choses vers nous-mêmes et non de revenir aux choses elles-mêmes. Ce que Maldiney interroge et cherche à comprendre à l'égard de ces dessins réapparaît dans ce qu'il cherche à expliciter à propos du mouvement, du regard et, d'une manière plus générale, de toute expression qui passe par le corps en schizophrénie. Quand il parle de l'échec du double caractère de toute expression authentique – reflet et anticipation, relatif à la schizophrénie, il ne le fait pas pour exclure le reflet et l'anticipation de l'expression, mais pour dégager ce en quoi consiste la déficience de leur articulation en vue de la vie de tous les jours. Son point de vue reste clinique, mais s'inscrit dans sa démarche d'élaboration d'une phénoménologie de la présence. Ce qui anime le regard de Maldiney d'un point de vue clinique, c'est la « présentalisation », si nous pouvons la nommer ainsi, la capacité de (re) devenir présent au sens où la présence aurait pour son garant l'articulation des situations d'échange. La présentation frontale d'une perte close ne l'intéresse pas plus. Pour cette raison, sa considération de la *Daseinsanalyse* comme analyse de l'expression, va en direction du dévoilement des aspects esthétiques d'un procédé clinique. En même temps, l'analyse de l'expression psychopathologique d'un point de vue esthétique – artistique – est toujours déjà en prise avec une phénoménologie de la présence. Quand il discute l'œuvre de Wölfli ou celle de Fusco, il ouvre la porte aux théoriciens de l'art mais sans vraiment pouvoir se détacher du seuil de la clinique ou de la phénoménologie pour se plonger dans la considération d'une œuvre de ce qu'on appelle l'art-brut. L'art brut ne doit pas être brutalement déconnecté de la situation de l'homme en psychopathologie pour être de l'art, parce que, comme Maldiney l'admet ailleurs « le comportement

⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 121.

esthétique n'est pas une proposition de la conscience »⁷¹⁷. Autrement dit, Maldiney ne cherche pas à défendre l'art-brut devant une sorte de Tribunal Imaginaire d'admissibilité à l'histoire de l'art, mais à soutenir, toujours et à nouveau, que « l'art est la vérité du sentir »⁷¹⁸. Détacher complètement l'œuvre de la situation de l'artiste n'a rien à voir avec la considération, si chère à Maldiney, de ce qui fait d'une œuvre une œuvre d'art. D'un point de vue méthodologique, nous pourrions dire que son approche de l'art compte sur une dimension biographique pour ce qui concerne l'artiste, aussi bien que sur une autre dimension qui surpasse celle-ci ou mieux dire, la transcende en ce qui concerne l'œuvre d'art. Quand Maldiney souligne que « l'art dépasse l'artiste », il précise juste après « non parce que celui-ci n'est pas en pleine possession de l'esprit ; mais parce que l'art ouvre en lui un vide d'après plénitude »⁷¹⁹. Dans son analyse du « dessin schizophrénique », nous voyons réapparaître ces notions du vide et du plein, mais sur un autre registre qui est plus de l'ordre de l'expression dans son rapport à l'existence que de l'ordre de l'existence dans son rapport à l'expression. Rappelons-nous également que Maldiney a eu du mal à analyser non seulement les œuvres d'art plastiques, mais aussi l'œuvre de Nietzsche ou celle de Hölderlin sans prendre en considération l'impact de leur situation en psychopathologie⁷²⁰. Les pratiques artistiques – telles que la danse et le théâtre, où le support principal de l'expression est justement le corps, dégagent autrement la question du rapport de l'expression artistique à la présence.

2.3.3. La clinique théâtrale de la Salpêtrière. Maldiney avec Foucault.

Il faut revenir à la manière dont, pour Straus, le problème de l'expression doit être posé :

⁷¹⁷ Henri Maldiney, *Ouvrir le rien, l'art nu*, *op.cit.*, p. 25.

⁷¹⁸ Henri Maldiney, *L'art, l'éclair de l'être*, éditions Comp'Act, 1993, p. 33

⁷¹⁹ Henri Maldiney, *Ouvrir le rien, l'art nu*, p. 278.

⁷²⁰ Voir le chapitre « Destins de Nietzsche et de Hölderlin » in Maldiney, *Art et existence*, *op.cit.*, pp. 129 – 169.

Le problème de l'expression devrait donc être scindé en deux questions essentielles : la première aurait trait au rapport entre les mouvements expressifs et les processus intérieurs, la seconde traiterait de la possibilité et de la certitude de la compréhension de ces rapports, c'est-à-dire du sens des signes que sont les mouvements expressifs pour l'observateur⁷²¹.

C'est sous l'aspect d'une résolution hâtivement apportée à cette deuxième question du problème de l'expression, avant même qu'elle soit formulée par Straus, que l'expression corporelle a pu servir de base aux acquis de la pratique clinique de Jean-Martin Charcot (1825-1893). Le médecin psychiatre à la Salpêtrière depuis 1862, Charcot fût nommé professeur d'anatomie pathologique en 1872., aussi bien que directeur d'une chaire de clinique des maladies nerveuses, créée en 1881, toujours à la Salpêtrière. Le corps avec ses expressions fût pour lui un support précieux pour la compréhension des pathologies. Dans son livre *Invention de l'hystérie*, Georges Didi-Huberman montre justement à quel point le rapport à l'expression corporelle a été déterminant pour l'émergence de tout un « art » d'obtenir des faits en psychopathologie en lien avec un autre qu'il nomme « l'art de mettre les faits en œuvres »⁷²². Par « l'invention de l'hystérie », Didi-Huberman entend ce en quoi se déploie la fonction médiatrice de l'image dans le rapprochement de la clinique de l'hystérie et du spectacle, et il précise à propos de la clinique de Charcot la chose suivante :

Elle s'identifia même, subrepticement, à quelque chose comme un art. Tout proche du théâtre et de la peinture.⁷²³

Il s'agissait de fonder une clinique qui valorise le dispositif théâtral pour donner mieux à voir ce que les images disent parfois plus que les mots et surtout là où les mots ne renvoient toujours pas à une quelconque théorie fiable. Charcot ne prend pas en considération « le sentir » de ses patientes, comme un metteur en scène qui ne prendrait ni conscience ni en compte le « sentir » de ses comédien-e-s pour leur

⁷²¹ Straus, *Du sens du sens*, *op.cit.*, p. 242.

⁷²² Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie*, Paris, Éditions Macula, 2012, p. 38.

⁷²³ *Ibid.*, pp. 13, 14.

distribuer les rôles qu'il les voit jouer. Autrement dit, Charcot se passe du sentir de ses patient-e-s pour faire parler les expressions de leurs corps en tant qu'images ayant la fonction d'être des preuves de ses hypothèses dans le domaine de la psychopathologie. L'observation fût l'outil principal de sa méthodologie de recherches, aussi bien que de son enseignement. La question de « ce que peut le corps » y est réduit à celle de « ce que montre le corps » et plus précisément de « ce que le corps est censé montrer » pour permettre un accès privilégié à la « vie pathologique ». C'est surtout durant le temps de sa direction de la chaire de clinique des maladies nerveuses que l'hystérie devint l'objet central de ses recherches et quelque quatre ou cinq mille femmes devinrent ses patientes ou comme le souligne Didi-Hubermann, « furent un *matériel* »⁷²⁴. La production de nouveaux savoirs, aussi bien que la fabrication des images pour fonder et illustrer ceux-ci, passèrent par le corps. En décrivant l'ambiance et les objectifs de son travail à ce grand asile qui fût la Salpêtrière, Charcot a lui-même noté ceci :

Les services que peuvent rendre les études et l'enseignement faits dans ces conditions ne sont certes pas à dédaigner. Les types cliniques s'offrent à l'observation représentés par de nombreux exemplaires qui permettent de considérer l'affection du même coup, d'une façon pour ainsi dire permanente, car les vides qui se font avec le temps, dans telle ou telle catégorie, sont bientôt comblés. Nous sommes, en d'autres termes, en possession d'une sorte de *musée pathologique vivant*, dont les ressources sont considérables⁷²⁵.

L'importance donnée à sa démarche de classification et d'élaboration des symptômes qu'il étudie plutôt qu'au sentir des patientes qu'il soigne, fait que toute éventuelle question de « ce que peut le corps » dans la pratique clinique de Charcot se traduit automatiquement en celle de « ce que peut un corps instrumentalisé ». Ses descriptions cliniques sont déployées au moyen de l'expérimentation appliquée aux

⁷²⁴ *Ibid.*, p. 35.

⁷²⁵ Jean-Martin Charcot, « Leçons sur les maladies du système nerveux », in *Œuvres complètes*, leçons recueillies et publiées par Bourneville, Babinski, Bernard, Féré, Guinon, Matie, Gilles de La Tourette, Brissaud, Sevestre, Paris, Progrès médical & Lecrosnier & Babé, 9 vol., 1886-1893, vol. III, pp. 3-4 ; Cité selon Georges Didi-Huberman, « Appendice 1 Le 'musée pathologique vivant' » in *Invention de l'hystérie*, op.cit., p. 407.

corps vivants, de la présentation, voire de l'exposition de ses patientes sur la scène de l'amphithéâtre et encore au moyen des images de plus en plus recueillies et mises en circulations à cet époque, comme nous le montrent bien les trois tomes de l'*Iconographie photographique de la Salpêtrière*⁷²⁶. Ainsi, l'histoire même de l'expression corporelle en psychopathologie rejoint celle des répressions et des expérimentations à l'œuvre dans la prise en charge de la folie. Si Maldiney cherche à comprendre le rôle et la fonction du corps et de ce qu'il exprime dans la reconquête de l'espace propre, Charcot réduit toute la question de la présence à celle du corps où ce dernier devient plus un instrument qui supporte qu'un possible support pour « re – devenir présent ». La position que Maldiney soutient d'un point de vue clinique est justement à l'opposé de celle de Charcot. Dans un texte dédié à la pratique clinique de Roland Kuhn, Maldiney souligne la chose suivante :

Est clinique au sens premier du mot (kline = coucher) un examen qui se fait ou une leçon qui se donne auprès du lit du malade. Parallèlement à ce sens, Littré donne cette définition : « médecine clinique : celle qui s'occupe du traitement des maladies considérées individuellement », c'est-à-dire malade par malade. Roland Kuhn l'entend bien ainsi et c'est à lui d'abord que s'applique la définition qu'il donne du chercheur en psychiatrie : « la recherche psychiatrique se joue dans la clinique avec l'homme malade individuel avec lequel le chercheur se tient lui-même en contact immédiat ». Et il reprend à son compte l'appel lancé par Hans Heimann de Tübingen « contre le délaissement (*Vernachlässigung*) de l'individualité dans la recherche psychiatrique »⁷²⁷.

Il faut donc bien opposer, d'un côté, Charcot avec ce « délaissement de l'individualité dans la recherche psychiatrique » et, de l'autre côté, les psychiatres influencés par la pratique clinique de Ludwig Binswanger, comme l'est d'ailleurs Roland Kuhn. L'insistance de Maldiney sur le sentir qui est, selon lui, « un acte

⁷²⁶ Désiré-Magloire Bourneville, Paul Regnard, *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Progrès médical & Delahaye, 1878.

⁷²⁷ Henri Maldiney, « Contribution de Roland Kuhn à la mise en évidence de la dimension esthétique dans l'expérience phénoménologique existentielle en psychiatrie clinique. Aspects philosophiques », *Revue de l'Association Internationale Henri Maldiney L'Ouvert* n°2, 2009, p.14.

présentiel »⁷²⁸ est le critère principal de cette opposition. Quand il considère, par exemple, avec Binswanger, que « la présence de l'homme dans la psychiatrie, dans la situation psychiatrique, est précisément une présence et non pas un objet de représentation »⁷²⁹, il pose, en effet, le problème de l'expression au même titre que celle de la présence par le biais du Sentir. D'ailleurs c'est dans ce même esprit que Michel Foucault a pu privilégier l'histoire de la folie elle-même sur celle de la psychiatrie. Il refuse, comme il le précise dans la préface de l'année 1961 de *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, de « se laisser guider par ce que nous pouvons savoir de la folie »⁷³⁰, très probablement parce que le pouvoir et le savoir y sont couplés comme ils le sont dans la clinique de Charcot. Ce livre donnera lieu en 1972 à une nouvelle édition, dans laquelle Foucault retrace les grandes étapes du rapport de la raison à la folie depuis la fin du Moyen Age jusqu'à la naissance de l'asile du XIX siècle. Les deux événements cruciaux y sont dégagés : celui de la création de l'Hôpital général à Paris en 1656 marquant l'époque du grand renfermement que Foucault rapporte au geste cartésien de mise à l'écart des insensés et celui de la libération des enchaînés par Philippe Pinel à l'hôpital Bicêtre en 1793. La démarche foucauldienne se déploie comme une critique épistémologique de la constitution historique du domaine de la psychopathologie à partir de ses pratiques. Il s'agit d'une démarche historique à double sens : au sens de toute une enquête sur l'histoire de la folie mobilisant les matériaux des archives, littérature et iconographie et au sens de sa considération que « c'est dans l'histoire seulement que l'on peut découvrir les conditions de possibilité des structures psychologique »⁷³¹. Le lien le plus fort entre Foucault et Maldiney est celui de leur référence commune à Binswanger. Même si leurs chemins de pensée auraient pu se croiser peut-être plus, ils sont d'autant plus importants qu'ils se sont faits séparément et différemment. Là où Foucault en appelle à l'histoire, Maldiney en appelle à la phénoménologie ; la méthode foucauldienne est une archéologie, celle de Maldiney une esthétique ; si

⁷²⁸ *Ibid.*, *op.cit.*, p. 16.

⁷²⁹ *Ibid.*

⁷³⁰ Michel Foucault, « Préface » in *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Plon, 1961, pp. I-XI ; texte repris dans *Dits et écrits*, tome I, Paris, Gallimard, 1994, pp. 159-167.

⁷³¹ Michel Foucault, *Maladies mentales et psychologie*, Paris, PUF, 1962.

Foucault se préoccupe de la constitution des savoirs, Maldiney s'intéresse à la nature même de l'acte de connaître. Le nom de la clinique résonne aussi fort dans les propos de l'un que de l'autre, mais de manières aussi bien éloignées que complémentaires. Foucault met en question l'institution de savoirs psychiatriques d'un point de vue gnosique, Maldiney d'un point de vue *pathique*. Foucault s'interroge sur la clinique à partir de ce qu'elle représente et met en pratique, et Maldiney à partir de ce qu'elle a à mettre en pratique. Si le Foucault des années '70 se préoccupe de l'injection de l'aveu dans les méthodes de l'écoute clinique⁷³², Maldiney déclare déjà son échec :

Aujourd'hui la parole n'est plus guère un moyen de transmettre l'affectivité : les mots sont presque tout faits. Ce qui manque c'est le réel, et le réel est lié à l'affectif.⁷³³

2.4. L'ÉTREINTE DE CLAUDE CHALAGUIER AVEC LE THÉÂTRE

Avant de co-écrire avec Bossu « L'expression corporelle », Chalaguiier a déjà connu le monde du théâtre. Il a travaillé avec Reine Bruppacher, fondatrice avec César Geoffray, dans les années soixante, du mouvement « À cœur Joie » à Lyon. Il a suivi une formation d'acteur à l'Institut National d'Éducation Populaire de Marly-le-Roi, sous la direction de Charles Antonetti (1911-1999) et d'Emile Noël de la fameuse Compagnie « Barrault et Renaud »⁷³⁴ avant de s'investir dans le groupe de recherche du Théâtre du « Farfadet » (1962-1967) à Lyon. Dans son travail de metteur en scène et de directeur artistique de la compagnie, Chalaguiier investit la question de l'expression corporelle à travers une approche particulière de la recherche artistique et la repense en lien avec le jeu théâtral. Chalaguiier s'est, à cette époque-là, beaucoup inspiré du travail de Fernand Deligny (1913-1996), dont

⁷³² Comme par exemple in Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I La volonté du savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 91.

⁷³³ Maldiney, « Postface », *op.cit.*, p. 205.

⁷³⁴ Sur ce point, voir plus in Charles Gardou, « Une démarche de théâtre au cœur de la modernité » in Claude Chalaguiier, *Une aussi longue étreinte avec le théâtre*, *op.cit.*, p. 21

L'œuvre est une référence inévitable du *corpus* de l'éducation spécialisée en ce qui concerne l'autisme. Le plus précieux de l'approche de Deligny consiste à ne pas chercher à comparer de manière univoque et à faire correspondre le comportement des autistes aux normes des non-autistes, mais à mettre en question ces normes elles-mêmes et à développer les modes de communiquer plus appropriés à la situation de l'autiste. Ce qu'il y a de plus précieux de la démarche de Chalaguiier avec son groupe « Signes » consiste de même dans le fait de ne pas chercher à faire que les personnes en situation de handicap ressemblent à celles qui ne le sont pas, mais à les rassembler toutes et tous dans l'unité d'un même travail collectif aux mains libres et aux cœurs ouverts. Deligny rappelle justement l'origine du mot « handicap » quand il explicite sa démarche auprès les enfants autistes, de manière suivante :

Ils ne sont ni muets ni aveugles ni même comme on dit handicapés. Drôle de mot quand même que ce mot d'handicap. Le dictionnaire nous raconte qu'il vient de l'anglais et veut dire « la main dans la chapeau ». Et il est vrai que dans le chapeau, ces enfants-là n'y mettent pas la main. Ils sont autistes, ils ne voient pas du tout pourquoi il faudrait mettre la main dans le chapeau d'où chacun de nous, tant bien que mal, tire son sort. Ça se dit « s'en tirer ». Eux, ils ne s'en tirent pas.⁷³⁵

Nous retrouvons une même atmosphère dans les réflexions de Chalaguiier en ce qui concerne toute définition restrictive du handicap. D'ailleurs, Chalaguiier a eu toute une période où il parlait des membres du Groupe « Signes » en situation d'handicap comme d'« acteurs extraordinaires », et des autres comme d'« acteurs ordinaires » en visant, ainsi, à une véritable déstabilisation des représentations habituelles des personnes en situation de handicap. Au fur et à mesure, il a cessé de le faire⁷³⁶ pour parler simplement des acteurs ou « avant tout des acteurs » qui, nous dit-il, sont « des acteurs dit différents dans leur façon d'être, mais qui ne le sont pas

⁷³⁵ Fernand Deligny, *Œuvres*, édition établie et présentée par Sandra Alvarez de Tolado, Éd. L'Arachnéen, Paris, 2007, p. 1355.

⁷³⁶ Chalaguiier s'explique sur ce point dans un entretien que j'ai réalisé avec lui en mars 2013 à Aulas (voir *Annexe*) où il dit : « Ce type de vocabulaire qu'on a employé, donc, et qui, à un certain moment n'apparaît plus, oui parce que cela me gêne un peu finalement ».

du tout dans leur manière d’habiter les planches »⁷³⁷. C’est ainsi qu’il commence également à se prononcer de plus en plus sur la distinction entre « acteur » et « comédien ». Dans sa façon d’aborder le théâtre, le comédien est celui qui reproduit, imite, se nourrit d’un certain nombre de richesses dans l’observation et qui joue en ce moment-là sur un registre propre à la reproduction. Tandis que l’acteur va être mobilisé vraiment au niveau de ses sens profonds et qui va, même et surtout par rapport au personnage, donner de lui-même. Sous cet aspect, Chalaguier parle des acteurs du Groupe « Signes » et non des comédiens tout en mettant en avant ce qu’ils incarnent par leur corps. Ainsi, il ne s’agit pas de masquer, camoufler, voire refouler l’expressivité des irrégularités et des dissociations propres à la situation de handicap mental. Toute cette expressivité qui est véritablement inscrite à même la vie du corps, avec toutes ses complexités de mouvements, d’équilibre, de relâchements est cruciale pour le théâtre de Chalaguier.

Les fameuses « lignes d’erre » de Deligny sont, d’une certaine façon, reprise dans la démarche théâtrale de Chalaguier sans y être littéralement évoquées et représentées. Il s’agit, à nos yeux, d’une même attention, vive et décisive, apportée aux gestes. Non seulement la priorité du gestuel sur le verbal dans les représentations théâtrales du Groupe Signes, permet d’outrepasser les difficultés à articuler et à être facilement audible qu’affrontent les personnes en situation de handicap mental, mais surtout cette priorité révèle toute une esthétique relative au potentiel d’exprimer par le corps. De même que Deligny cherche, dans sa démarche avec les enfants autistes, à communiquer et à comprendre plutôt qu’à éduquer de manière unilatérale, Chalaguier cherche à mobiliser et déployer ce qui est déjà là au niveau de l’expressivité et du talent chez ses acteurs plutôt qu’à leur enseigner le théâtre comme une doctrine. En expliquant sa démarche artistique d’un point de vue pédagogique, Chalaguier s’est également souvent référé au travail de Jacques Lecoq (1921-1999), metteur en scène, comédien et pédagogue. On peut même dire qu’il a approfondi avec Lecoq ce qu’il a adapté de la pensée de Deligny dans sa pratique du théâtre. De même qu’il s’est référé à l’œuvre de Deligny dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, il s’est souvent expliqué dans les années deux-milles et deux-

⁷³⁷ Claude Chalaguier, « Ensemble, debout sur les planches », *Une aussi longue étreinte avec le théâtre*, *op.cit.*, p. 11.

milles-dix en faisant appel au concept des « gestes oubliés » de Lecoq et à ses analyses du mouvement chez l'acteur. Par rapport à ces gestes justement, Chalaguier précise, dans un entretien réalisé en 2003 avec Peter Brook, la chose suivante :

Ces gestes qui émergent comme des trouvailles, mais, pour moi, surtout comme des cadeaux. Ils sont très présents dans les improvisations des acteurs en situation de handicap du Groupe Signes que j'anime. Chez eux, je perçois, avec émotion, l'urgence du geste, l'importance du temps, du son, de la couleur, et, par-dessous tout, les interrogations entre le dedans et le dehors, entre l'évidence des corps et la parole incertaine.⁷³⁸

Entre l'évidence des corps et la parole incertaine, l'expression corporelle permet et véhicule la spécificité de l'expression artistique dans la démarche théâtrale de Chalaguier, mais est aussi au cœur de sa réception des œuvres respectives de Donald Winnicott (1896-1971), de Gisela Pankow (1914-1998) et de Fernand Deligny. Chalaguier ne voyait pas le théâtre partout, mais voyait quand même un peu tout à travers le théâtre. Il lui arrive ainsi d'expliquer dans un texte des années quatre-vingt que chez Fernand Deligny « il y a aussi de théâtraux, du cabot, et s'il en convient, il n'en demeure pas moins étonné, perplexe » en évoquant les mots suivant de Deligny :

Je vous ai parlé, pour ce qui me concerne, d'un « métier manqué », d'un métier rentré : pitre, je veux dire gugusse, pas clown blanc.

Il y a deux ou trois ans, des éducateurs en stage sont venus faire un tour par ici, et j'ai pu lire dans leur compte-rendu qu'ils m'avaient trouvé « théâtral », ce qui m'a rendu fort perplexe. J'avais, en mon âme et conscience, fait de mon mieux pour faire part de ce qu'il en était d'ici. J'avais donc fait un numéro ? Alors, je fais

⁷³⁸ Claude Chalaguier, « Peter Brook : un metteur en scène ivre d'images, en quête de l'humain dans la réalité du théâtre. Entretien avec Peter Brook », Revue *Le croquant* n°41/42, Lyon, 2004, pp.130-135. Texte repris dans Claude Chalaguier, *Une aussi longue étreinte avec le théâtre*, op.cit., pp. 48-51.

toujours le même. Mais Grock n'a-t-il pas fait le même numéro pendant quarante ans de cirque ? J'en suis là, et ma vocation remonte fort avant de ma propre histoire.⁷³⁹

Il y a quelque chose ici qui fait penser à la distinction entre « comédien » et « acteur » dont parle Chalaguiet et qui touche, en même temps, à tout un imaginaire sur le théâtre disons classique et plus encore, se révolte contre lui. Or nous pouvons, de même, à partir d'ici dégager une nouvelle connotation du « théâtral » qui le situerait à l'opposé de l'intention de jouer. Il est, d'abord, à demander si la cohérence persistante d'une démarche, incarnée par la présence et la vie-même de celui ou celle qui la mène peut relever du théâtral. La puissance contestataire de tous les moments qui reviennent, resurgissent et enfin, se répètent sous l'égide de cette démarche ne fonctionne-t-elle pas comme si elle dévoilait derrière elle tout un monde, tout un univers ? Un peu comme dans le théâtre, sauf qu'il n'y pas « derrière, les coulisses », d'un côté, et la scène, d'un autre. C'est qu'un autre sens de « derrière », bien plus en lien avec le temps qu'avec l'espace, et cela sous la forme d'un fil conducteur, qui remonte fort avant du moment présent de cette puissance contestataire, qui nous permet d'envisager une autre connotation du théâtral. Ce par quoi la manière d'être d'une personne peut capter toute notre attention, focaliser l'espace de sa présence à un tel point qu'il devient semblable à celui de la scène. Et c'est justement lié à ce qu'elle porte en elle et incarne dans ses expressions. Nous entendons quelque chose de cet ordre-ci dans la caractérisation faite par des éducateurs en stage chez Deligny. Si cela l'a rendu fort perplexe, c'est lié, à nos yeux, à un même registre de « pour du faux et pour du vrai » qui véhicule l'usage du terme de « théâtre » chez Maldiney. Dans son texte dédié à Deligny, Chalaguiet réfléchit sur la question de la mobilisation du corps dans une action théâtrale qui n'est plus seulement conçue comme représentation en mobilisant les possibilités de l'expression corporelle qui

⁷³⁹ Cité selon Claude Chalaguiet, « Une idée de l'homme Deligny » in Louis-Pierre Jouvenet, Jean-Michel Caillot-Arthaud, Claude Chalaguiet, *Fernand Deligny 50 ans d'asile*, Toulouse, Éd. Privat, 1988, p. 48. La référence associée au texte cité, nous renvoie à Fernand Deligny, *Le croire et le craindre*, Stock, 1978, p. 95. Charles Adrien Wettack, dit Grock (1880-1959) est un artiste suisse de cirque, assimilé à la catégorie de clowns musicaux et réputé pour l'un des plus grands clowns du XX siècle.

tendent vers « une convergence entre un être, un faire et un dire »⁷⁴⁰. Il rapproche, en effet, l'activité de l'éducateur, telle qu'elle est pensée par Deligny, de celle propre à la création collective. Il adhère profondément à ce que Deligny exprime ainsi :

Je le dis depuis que j'essaie de dire en écrivant : un éducateur, c'est-y celui qui s'occupe des autres ? Pour moi, non. C'est celui qui, avec ces autres, crée des circonstances, grâce aux autres qui sont là. Il s'agit de « réaliser quelque chose qui n'existe pas encore » pour parler comme le dictionnaire, quelque chose en l'occurrence, où les enfants seraient utiles, nécessaires, indispensables, en tant que chercheurs.⁷⁴¹

Nous ne pouvons pas penser l'humain sans penser l'enfant, ni penser l'enfant sans penser l'homme. Et on ne peut penser l'enfant sans penser l'enfant autiste. En tant que metteur en scène, Chalaguier salue la démarche de Pippo Delbono et souligne ceci :

Le metteur en scène Pippo Delbono nous offre des spectacles en formes d'autoportraits. Dans son théâtre, il est question d'engagement absolu. Formé à l'école des plus grands réformateurs du théâtre contemporain qui ont bouleversé la scène dans les années 1970 : Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Bob Wilson et Pina Bausch. À son tour, dans la compagnie qu'il a fondé en 1975, il entraîne des situations de handicap. Ce qu'il dit d'eux, c'est qu'il n'a jamais eu l'intention de travailler avec des « fous », des « exclus » ou des « handicapés », mais avec des personnes. En effet, pour lui, il s'agit d'aller vers un théâtre qui se confond avec la vie.⁷⁴²

Pourtant, si on cherche parmi les auteurs extérieurs au monde du théâtre, celui envers qui Chalaguier n'a jamais cessé d'exprimer son estime, c'est justement Maldiney. Même si leur coopération autour de *L'expression corporelle* est bien antérieure au début de l'histoire du Groupe *Signes*, Chalaguier a souvent parlé de sa démarche théâtrale avec le Groupe *Signes* en écho aux paroles de Maldiney.

⁷⁴⁰ Claude Chalaguier, « Une idée de l'homme Deligny » in Louis-Pierre Jouvenet, Jean-Michel Caillot-Arthaud, Claude Chalaguier, *Fernand Deligny 50 ans d'asile*, Toulouse, Éd. Privat, 1988, p. 48.

⁷⁴¹ *Ibidem*.

⁷⁴² Claude Chalaguier, « Rêver et contester », *Reliance* n°17 *Quelle vie culturelle et artistique ?*, Érès, 2005, pp.132, 133.

Lors d'un colloque qui a eu lieu les 9 et 10 décembre 2011 à l'Université Diderot Paris 7 sous l'intitulé « Art et handicap », Chalaguier dit ceci :

C'est peut-être là que réside la valeur unique du théâtre telle que l'exprime le philosophe Henri Maldiney (1993) : lorsqu'acteur et spectateur sont dans un « se comprendre », un « se prendre ensemble » ne laissant qu'une formidable envie de partage.⁷⁴³

L'année associée à la citation de Maldiney (1993) est celle de la réédition du livre *L'expression corporelle* avec un nouveau chapitre où Chalaguier ramène toute sa pratique de l'expression corporelle à son expérience de la création artistique au sein du groupe « Signes ». La citation n'est pas extraite de l'œuvre écrite de Maldiney, mais gardée en souvenir d'une conversation avec lui. La résonance que Chalaguier établit entre l'approche de Maldiney de l'homme et son travail artistique surpasse bien évidemment cette référence. Elle se déploie et se nourrit de ce qui a été souligné déjà dans le texte de préface de Maldiney. Prêtons, par exemple, une attention au passage suivant :

Nous sommes au monde à travers notre corps selon certaines directions significatives qui déterminent les dimensions de notre espace habité, dont la constitution exprime chaque fois un style d'être. Nos actes les plus primitifs correspondant aux verbes les plus simples de la langue : aller, sauter, prendre, lancer... sont des opérations qui déjà nous compromettent en ce qu'elles inaugurent une forme de rapport au monde et à soi.⁷⁴⁴

D'autant plus importante qu'étonnante, cette résonance provient de l'approche de l'homme qui leur est commune – centrée sur le Sentir et soucieuse du contact, et non d'un intérêt partagé pour le théâtre. Claude Chalaguier, co-auteur du livre

⁷⁴³ Claude Chalaguier, Éric Ferrier, « Art, handicap et théâtre Le Groupe Signes de Lyon », *Art et handicap Enjeux cliniques*, sous la direction de Simone Korff-Sausse avec Albert Ciccone, Sylvain Missonier, Roger Salbreux, Régine Scelles, Toulouse, Éditions Érès, 2012, pp. 59, 60.

⁷⁴⁴ Henri Maldiney, « Préface » in Henri Bossu, Claude Chalaguier, *L'expression corporelle*, Éditions du Centurion, 1974, p. 11, et dans la réédition de 1993, p. 13.

L'expression corporelle, donne pourtant un prolongement spécifique à la considération de l'expression corporelle en psychopathologie sous une visée esthétique dans sa démarche théâtrale avec les personnes en situation de handicap mental. Chalaguier explore et met en avant l'expression corporelle là où elle repose sur une expressivité singulière, c'est-à-dire sur l'expressivité d'une irrégularité et des dissociations propres à des situations de handicap mental et plus largement encore, de psychopathologie. Le sens particulier qu'une expressivité ailleurs gênante peut obtenir dans une représentation théâtrale et en occurrence au sein du groupe « Signes », en appelle au moment du « se bien porter » tout comme le fait « le moment même de faire œuvre » dans la perspective de Maldiney, déployée dans son livre *Art et existence*. Là où il s'agit aux yeux de Maldiney du « moment même de faire œuvre », chez Chalaguier s'agit du moment même d'un « faire-œuvre-ensemble ». La mobilisation du corps au sein d'un projet artistique, l'organisation du temps et de l'espace d'une pièce, le défi de « se montrer » et à la fois de jouer son corps sont les éléments facilitant un travail de structuration propre à la réalité collective et par conséquent, une articulation des situations d'échange. Le même jeune adulte diagnostiqué psychotique, dont parle Chalaguier dans le livre *L'expression corporelle*, qui fut autrefois l'un des membres du groupe d'expression corporelle, fera partie de la compagnie de théâtre « Signes » depuis sa fondation en 1983 jusqu'à la disparition de Claude Chalaguier, le 20 janvier 2019. Si dans le livre *L'expression corporelle* Chalaguier rapporte la quête spécifique du temps que Michel « manifeste passionnément à travers sa jouissance provisoire de pseudo-collectionneur de montres »⁷⁴⁵, il témoignera durant les longues années qui succèdent la parution du livre de la contribution essentielle de Michel aux représentations théâtrales du groupe « Signes ». Le double caractère de toute expression authentique dont parle Maldiney rejoindrait ici « le corps en acte » pour en dévoiler l'expression corporelle sous l'aspect des deux points essentiels de la démarche de Chalaguier avec les « acteurs extraordinaires », et que nous pouvons considérer comme d'une part l'anticipation, de l'autre, le reflet.

⁷⁴⁵ Chalaguier, Bossu, *L'expression corporelle*, *op.cit.*, p. 198.

Envisagé du point de vue de la compagnie, le premier consiste dans le surgissement d'une possibilité de contact derrière l'acte « innocent » d'exprimer, révélateur d'une volonté de partager à travers l'acte « risqué » de se mettre en montre. Claude Chalaguier prend soin de cette possibilité, c'est elle qui est au cœur de tout son travail. Michel approuve chaque fois à nouveau l'envie de jouer et de se (re)trouver sur le plateau qui devient, pour lui, un lieu privilégié de l'articulation et de l'anticipation. Le second point consisterait dans la spécificité et l'ampleur de sa contribution aux représentations théâtrales du groupe « Signes ». D'autant plus marquante qu'elle relève intimement de ses expressions, sa contribution est intégrée dans l'ensemble de la pièce sans, donc, être introduite ou considérée à part. Sa participation trace un passage à l'acte au sens où elle intègre le reflet des expressions de son corps à son jeu en donnant lieu à une action artistique. Ainsi, l'articulation de l'espace propre du corps à l'espace de la scène se déroule sans que le reflet soit confondu avec l'articulation et sans que l'anticipation s'absorbe entièrement dans le reflet. Même si la question du corps en acte est ici soulevée, voire développée sous une visée esthétique, elle reste celle de la présence. Sans y être résolue hors de ce support spécifique qui est le cadre artistique, cela nous permet quand même de considérer que sous certaines conditions et dans une certaine mesure, une pratique artistique collective telle que théâtrale est susceptible de libérer la capacité d'« être présent ». Comme s'il s'y agissait d'une ouverture des expressions du « théâtre privé » dont parlait Binswanger vers un « faire-œuvre-ensemble » tel qu'il n'a pas pu être pensé avec les auteurs d'art brut. Très probablement parce qu'ils ont davantage approfondi le caractère solitaire du processus de création en mettant en évidence un certain épanouissement dans l'isolement.

Claude Chalaguier disait parfois des membres du groupe « Signes » qui sont en situation de handicap mental qu'ils sont « les acteurs extraordinaires » et de ceux qui ne le sont pas qu'ils sont « les acteurs ordinaires » ; tout en rappelant que « ce n'est pas parce qu'on est handicapé que l'on a du talent, mais inversement on peut être handicapé et être immensément talentueux »⁷⁴⁶. Même si on peut entendre là un fort écho à la démarche de Jean Dubuffet – à sa caractérisation des œuvres d'art

⁷⁴⁶ C. Chalaguier, *Une aussi longue étreinte avec le théâtre*, Paris, Hartmann, Le Croquant, Collection « une vie une œuvre », 2010, p. 12.

issues du milieu psychiatrique comme extraordinaires, authentiques, hors normes – ; il s'agit ici d'une démarche particulière et novatrice dans la mesure où c'est l'expression corporelle, elle-même, qui est investie dans une démarche artistique. Dans sa quête des « premiers gestes », des « gestes justes », des « gestes oubliés », Chalaguier met en avant la contribution de ses « acteurs extraordinaires » à l'art théâtral. Il ne s'agit dans le travail de Chalaguier ni d'inviter les acteurs professionnels de sa Compagnie à enseigner le métier de comédien à des acteurs en situation d'handicap mental, ni d'une démarche où lui, en tant que metteur de scène de la compagnie, s'investit dans un projet de faire ressembler ces acteurs en situation d'handicap à d'autres qui ne le sont pas, mais plutôt de les valoriser, de les mettre en avant en tant que tels.

3.
POÉSIE ET PEINTURE

3.1. L'EXPRESSION POÉTIQUE COMME « PHÉNOMÉNOLOGIE À L'IMPOSSIBLE »

Dans « Une phénoménologie à l'impossible : La Poésie », Maldiney proclame :

Il n'y a pas, à parler strictement, de phénoménologie de la poésie. Mais la poésie est une phénoménologie dont le *logos* dit – comme, selon Heidegger, la phénoménologie – ce qui n'est pas phénoménal. (...)

Une phénoménologie de la poésie ne peut être qu'une phénoménologie du langage poétique. Et la poésie est cette phénoménologie, parce qu'elle est elle-même la mise en vue de son propre langage.⁷⁴⁷

Ne s'agit-il pas ici d'une très belle déclaration d'amour à la poésie de la part de la philosophie ? La possibilité d'un passage de « il n'y a pas, à parler strictement, de phénoménologie de la poésie » à « la poésie est une phénoménologie » en décidera. Nous chercherons un premier indice déjà dans le rapport de la langue et du langage poétique. Si « la poésie est la mise en vue de son propre langage », cela veut dire qu'elle fait plus que « dire » : elle inaugure, démontre et, en quelque sens, prolonge la langue. Elle rencontre la langue en se faisant (de) son langage. Ne serait-elle pas, donc, ce en quoi le proverbe latin « Verba volant, scripta manent »⁷⁴⁸ se laisse transformer en « Verba manent, scripta volant » ? Les explications interminables s'envolent, la parole reste et par là, le poème.

La parole reste en poème par ce en quoi il n'est pas simplement un écrit, et surtout quand il est écrit simplement, c'est-à-dire directement comme il s'est présenté à l'esprit, le poème est un écrit parlant. Un esprit parlant demeure en poésie comme un gardien de l'oralité au regard du sens. L'authenticité du langage poétique serait, ainsi, profondément liée à l'origine même de la parole, à son pouvoir incantatoire et

⁷⁴⁷ Maldiney, *L'art, l'éclair de l'être*, op.cit., p. 42.

⁷⁴⁸ « Les paroles s'envolent, les écrits restent ».

enfin, à ce en quoi elle est en acte ou encore, est un acte lui-même : un acte inaugural de toute langue. Les écrits « s'envolent », justement parce qu'ils restent leur trace.

L'étymologie-même du terme « la poésie » (= ποιήσις, *poiésis*) envoie la parole poétique au verbe grec poiein (ποιέω, *poiéō* = faire, créer), dont elle sort toujours déjà en acte de sa propre mise en vue comme un oiseau sortirait du nid toujours déjà en acte de sa propre mise en vol. Si les écrits « parlent », l'envol reste. Si les paroles « s'envolent », c'est aussi parce qu'elles sont libres de rester volantes. Il ne faudrait pourtant pas confondre le fonctionnement d'une promesse avec les résonances du langage poétique sous le prisme de « verba manent ». Si la parole poétique nous chante, c'est parce qu'elle s'adresse par ce en quoi elle touche à une actualité permanente. Elle est plutôt prometteuse qu'une promesse. Elle ouvre un sens inédit de l'écriture en mettant en œuvre son oralité. Elle résonne dans tant de contextes différents justement parce qu'elle dit toujours plus de ce qu'il est et a été pensé. La spécificité de son « dire » tient à son rapport ambigu à la pensée. La parole poétique l'est. Elle est ce rapport lui-même avant de devenir une quelconque pensée prise à part. Ainsi, elle est toujours plus de ce qu'il est ou a été dit. Dans ce « toujours plus » et par rapport à la pensée qui la pense et par rapport au texte qui la dit, la parole poétique marque le fonctionnement qui lui est propre. Elle sonne partout par où s'ouvre le sens de manière semblable à celle des « leçons » de « *pathei mathos* », car elle surgit et fait sens d'un seul coup.

Dans l'effet incantatoire de la parole poétique, l'oralité trouve un miroir qu'un discours prédicatif a tendance à recouvrir par une épaisse textualité explicative. Le discours prédicatif est ce par quoi toute écriture d'un texte est amené à l'explication, à l'explicitation et enfin à un comportement dans la langue qui ne demande pas moins de patience que d'éloquence. Les écrits restent parce que bâtis dans le temps, ils se délivrent en bâtissant les monuments de la pensée. Pourrions-nous, pourtant, les imaginer s'envolant au sens où ils seraient éclipsés par le surgissement du sens propre à la parole poétique ? En ce sens la parole qui reste est celle qui surgit et (pro) vient « par sens, non par raisons ». Si le textuel rend visible la sonorité d'un poème en faisant en lui et de lui une trace, c'est le sonore qui rend le textuel presque tactile en faisant de la poésie un champ de contacts et de résonances sensibles. Ce qui nous touche est ce qui reste. *Verba manent*. Or Maldiney ne va pas aussi loin que

nous quand il explicite les liens entre la voix et la langue en poésie de manière suivante :

L'articulation du son et du sens est l'acte auto-créateur du langage. Mais leur articulation en poésie est incomparable à toute autre. Elle n'aboutit pas à la création d'unités phonologique identiques ou semblables à celles du langage de prose. Encore n'en est-elle pas la pure et simple négation. Si l'effet de sens d'un poème diffère de la signification intentionnelle d'une expression en forme de discours, la poésie ne se réduit pas pour autant à une émission musicale de sons articulés. Elle relève toujours d'une langue déterminée.⁷⁴⁹

Même si la poésie relève d'une langue déterminée, elle ne se confronte pas aux limites d'une langue de la même manière que le discours prédicatif. La poésie relève plus de la langue et donc, d'une langue déterminée, plutôt que des déterminations propres à un emploi précis de n'importe quelle langue. Autrement dit, « la poésie relève toujours d'une langue déterminée », parce qu'elle est libre de s'affranchir ou, au moins, de rafraîchir les frontières de la langue, fixées ailleurs (dans la linguistique, par exemple). C'est pourquoi Maldiney parle du « langage poétique » et non pas de la langue en poésie : la poésie ne diffère pas des autres textes en langue, mais en « comportements ». La langue se « comporte » ou se pratique différemment en poésie que dans un texte proprement dit, c'est-à-dire, écrit. Le langage poétique engage une attitude que la langue n'a qu'à suivre. Maldiney explicite la spécificité majeure du langage poétique de manière suivante :

Ce qui, du langage, est le plus ignoré de la linguistique, parce qu'il ne relève ni de la langue ni du discours, mais de la parole. Il s'agit de cet aspect de la parole humaine auquel l'ouïr a sa première ouverture et qui est en quelque sorte le médium de tous les autres moments : dans un poème *il y a une voix*.⁷⁵⁰

Ce sont ces « Il y a » et « voix » qui dévoilent la poésie comme un phénomène *par excellence* pour penser la rencontre du monde et de la langue. Les mêmes « il y a » et

⁷⁴⁹ Maldiney, *L'art, l'éclair de l'être, op.cit.*, p.137

⁷⁵⁰ Henri Maldiney, *L'art, l'éclair de l'être, op.cit.*, p. 49.

« voix » poussent Maldiney à considérer qu'une phénoménologie de la poésie ne peut être qu'une phénoménologie du langage poétique. Si le poème parvient à dire ce en quoi le monde résonne, sans un effort de l'analyser, sans le décrire autrement que par son propre chair, il est lui-même un événement. À cette dimension événementielle du poème est lié le statut particulier du mot en poésie. Maldiney résume ce statut par la définition du ton naïf, donnée par Hölderlin: « L'apriorité de l'individuel sur le tout »⁷⁵¹. La poésie, pensée par Maldiney comme « la mise en vue de son propre langage », serait une mise en vue de mots dont l'ordre est issu de « l'apriorité de l'individuel sur le tout ». Ce n'est que cette apriorité qui ménage ou, encore, orchestre en poésie la mise en vue de son propre langage. Du son au mot, de la parole au texte, des sens au sens, la voix est au centre du langage poétique, et cela de manière double : elle émet et elle reçoit. Ce qui veut dire que « l'apriorité de l'individuel sur le tout » est également la priorité d'une écoute : l'écoute de l'individuel. Ce n'est qu'en s'écouter que le poète entend ce qui *advient* en lui comme le pouvoir-être d'un poème. « L'apriorité de l'individuel » entendue comme la priorité de l'écoute de soi est en lien direct avec l'authenticité du langage poétique. La manière par laquelle un poème se rend présent tient, donc, moins à l'authenticité de l'écoute qui fait qu'elle soit conçue qu'à l'authenticité de l'écoute qui fait qu'elle soit entendue. Cette authenticité à deux bouts du surgissement du même, fait de la poésie un événement en lequel l'écoute dit moins qu'elle entend en se déroulant. Comment fonctionne-t-elle ? Le poète dit des choses de ce monde qui lui parlent et déplace, ainsi, « l'apriorité de l'individuel sur le tout » sur un autre niveau, étant donné que c'est justement par « l'individuel » de son « dire » que les autres individus peuvent se reconnaître. La disposition du poète à s'écouter lui fait entendre plus qu'il a à dire et à dire plus qu'il a entendu. Quand Maldiney insiste sur la différence entre l'emploi des mots dans les phrases prédicatives et en poésie, il parle d'une certaine « autonomie du mot » en poésie, d'un « refus de toute liaison préjudicielle » et précise :

⁷⁵¹ Cité par Henri Maldiney, *L'art, l'éclair de l'être, op.cit.*, p. 58.

Un poème n'est pas constitué de phrases dont l'« *intention de signification* » détermine toutes les articulations. Il est une séquence de mots qui ne doit pas son unité à une visée intentionnelle mais à la *genèse*, en elle, *du temps*. À la différence d'une phrase, prédicative, une séquence n'est pas conclusive mais suspensive. Qu'elle soit exclamative, interrogative, impérative ou monstrative, elle est suspendue à elle-même.⁷⁵²

Le poème aspire au sens autrement qu'un discours. Dans un discours prédicatif, le mot est une partie intégrante de la signification de la phrase et plus largement, de l'intentionnalité globale du propos. En poésie, le mot lui-même fonctionne dans la « légitimité » d'une phrase entière, mais sans être purement et simplement un moyen de l'ensemble de la séquence poétique. Il paraît plus juste de considérer que les mots portent une séquence poétique plutôt que de penser qu'ils sont à son service. L'ensemble d'une séquence poétique est au service des mots qui l'impulsent, lui donnent le rythme et enfin, la portent. Les mots surgissent et s'imposent dans un enchaînement marquant, parce que imprégné du temps, par la genèse du temps qui se dépense en eux et par eux. Un tel enchaînement a plutôt la structure d'une expédition, d'une livraison que d'un temps propice à l'élaboration. Ainsi, le poème met en vue la genèse du temps intérieur dont elle doit son unité. Libérateur à l'égard d'un temps déjà vécu, le poème est libre à ouvrir dans l'espace de son expression sa voix tout le temps et sa voix de tous les temps. En ce sens, cette séquence de mots qui est le poème, est suspendue à elle-même et tient par ses propres forces.

Là où il y a voix, il y a d'autre part écoute. Tout particulièrement dans une séquence poétique : elle s'entend mais, bien plus, elle s'écoute. Nulle part l'ouïr n'est aussi sensible et conscient de soi qu'à l'audition ou à la lecture d'un poème. Chaque mot demeure assez pour déployer sa présence hors d'attente dans l'espace accordé au ton des mots précédents. En ce sens la poésie est dialogue de voix à voix.⁷⁵³

Une phénoménologie du langage poétique ne serait, donc, pas moins une phénoménologie de son déploiement que de sa provenance. Elle ne serait pas moins

⁷⁵² Henri Maldiney, *L'art, l'éclair de l'être*, op.cit., p. 138.

⁷⁵³ *Idem.*, p. 61.

une phénoménologie de l'écoute qu'une phénoménologie de la voix. Pourtant, si nous admettons que « la poésie est dialogue de voix à voix », il reste à éclaircir qui parle par une voix et qui est porteur de l'autre ? Maldiney nous indique les éléments de la réponse, de la manière suivante :

Le monde est en dialogue avec lui-même, à travers la voix poétique. Cela signifie que la parole poétique n'est pas d'homme à homme mais d'homme au monde – comme est originairement la parole humaine qui fonde le langage et, en lui, la langue.⁷⁵⁴

Dire « de l'homme au monde » revient à dire, en quelque sens, « de l'individuel au Tout ». « L'apriorité de l'individuel sur le tout » se traduit par cette dimension conversée de la poésie en un lieu privilégié du contact avec le « tout ». Sans devenir ce tout, « l'apriorité de l'individuel sur le tout » n'y est plus simplement une apriorité qui va de soi, mais une priorité d'un contact avec le Tout. C'est ainsi que le pouvoir-être d'un poème continue de se déployer indépendamment du poète en gagnant de sa voix une voie ouverte. Si nous rapportons à la poésie ce que Maldiney proclame ailleurs : « L'existence est transcendance »⁷⁵⁵, on peut dire qu'un poème n'existe qu'à l'épreuve de cet « est ». En cet « est », la poésie transporte son ouverture au monde comme une ouverture en laquelle les autres individus s'approprient son « dire ». Si les mots y fonctionnent comme des présences, c'est d'abord parce qu'ils y fonctionnent en présence d'un « dialogue » entre « l'apriorité de l'individuel sur le tout » et « le monde comme un tout ». À cet « entre » est joint le « est » de « Existence est transcendance » comme ce en quoi se laisse entendre « le monde en dialogue avec lui-même ». Dans cet « est » le langage se fait un nid transcendé par l'individuel duquel sortira la voix poétique. En ce sens-là, les poètes ne sont pas tant les enfants du siècle que les enfants du monde qui s'existe et se subit d'une époque à l'autre à travers leur voix.

Le deux-points que Maldiney place entre « une phénoménologie à l'impossible » et « la poésie » nous invite, ainsi, à considérer le contact entre le poète et le monde

⁷⁵⁴ *Idem.*, p. 62.

⁷⁵⁵ Maldiney, *Penser l'homme et la folie, op.cit.*, p. 305.

comme un lieu-dit du langage lui-même où le monde se fait le « phénoménologue » de son propre événement. Aucun besoin de dire ici « l'événement au monde », mais plutôt « l'événement hors soi » et par cela, « l'événement de soi » relatif au monde. La question qui se pose est de savoir si le poète est à l'écoute du monde et finit par s'entendre (de la phénoménologie à la poésie) ou bien si le poète est à l'écoute de son « apriorité individuelle sur le tout » et finit par entendre le monde (de la poésie à la phénoménologie) ? Pour répondre à cette double question, deux choses sont à souligner : l'une par rapport au « dire » poétique, l'autre par rapport à l'acte propre au langage poétique, c'est-à-dire à l'acte en lequel le « dire » poétique a lieu. En ce qui concerne le premier, la pensée de Maldiney est puissante :

Le dire poétique, en ce qu'il a de propre, ne suppose pas la réfutation d'un contre-dire, qui serait porteur d'une signification opposée. Cela parce qu'il ne vise ni ne véhicule des *significations*.⁷⁵⁶

La question de la « signification » est soulevée ici comme ce en quoi les contre-dires peuvent avoir lieu, car une signification tient à des règles relatives au sens donné et déployé, fixées par l'usage d'une langue. Déterminées de telle manière, les significations sont toujours déjà déterminantes pour les mots qui les portent, organisent, combinent et enfin, disent. Or le dire poétique se joue sur un autre registre ou mieux sur le registre qui lui est propre. Si nous admettons avec Maldiney que le dire poétique « ne vise ni ne véhicule des *significations* », ceci ne veut pas dire qu'il est privé de toute signification ni encore moins, du sens. C'est juste que s'il visait et véhiculait des significations, le dire poétique serait de l'ordre d'un projet et aurait la structure d'un discours, tandis que le dire poétique ne vise rien ou bien ne vise rien d'autre que son libre déploiement. Il ne vise qu'à ce qui s'en éprouve comme un « faire » qui lui est propre : délivrer en mots une ambiance relative au (Res) Sentir qui l'anime, et cela de telle manière que le « dire » surpasse et par là, surprenne celui ou celle qui l'émet. La distinction que Maldiney fait à l'issue de sa lecture comparative de Binswanger et de Straus, entre le sens-direction (tensionnel),

⁷⁵⁶ Henri Maldiney, *L'art, l'éclair de l'être*, op.cit., p. 64.

le sens-sensation (sensible) et le sens-signification (conceptuel) joint parfaitement ce en quoi la poésie diffère du discours.

Le dire poétique est un dire *par excellence* pathique. Si nous nous rappelons la définition du Weizsäcker, si chère à Maldiney, le *pathique* a deux caractères principaux : il est de l'ordre de subir et il est personnel⁷⁵⁷. Le dire poétique est, de même, de l'ordre du subir et est personnel. Il ne suppose rien de ce qui ne lui est pas propre. Il ne subit rien d'autre que ce qu'il a à dire même et surtout si ce qu'il a à dire surpasse l'intentionnalité du poète. Si « le dire poétique » ne vise ni ne véhicule des significations, il émet le sens et fonctionne par un pouvoir-dire qui approuve à sa manière que « la signification d'un mot ne lui appartient pas à titre de propriété immédiate ». Le dire poétique est, donc, ce en quoi les mots sortent et ressortent d'un système total de la langue pour adhérer au rythme de son porte-parole : Le Sentir. Il pousse la langue toujours plus loin, car ne la prend pas au pied de la lettre. Il la prend au cri, à l'appel que le « Sentir » lui adresse. D'où l'acte propre au langage poétique qui est, selon Maldiney, celui de nommer :

Tous les mots sont originairement des noms et l'acte propre du langage poétique est la nomination.⁷⁵⁸

L'acte propre du langage poétique est, ainsi, à la source ou même est la source de toute langue. L'acte de nommer se rapproche de celui d'appeler de telle manière qu'il rapproche le nom du cri par les mots. Or, Maldiney n'hésite pas à le dire : « Nommer, c'est appeler » et « l'acte de nommer est universel »⁷⁵⁹. « Nommer » engage l'appel dans ce qu'il tend à exprimer en appelant. Pas seulement envers « la chose » appelée, mais aussi depuis la source de cet appel. « Comment nommer ? » et « comment appeler ? » sont, pourtant, deux questions différentes, mais qui entrent au contact justement là où elles diffèrent l'une de l'autre. « Nommer » comme l'acte inaugural et « appeler » comme une pratique, comme une

⁷⁵⁷ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, op.cit., p.258.

⁷⁵⁸ Henri Maldiney, *L'art, l'éclair de l'être*, op.cit., p. 67.

⁷⁵⁹ *Idem.*, p. 69

tonalité qui met à l'épreuve toujours à nouveau cet acte inaugural de la nomination. Dis-moi comment tu m'appelles sans me dire le nom par lequel tu le fais ! Est-ce que, donc, que le dire poétique qui « ne vise ni ne véhicule des *significations* » fonctionne comme un appel au nom de « la mise en vue de son propre langage » ou bien comme une réponse à l'acte propre du langage poétique qui est celui de la nomination ? Or, c'est une seule et même question, parce que comme le souligne à juste titre Maldiney :

La chose qui est appelée en poésie n'est pas l'objet polaire intentionnel dont l'unité de sens est progressivement confirmée par la synthèse d'expérience. Elle exige d'être rencontrée. L'impuissance à la dire atteste qu'elle transcende l'horizon de signification. Cependant cette situation n'aurait rien de proprement poétique si la parole n'y apparaissait se déchirant elle-même, pour faire retour, à travers la rumeur, à la nomination.⁷⁶⁰

Par cette exigence de rencontre, « la chose qui est appelée en poésie » affirme le caractère *par excellence* pathique du « dire poétique ». Si l'acte de nommer renvoie à l'appel, le mot revient à la parole et « la chose qui est appelée en poésie » répond en devenant elle-même un appel. Appel à qui ? Appel à quoi ? Appel au vide, dirait peut-être Maldiney, car ce n'est qu'en résonance avec le vide que ce qui nous touche de manière inattendue nous parle par « une impuissance à dire ». Ce qui nous parle ainsi nous saisit. Ce qui nous saisit nous trahit. Ce qui nous trahit nous délivre. Ce qui nous délivre, nous sort hors de nous-mêmes, nous ouvre. Ce qui nous ouvre, nous pousse vers un « plus en avant », nous pousse vers « nous plus en avant », ce qui revient à dire chez Maldiney, nous fait exister. Le langage poétique fait exister le dire poétique par ses résonances dans le vide, par ses « comportements » qui véhiculent en lui une ouverture liée à notre impuissance à dire. L'acte de nommer est le propre du langage poétique en tant qu'acte d'exprimer.

Qu'est-ce qu'il nomme ? Qu'est-ce qu'il exprime ? Nous répondrions : Le langage poétique exprime bel et bien le moment pathique de l'existence, en lui chantant. Il se nourrit, donc, du climat propre à la dimension pathique, de son ambiance et plus

⁷⁶⁰ *Idem.*, p. 68.

particulièrement de cette tonalité qu'on retrouve d'un bout à l'autre de l'œuvre de Maldiney sous le terme du *Stimmung*. Le dire poétique est à l'écoute de la *Stimmung* en la rendant audible. Il la nomme pour la reconnaître. Il la reconnaît pour la rencontrer dans les registres de la tonalité de langue. Par la suite, Il la rend visible. Le dire poétique a besoin du vide pour mettre en vue son langage en résonance avec la *Stimmung*. Le vide, c'est par où le dire poétique nous transcende tout en se communiquant et depuis le Sentir et *in media res*. La dimension événementiel du dire poétique est ce en quoi le vide ouvre l'acte inaugural du langage poétique – celui de nommer. En lui, donc, un nom délivre l'appel qui le dit. Chargé des cris, le dire poétique se déploie au nom d'une libération qui ne le résout pas, mais l'ouvre vers l'inattendu. Les « deux points » entre « Une phénoménologie à l'impossible » et « La Poésie » dans le titre de Maldiney ouvrent le vide de l'impossible à une phénoménologie ressentie. Une phénoménologie ressentie ne saurait pas être une phénoménologie du Sentir, mais plutôt une manière d'appréhender le monde dans et par le Sentir. Si Maldiney renvoie « une phénoménologie à l'impossible » à « la poésie » par ces deux points, une phénoménologie ressentie ne reviendrait-elle pas à dire : « une phénoménologie à l'impossible » ?

En et par la poésie, le Sentir est un siège-moteur qui impulse, anime et même dicte une analyse plutôt qu'il la subit. Le Sentir n'en subit que ce qu'il analyse lui-même, en effet, « par les sens, non par raisons »⁷⁶¹. Dans la perspective d'une phénoménologie du Sentir, le « sentir » est au centre en tant qu'un objet d'examen et donc, une thématique. Dans la perspective d'une « phénoménologie ressentie », le sentir occuperait autrement une place centrale : en tant que le (ex) porteur d'une méthodologie. De même que la phénoménologie du Sentir ne prétend pas éprouver au vif son objet d'étude pour mieux le saisir, une phénoménologie ressentie ne saurait être la simple mise en place d'une théorie. En se caractérisant par une trajectoire qui se déploie plutôt « vers » que « depuis » une connaissance, une phénoménologie ressentie serait celle qui part du « *pathei mathos* » et plus précisément des épreuves elles-mêmes dans l'effort de les comprendre et de les articuler à l'existence. La même question qui se pose à la phénoménologie depuis

⁷⁶¹ Henri Maldiney, *Regard, parole, espace, op.cit.*, p. 111.

Husserl serait pour une phénoménologie ressentie : est-ce que le langage est le moyen *par excellence* ou un obstacle pour connaître et exprimer les choses ?

Si nous prolongeons par le biais de cette question le deux-points du titre de Maldiney en deux voies à penser le lien entre la poésie et la phénoménologie, ces deux voies seraient les porteuses de deux autres questions. La première est : La poésie va-t-elle à contre-courant de la démarche de la phénoménologie par son déploiement libre à travers le langage ? La seconde serait : La poésie serait-elle « une autre écriture » par rapport à l'écriture phénoménologique, peut-être une écriture autre de la phénoménologie ?

La première voie part de la différenciation entre une approche phénoménologique et une approche poétique du monde, mais ne finit pas en elle. L'approche phénoménologique est couplée avec la notion d'analyse. Elle est marquée par une démarche réflexive, par un effort méthodologique à accéder à des phénomènes purs, à parvenir à formuler et décrire leurs phénoménalité d'une manière claire, sobre et précise. L'approche poétique, par contre, est plus imagée et ressentie que discursive et purement cognitive. Elle n'est nulle part mieux mise en œuvre que dans la poésie elle-même.

La deuxième voie est plus complexe. Centrée plutôt sur la notion d'impossible que sur la différenciation du poétique et du phénoménologique, en elle ces deux approches fusionnent en une seule : la troisième. L'expression telle que « la poétique phénoménologique »⁷⁶² n'est que l'un de ses porte-paroles. « L'impossible » s'y joue en termes de rencontre entre le réel et le « dire » poétique. Ainsi, une phénoménologie à l'impossible deviendrait une tentative de la phénoménologie de l'Impossible lui-même, parce qu'elle serait au contact avec le Réel tel que « nous ne l'attendions pas ». Ce qui signifie que, sans devoir forcément adopter une posture du phénoménologue, le poète est toujours déjà en train d'assumer les fonctions déployées par un regard phénoménologique. Mieux encore, sans devoir forcément s'en rendre compte, le poète est toujours déjà en train de nourrir la phénoménologie par son dire qui défie le regard phénoménologique, et cela d'un point de vue méthodologique. Quand Maldiney dit : « Les poètes ne sont pas des sirènes qui nous

⁷⁶² Voir sur ce point Raphaël Célis, David Zumwald, « La poétique phénoménologique d'Henri Maldiney », Archives de Philosophie N° 74, 2011, p. 415 – 438.

détournent du monde et de nous par leur chant. Ils n'aménagent pas l'imaginaire. Ils éveillent à la réalité »⁷⁶³ - il n'est pas loin de fusionner ce dont un phénoménologue est en quête et ce vers quoi la poésie est apte à nous transporter en allant de l'épreuve du Sentir à la (ré) connaissance.

A travers l'expression « À l'impossible » du titre « Une phénoménologie à l'impossible : la poésie », Maldiney soulève la question de « ne pas pouvoir avoir lieu » au même titre que celle d'« avoir lieu sans s'y attendre ». En ce sens, « l'impuissance à dire » revient à « l'impossible relatif au dire » comme une mise en vue du langage poétique reviendrait à la mise à nu du Sentir à travers le langage. Peu importe s'il analyse les poèmes des auteurs qui lui sont contemporains comme Francis Ponge et André du Bouchet ou ceux d'Hölderlin et Rilke, Maldiney est toujours attentif à ce de quoi la poésie est révélatrice : l'éternel sens du Sentir comme ce dont découle la connaissance de l'existence. Dans Introduction aux « Œuvres Philosophiques » de Maldiney, Jean-Louis Chrétien souligne :

Tout au long de son œuvre, Henri Maldiney reprend le magnifique jeu de mots de Paul Claudel, dans son « Traité de la co - naissance au monde et de soi-même », seconde partie de son *Arts poétique*, sur connaître et co - naître (qui revient donc à fonder le premier dans le second), où le monde et l'existant viennent au jour du même mouvement, et dans le même événement du sentir pathique.⁷⁶⁴

Cette référence à Paul Claudel exprime, peut-être le mieux, la tendance de Maldiney à prendre sérieusement en compte les enjeux phénoménologiques de la poésie, et de considérer la poésie, elle-même, pour « une phénoménologie à l'impossible ». D'où le double sens des deux points : premièrement, il paraît impossible de considérer que la phénoménologie naît et fonctionne en vertu du même principe qui fait naître et exister la poésie. Le point de départ d'une analyse phénoménologique, n'a rien à voir avec la définition du ton naïf, donnée par Hölderlin - « l'apriorité de l'individuel sur le tout »⁷⁶⁵, que Maldiney mobilise pour résumer le statut particulier du mot en

⁷⁶³ Henri Maldiney, *L'art, l'éclair de l'être*, op.cit., p.79.

⁷⁶⁴ Jean-Louis Chrétien « Introduction », publié in Henri Maldiney, *Regard, parole, espace*, op.cit., p. 20.

⁷⁶⁵ Cité par Henri Maldiney, *L'art, l'éclair de l'être*, op.cit., p. 58.

poésie. Ce dont la phénoménologie veut se mettre à l'écart pour accéder aux phénomènes, est mis en avant dans la poésie. Le propre de la poésie est qu'en elle le phénomène surgit comme l'événement de la parole. Ce qui est recherché en phénoménologie du point de vue méthodologique est toujours déjà en place en poésie du point de vue généalogique. Autrement dit, la poésie est faite de ce dont la phénoménologie est en demande ou mieux en quête. Si la phénoménologie vise « le retour aux choses elles-mêmes », la poésie incarne « le retour des choses elles-mêmes ». Si le phénoménologue cherche à décrire et à comprendre, le poète est toujours déjà en train de décrire avant de comprendre. Or, cela se fait en un seul et même geste. Dans « une phénoménologie à l'impossible : la poésie » nous pouvons entendre, ainsi, une phénoménologie impossible qui détruit son propre projet en engendrant à son point de départ ce qu'elle vise.

Deuxièmement, il paraît impossible que la phénoménologie ignore le pouvoir dire de la poésie si elle tient justement à son propre projet au sens où « retour aux choses elles-mêmes » voudrait, à la fois, dire « laisser parler les choses par elles-mêmes ». D'autant plus que la phénoménologie ne peut ni incarner le « pouvoir dire » de la poésie, ni reproduire son « dire », elle a un intérêt à ne pas la considérer comme un objet parmi d'autres, mais plutôt à l'aborder comme un mouvement-moteur d'une (autre) manière de mener une analyse. Ainsi, la parole poétique serait reconnue comme celle qui a et qui déploie sa propre « vie » réflexive. En ce sens juste, le deux-points entre « une phénoménologie à l'impossible » et « la poésie » nous amènent à penser la poésie en tant qu'une phénoménologie transposable. Le dire poétique trouve sa raison d'être dit phénoménologique comme ce en quoi s'effectue une analyse ressentie ou autrement dit, une analyse « par sens, non par raisons ». La question d'une phénoménologie de la poésie ouvre moins de perspectives que celle d'une possible phénoménologie en poésie. Une analyse phénoménologique, au sens d'Husserl, de la poésie, ne peut relever que d'une phénoménologie qui ne cesserait pas d'éprouver ses limites et de rencontrer des impasses en poursuivant le dire poétique par sa (dé) marche. De cette manière, reconnaître l'impuissance de la phénoménologie à faire de la poésie l'objet de son étude rejoint l'idée de la poésie comme une phénoménologie à part entière, dont la méthodologie n'est autre que le déploiement d'un « comprendre » à partir du Sentir. Répondre à un poème en en

écrivain un autre ou s'exprimer sur un texte par le biais de la poésie, s'inscrit dans une démarche d'autant plus phénoménologique qu'herméneutique. Vers la fin même de *Vérité et méthode*, Gadamer n'hésite pas à désigner la parole poétique comme ce en quoi demeure la nature spéculative du langage même.

Le deux-points du titre de Maldiney nous ont servi de point de départ pour interroger les deux manières de penser le lien entre la phénoménologie et la poésie. Une manière consiste à tenir leurs affaires bien séparées en permettant entre elles des échanges sans trop les mélanger ou les confondre. Par conséquent, à se donner comme tâche de ne pas confondre les propriétés de l'une avec celles de l'autre. L'autre manière, par contre, serait de les mettre en correspondance sans aucune retenue et sans séparer les projets. Cette mise en relation qui va au-delà de tout ce qui sépare ou met en contact a pour nom : une phénoménologie transposable.

S'il n'y a pas de phénoménologie de la poésie, c'est parce que le statut des mots en poésie est initialement différent du statut des mots en phénoménologie. En même temps, toute considération de la poésie comme une possible phénoménologie, met en question cette différence ou encore, interroge pourquoi et en quoi elle ne serait pas absolue, voire exclusive, définitive. De même que « Le ton naïf » de la poésie est apte à produire une pensée vigilante, l'effort réflexif du projet de la phénoménologie ne saurait pas toujours être à l'écart d'une certaine naïveté. Imaginer ce ton naïf et cet effort réflexif se déployant en même temps, unis, entrecroisés, en marche vers une même destination, c'est poser la question de la fusion de « l'apriorité de l'individuel sur tout » et de « la réduction phénoménologique », c'est à dire la question d'une même écriture, d'une seule œuvre à la croisée de la poésie et de la phénoménologie. Or, il conviendrait mieux de parler d'une écriture poétique et d'une écriture phénoménologique. Qui dit « le poème », dit toujours déjà « la poésie », mais qui dit « l'écriture poétique » ne dit pas forcément « le poème ». Ce passage du poème à l'écriture poétique trouverait son écho chez celui pour qui la phénoménologie résonnerait dans la poésie et qui esquisserait les éléments pour un autre type de réponse navigant entre les deux pensées de Maldiney : « il n'y a pas de phénoménologie de la poésie » et « la poésie est une phénoménologie ». Dans les chapitres II et III de son livre *Écrire en phénoménologie « une autre époque de l'écriture*, Natalie Depraz distingue une tradition « scientifique » et une tradition

« poétique » dans la généalogie de l'écriture philosophique pour, ensuite, questionner à quel point et de quelles manières la phénoménologie hérite de toutes les deux traditions. Enfin, dans le chapitre IV du même livre, elle développe une réflexion sur « le risque poétique de la phénoménologie et l'empreinte phénoménologique de la poésie »⁷⁶⁶. Le seul fait de penser « le risque » de l'apport de la phénoménologie à la poésie, et de parler de « d'emprunt » relativement à l'apport de la poésie à la phénoménologie, ouvre une perspective similaire à celle que nous défendons dans ce travail à la suite de Maldiney.

3.2. LE THÉÂTRAL ET L'ANTITHÉÂTRAL DANS L'ART DE LA PEINTURE. MALDINEY ENTRE TAL COAT ET PICASSO

Dans ce chapitre, nous examinerons, d'abord, en quoi la peinture de paysage rend la pensée de Maldiney particulièrement riche et contribue à l'ancrage de quelques idées directrices de son œuvre. Afin de mettre en parallèle « l'art de peinture » et « le monde à peindre », nous commencerons par la différence entre l'art de Picasso et l'art de Tal Coat sur laquelle Maldiney s'exprime dans son livre *Aux déserts que l'histoire accable - L'art de Tal Coat*. Paru en 1996 chez Deyrolle Éditeur, ce livre rassemble les textes écrits entre 1949 et 1993. La différence entre l'art de Picasso et l'art de Tal Coat y est soulignée comme radicale, à savoir comme celle entre un peintre qui « se tient en face du monde comme un adversaire, comme le plus acharné des adversaires : celui qui aime et qui hait »⁷⁶⁷ (Picasso) et un peintre dont le monde « est tout autre. Il est à l'opposé du conflit »⁷⁶⁸ (Tal Coat). Maldiney insiste sur le moment « apertural » dans la peinture de paysage, c'est-à-dire sur celui qui ouvre, qui dévoile une apparition dans son état naissant. Pourtant, il est très important de ne pas considérer ce moment comme semblable à celui où les rideaux s'ouvrent devant

⁷⁶⁶ Natalie Depraz, *Écrire en phénoménologie*, Fourgères, La Versanne, Encre Marine, 1999, p. 87-132.

⁷⁶⁷ Henri Maldiney, *Aux déserts que l'histoire accable - L'art de Tal Coat*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2013, p. 17

⁷⁶⁸ *Ibid.* p. 21.

un public pour annoncer le début d'un spectacle. Les contextes où Maldiney emploie les termes de « nature » et de « paysage » avec ceux de « théâtre » et de « spectacle » expriment une double exigence : ne pas confondre le paysage avec un morceau de la nature mis en scène par l'homme et ne pas prendre le monde comme un spectacle. Nous pouvons mieux le comprendre dans l'extrait suivant :

Perdu dans le paysage il [l'homme occidental] cherche à s'y retrouver, en faisant de la nature un théâtre. À la mettre en vue comme décor ou à la mettre elle-même en scène, c'est-à-dire à mettre en représentation, en elle, ce qui dans l'homme est en fonction, la peinture occidentale s'est presque toujours dérobée, *sans l'avoir reconnu*, à l'espace du paysage. C'est dans la peinture de paysage que se dissimule, de la manière la plus innocente et la plus hypocrite de toutes, le travestissement du libre espace en espace scénique accommodé aux intérêts humains. »⁷⁶⁹

C'est de ce « travestissement du libre espace en espace scénique accommodé aux intérêts humains » qu'il peut également s'agir dans la différence à ses yeux entre l'art de Tal Coat et celui de Picasso. Maldiney considère l'espace propre à l'art de Tal Coat comme « l'espace du paysage, non d'un paysage-spectacle mais d'un paysage-milieu »⁷⁷⁰. Les termes associés au spectacle sont souvent mobilisés dans son approche de la peinture picassienne, mais d'une manière tout à fait différente. Maldiney écrit, par exemple :

Bien souvent les créations de Picasso « figurent dans le tableau », c'est-à-dire qu'elles y jouent leur rôle comme des personnages sur une scène et captent à elles seules toute l'attention. Mais autour d'elles, dans un vide préétabli, le fond assiste du dehors à la vie des formes, spectateur indifférent à ce qui se passe en lui – sans lui.⁷⁷¹

De ces rapprochements de la scène et de la peinture, des créations picturales et des personnages du théâtre et en dernière analyse, du spectacle et du monde, naît notre hypothèse de l'affinité entre les réflexions de Maldiney sur « l'humanisation du

⁷⁶⁹ Henri Maldiney, *Ouvrir le rien, art nu, op.cit.*, p. 130.

⁷⁷⁰ Henri Maldiney, *Aux déserts que l'histoire accable - L'art de Tal Coat, op.cit.*, p. 42.

⁷⁷¹ Henri Maldiney, *Ibid.* p. 24.

paysage et [...] l'accommodation de son espace à l'art des jardins »⁷⁷² et son approche de l'art de Picasso. Enfin, les analyses de Maldiney centrées sur les tableaux de Cézanne nous serviront de guide pour ramener davantage la différenciation de l'art de Picasso de l'art de Tal Coat à la question de paysage. À l'instar d'un souffle coupé de Maldiney devant la montagne Sainte-Victoire sur le chemin connu sous le nom de « Route de Cézanne »⁷⁷³ en disant justement à Tal Coat : « La montagne magique devenait magicienne »⁷⁷⁴ – nous chercherons à dévoiler les conditions et circonstances qui nous permettront de traduire : « Le paysage magique devenait magicien » par « le paysage créé devenait créateur ».

*

Dans le chapitre intitulé « L'espace du paysage en Occident » d'*Ouvrir le Rien, l'art nu*, Maldiney met sur un même plan deux propos de Baudelaire au sujet du paysage : « C'est l'imagination qui fait le paysage » et « L'imagination fuit le paysage »⁷⁷⁵. Comment comprendre la dynamique entre le « faire » et le « fuir » sans compromettre ni l'imagination ni la nature ? L'imagination qui fait le paysage est-elle celle qui prétend être ce en quoi il est rendu possible ? L'imagination qui fuit le paysage, n'est-elle pas celle qui le rend visible et qui, englobée par lui, s'y endort pour le laisser faire ? Il semble que Maldiney ne veut connaître du paysage que ce qui ne se laisse pas facilement changer en lui, mais ce qui change en nous par lui. La différenciation de l'art de Tal Coat de celui de Picasso nous aide à élucider cette dynamique qui passe entre le « faire » et le « fuir » en traduisant la question de l'imagination en celle de l'espace relatif au Sentir, et celle de peinture paysagère simplement en peinture. Maldiney écrit :

⁷⁷² Henri Maldiney, *Ouvrir le rien, art nu, op.cit.*, p. 130.

⁷⁷³ Juste au début de son livre *Aux déserts que l'histoire accable - L'art de Tal Coat*, Maldiney évoque sa première rencontre avec le peintre : « Ma première rencontre avec Tal Coat a toutes les apparences du hasard. Mais que reste-t-il du hasard et des apparences sur ce chemin de pierre et de souvenirs qui va d'Aix-en-Provence au Tholonet et qui s'appelle la route de Cézanne ? », p. 11.

⁷⁷⁴ Henri Maldiney, *Aux déserts que l'histoire accable - L'art de Tal Coat, op.cit.*, p.11.

⁷⁷⁵ Cité selon Henri Maldiney, *Ouvrir le rien, art nu, op.cit.*, p. 137 ; Baudelaire, *Salon de 1859*, in *Curiosités esthétiques*, Ed. Lemaître, Classique Garnier, Paris, 1962, p. 376.

Picasso ne veut connaître de la peinture que ce qu'il change en elle. D'où cette violence expressionniste qui ne va pas seulement – comme le dit avec tant de bonheur Jean Bazaine – à “torturer une forme pour la sentir vivre” mais à violer le lieu des formes en substituant à l'énergie objective de la toile l'énergie subjective d'une image tirée de soi⁷⁷⁶.

Ou encore :

... Cette agressivité de Picasso vis-à-vis de l'Univers et de la Vie, du Public et de la Gloire, de l'Esthétique et de la Peinture, confère à son art ces deux caractères : c'est un art politique et c'est un art de démiurge. Que son art soit politique, cela ne tient pas à sa dernière colombe, mais au ressort permanent de sa création : qu'il s'agisse du pathétique de l'Époque bleue ou du tragique de *Guernica*⁷⁷⁷.

L'art de Picasso surgit, ainsi, d'un tremblement, d'un travestissement des formes devant la nature du peintre ou, mieux, de son tempérament. Les lignes y vivent d'une extension de pensées bien décisives dans leur effort de pousser les choses toujours plus loin. Là où Picasso pousse les choses plus loin, Tal Coat les immerge plus profondément. De même que Tal Coat a su parler d'un « gonflement de l'espace », interprété par Maldiney comme « l'émergence aérienne de la profondeur »⁷⁷⁸, il conviendrait de parler d'un (dé)gonflement des figures pour penser l'espace de la peinture picassienne. L'art de Picasso nous saisit par ces côtés excessifs, agressifs vis-à-vis du monde tandis que celui de Tal Coat nous émerveille par une disposition à accueillir les choses dans le calme. Picasso recouvre les formes pour découvrir le monde ; Tal Coat découvre le monde pour couvrir les formes. L'expression de Tal Coat est marquée par une monochromie qui relie son style à l'originaire, l'expression de Picasso par une dichromie renvoyant l'originalité de son style à un conflit avec le monde. Maldiney commente ainsi :

⁷⁷⁶ Henri Maldiney, *Aux déserts que l'histoire accable – L'art de Tal Coat*, op.cit., p. 23-24.

⁷⁷⁷ *Ibid.* p. 17.

⁷⁷⁸ *Ibid.* p. 68. Voir aussi Henri Maldiney, *Regard, parole, espace*, op.cit., p. 172.

Ainsi s'explique la dualité de Picasso : cette perpétuelle ambivalence de sa démarche : cet amour de la vie et cette haine de la vie. Picasso se sépare du monde, happé par ses propres profondeurs – et cette plongée inconsciente s'exprime par une agressivité marquée à l'égard du monde. Cependant s'il descend aux enfers c'est pour y découvrir l'unité intégrale de son être que le réel quotidien et domestiqué ne lui offre pas⁷⁷⁹.

L'art de Picasso est conçu comme un art politique et un art de constructeur, tandis que l'art de Tal Coat est plutôt méditatif que réactif, plutôt à l'écoute de la nature que marqué par un effort pour (re) construire le monde. C'est en ce sens que Maldiney écrit :

L'espace de Tal Coat, c'est l'espace du paysage, non d'un paysage-spectacle mais d'un paysage-milieu. Le paysage n'est pas en face de nous comme un ensemble d'objets à moins que nous ne l'ayons converti en site, c'est-à-dire en géographie pittoresque. Il nous enveloppe et nous traverse. Nous sommes immergés en lui : notre *Ici* ne se réfère qu'à lui-même⁷⁸⁰.

C'est ce « notre *Ici* qui ne se réfère qu'à lui-même » que Picasso abstrait de sa peinture au profit d'une résonance spécifique au contexte socio-historique du monde. La dynamique de l'*Ici* et du *là* en peinture picassienne n'est pas celle du paysage, mais de la mise en scène. Elle ne dégage pas un « libre espace », mais se dissimule en « espace scénique ». La peinture de Tal Coat porte une autre trace. Maldiney précise :

L'expérience de Tal Coat n'est pas celle d'un conflit entre le moi et le monde ; sa relation fondamentale avec l'univers n'est pas agressivité mais sympathie. Son effort de coïncidence avec soi-même, loin de l'exclure du monde, l'y rattache. C'est à travers le monde qu'il touche à soi. Le monde de Tal Coat est le plus concret qui soit. Il est concret comme l'élémentaire. Mais l'élémentaire est à l'extrême de

⁷⁷⁹ Henri Maldiney, *Aux déserts que l'histoire accable - L'art de Tal Coat*, op.cit., p. 20.

⁷⁸⁰ *Ibid.*, p. 42.

l'expérience. Rien de plus contraire à son esprit pourtant que cette plongée dans les ténèbres intérieures. Ces profondeurs sont situées du côté du monde et de la vie⁷⁸¹.

La différence entre l'art de Picasso et celui de Tal Coat, peut ainsi impulser l'idée d'une certaine « paysagisation-théâtralisation », si on peut le dire ainsi, du contexte socio-historique chez Picasso et d'une « formalisation paysagère » du monde vécu chez Tal Coat tout à fait différente. Certes, les différentes périodes picturales des deux peintures – celle de Picasso et celle de Tal Coat – illustrent cette idée de manière différente. De même que chez Picasso, nous trouvons le visage devenu masque, nous pouvons retrouver la maison devenue visage. Pensons, par exemple, à *Paysage de Mougins*⁷⁸² de Picasso (1965) et méditons en parallèle sur *Fumure* de Tal Coat (1962).



Figure 2 : Pierre Tal Coat, *Fumure* (1962), lithographie originale signée au crayon, Éd. Maeghts, Paris, © Maeght Éditeur, copyright : ADAGP Paris 2018.

C'est toujours au profit d'un riche coloris que la peinture de Picasso semble se dissiper ou être liquide. Même si les tableaux de la période cubiste nous offrent souvent les figures figées comme sur une photo, l'usage des couleurs en vue de

⁷⁸¹ *Ibid.*, p. 21.

⁷⁸² Pablo Picasso, *Paysage de Mougins* (1965), huile sur toile, 87,9 x 115,5cm, <https://www.pablo-rui-z-picasso.net/work-593.php>.

l'augmentation de l'effet de « paysagisation-théâtralisation » fait vibrer les figures comme dans un reflet. Même *Guernica* (1937), tableau symboliquement privé de couleurs, arrive à « couler » vers la mise en scène de l'Horrible. C'est en ce sens que Maldiney souligne, en évoquant la période entre 1937-1945 que :

Picasso a tracé la fresque du Maléfique. L'équivalent visuel du Maléfique, c'est l'Horrible. Et plutôt qu'il n'a doté le visage humain des traits de l'Horrible, c'est l'Horrible dans son œuvre qui s'est fait visage⁷⁸³.

Dans la peinture de Tal Coat, les choses « bougent », les images « coulent » d'une autre manière. On dirait instantanément qu'elles « coulent » comme dans la nature. Maldiney analyse ainsi cette coulée : « Laisser être l'être, le dévoiler dans le mouvement de l'apparaître, tel est le sens de l'art de Tal Coat »⁷⁸⁴. Le style de Tal Coat se déploie en tant que le découlement même de l'apparaître, qui ne doit d'autant être privé ni de la densité des formes ni de la coupure passant par la surface. Comparons, par exemple, *Les Demoiselles d'Avignon*⁷⁸⁵ de Picasso avec *Sans titre* (fusain sur papier) de l'année 1949-1950 de Tal Coat.



Figure 3 : Pierre Tal Coat, *Sans titre* (1949-1950), fusain sur papier, 51,5 x 66,5, Collection Pierrette Demolon Tal Coat, copyright : ADAGP Paris 2018.

⁷⁸³ Henri Maldiney, *Aux déserts que l'histoire accable - L'art de Tal Coat*, op.cit., p. 20.

⁷⁸⁴ *Ibid.* p. 68, Voir aussi Henri Maldiney, *Regard, parole, espace*, op.cit., p. 172.

⁷⁸⁵ Pablo Picasso, *Les Demoiselles d'Avignon*, (1907) Huile sur toile, 243,9 x 233,7cm, Museum of Modern Art, New York.

Chez Tal Coat, l'absence de la couleur est mise en œuvre différemment de son absence chez Picasso, tout en évoquant, à sa manière, une pensée de la décomposition. Penser l'art de Picasso contre l'art de Tal Coat, c'est penser, en quelque sorte, le monde par ses apparences à l'inverse de penser le monde par son apparaître. D'où « le mouvement de l'apparaître » que Maldiney associe à l'art de Tal Coat et « une violence expressionniste » qu'il attribue à l'art de Picasso.

La radicalité de la différence entre l'art de Picasso et celui de Tal Coat est pensée ici à partir du rapprochement de l'espace de la peinture à l'espace relatif au *Sentir*. Des deux rapports au monde – l'un marqué par le conflit, l'autre par la sympathie, surgit toute une dynamique de la surface et de la profondeur. Cette dynamique de l'extérieur et de l'intérieur est celle de l'expression et de l'articulation. Là où nous pouvons penser « un gonflement de l'espace » avec Tal Coat, chez Picasso se joue plutôt une saturation de la surface. L'espace se gonfle quand il est donné dans la mouvance de « toutes les hésitations nécessaires pour qu'il soit perpétuellement emporté à la recherche de sa propre décision »⁷⁸⁶. Picasso n'hésite pas. Il décide de l'espace de ses tableaux comme un metteur en scène décide de son spectacle. En ce sens, la différence entre « la formalisation paysagère » et « la paysagisation-théâtralisation » serait la différence entre la mouvance, au sens de mouvance entendue comme trait principal de l'art de Tal Coat aux yeux de Maldiney et la construction, au sens de la détermination du style de Picasso comme « un style de constructeur »⁷⁸⁷. Parler de « formalisation paysagère » pour l'art de Tal Coat, serait une manière de penser la mouvance comme ce en quoi le paysage est « insaisissable ». Parler de « paysagisation-théâtralisation » pour l'art de Picasso, serait une façon de penser la construction à l'opposé de cette mouvance. Maldiney dissocie l'art de Tal Coat de « la chose-objet », il précise :

⁷⁸⁶ Maldiney s'interroge ainsi : « Aussi le trait de Tal Coat n'est-il pas enveloppe, mais mouvance, ce qui suppose discontinuité, interruption, évanouissement, brisure, errance. Le trait de Tal Coat est doué de toutes les hésitations nécessaires pour qu'il soit perpétuellement emporté à la recherche de sa propre décision » in *Aux déserts que l'histoire accable - L'art de Tal Coat*, p. 27.

⁷⁸⁷ *Ibid.* p. 18.

Son art rompt avec la chose-objet, défini par la clôture d'un contour répétable ou par un système de prises stables. Il rompt non seulement avec l'objet-à-faire, mais avec l'objet-à-défaire. Ni construction. Ni déconstruction. Il tâche de se tenir en deçà de tout état construit.⁷⁸⁸

Nous pourrions dire que l'art de Tal Coat rompt avec la chose-objet au même titre que la mouvance est son trait principal. Ce n'est qu'en ce sens-là que la mouvance peut renvoyer à la profondeur et la construction à la surface. À cela s'applique de manière significative le mot de Cézanne : « La nature n'est pas en surface ; elle est en profondeur. Les couleurs sont l'expression, à cette surface, de cette profondeur. Elles montent des racines du monde »⁷⁸⁹. Maldiney porte une attention particulière à l'ouverture à cette profondeur. Ce n'est pas à moi, mais j'y suis, je suis dedans. La nature couplée avec une pensée des racines du monde fait que le paysage parvient à m'ouvrir vers des horizons me surpassant. Cette ouverture fait particulièrement écho à la *Critique de la raison pratique* de Kant :

Deux choses remplissent le cœur d'une admiration et d'une vénération, toujours nouvelles et toujours croissantes, à mesure que la réflexion s'y attache et s'y applique : le ciel étoilé au-dessus de moi et la loi morale en moi.⁷⁹⁰

Ce n'est que ce ciel étoilé, tant de fois évoquée dans la peinture du paysage qui, ici encore, nous montre à quel point nous sommes tous concernés. Nous sommes tous là. Ici la terre. Ici le ciel. Ici « entre ». Ici « avec ». D'ici au-dessous. Du là au-delà. Même si la manière de Tal Coat de répondre à des situations qui lui parlent pour être peintes est marquée par une obéissance au *voir* dans ce que lui offre le plaisir de la vue et que la manière de Picasso est plutôt animée par une action de désobéissance, voire de déstabilisation, le monde y est. Il y advient de manière fort différente, mais il y est. Devant Tal Coat et Picasso, Maldiney est surtout un penseur qui répond à Kant quand il écrit que « une œuvre d'art a non pas l'apparence, comme dit Kant,

⁷⁸⁸ *Idem.* p. 80.

⁷⁸⁹ Cité par Henri Maldiney, *Art et existence, op.cit.*, p. 25. Cité selon J. Gasquet, *Cézanne*, Bernheim-Jeune, 1921, p.91.

⁷⁹⁰ Emmanuel Kant, *Critique de la raison pratique* (1788), Paris, PUF, 1965, p. 173.

mais l'*apparaître* de la nature »⁷⁹¹. Picasso construit à partir de la façon dont les choses (lui) apparaissent. Il les cultive. Il arrache ce qui lui déplaît comme on fait des mauvaises herbes dans un jardin. Son art est celui de la polémique. Tal Coat suit un mouvement à partir de la façon dont l'*apparaître* de ce monde lui chante en gestes-échos de paysages et en leurs formes-motifs, au sens de *motivus* : ce qui meut. Son art est celui de l'écoute. Les deux se retrouvent curieusement dans un seul – l'art de Cézanne : un peintre que Tal Coat et Picasso ont beaucoup admiré. En se référant à Cézanne, Maldiney soulève peut-être le mieux la question de paysages : de leurs lieux et des lieux de leur création.

“Jamais, dit Cézanne, on a peint le paysage. L'homme absent mais tout entier dans le paysage”. Absent en ce sens qu'il n'apporte pas avec lui ses propres mesures d'arpenteur ou de touriste de la nature. Présent parce que la réceptivité qui lui donne ouverture au monde l'ouvre à lui-même⁷⁹².

Ici, la notion d'« absence » ne renonce pas à celle de « présence », mais relie une façon de *disparaître* à une manière de *connaître* qui trouve son origine dans *naître avec, renaître*. Renaître autrement que par la logique de l'homme-maître face à un paysage-objet. Connaître autrement qu'à partir d'une posture de « touriste de la nature » en face du paysage-spectacle. En ouvrant sa bouche entre le ciel et la terre, l'espace du paysage nous saisit par ses ressources à signifier et à être signifiant. Le paysage nous « mange » et c'est pourquoi nous nous sentons engloutis par lui : en lui absents et à la fois, entièrement présents. « Être mangé » revient à l'homme. « Être ménagé » revient au paysage. De même que les paysages créateurs sont ceux qui nous mangent le plus, les paysages créés sont nos réponses à ces premiers. Maldiney ne manque pas de rappeler que l'œuvre de Cézanne comprend environ soixante tableaux ou aquarelles de Sainte-Victoire⁷⁹³ – la montagne devenue le motif dominant de sa peinture vers la fin de sa vie. Il nous faudrait imaginer Cézanne au milieu de tous ses tableaux en disant : « On n'a jamais peint le paysage ». Nous y

⁷⁹¹ Henri Maldiney, *Ouvrir le rien, art nu, op.cit.*, p. 28.

⁷⁹² Henry Maldiney, *L'art, l'éclair de l'être*, Éditions Comp'Act, 1993, p. 35.

⁷⁹³ *Idem.* p. 33.

retrouvons un écho spécifique de la compréhension du Réel chez Maldiney : « Le Réel, c'est toujours ce qu'on n'attendait pas. Mais quand l'inattendu se produit on le découvre comme toujours déjà là »⁷⁹⁴. De la même manière que « le réel est toujours ce qu'on n'attendait pas », il n'est ni répétable, ni représentable. D'où la déclaration de Cézanne qu'on n'a jamais peint le paysage. D'où également les quelques soixante tableaux de la montagne Sainte-Victoire. Il ne s'agit pas tant d'un même paysage que de différentes « absences ». Il s'agit de « l'homme absent mais tout entier dans le paysage ». Comment cette référence à Cézanne peut-elle faire écho à deux autres références à Erwin Straus, régulièrement mobilisées par Maldiney : « Dans le paysage nous sommes perdus »⁷⁹⁵ et « Dans le paysage, je suis n'importe où »⁷⁹⁶ ? Comment un « où », un lieu, peut-il devenir si peu important, si nous y sommes perdus ? C'est dans ce « où »-là et non pas dans un autre où l'état de perdition a lieu. « Je suis n'importe où » peut renvoyer à un « au-delà » du *là*, mais ce « là » n'est pas n'importe quel « là ». Pourtant, il le devient quand l'absence advient. Pouvons-nous dire que « dans le paysage, je suis n'importe où » parce que j'y suis absent et non pas parce que je n'y suis pas ? En passant d'un « là » vers son « ailleurs », est-ce que « au-delà du là » devient un « n'importe où » ? Dans le paysage, je suis « n'importe où », parce que je m'y oublie, englobé par l'horizon qui s'ouvre en m'ouvrant vers « n'importe où ». Si Maldiney rappelle, à plusieurs reprises, l'étymologie du mot « présence » – « être présent (*prae-sens*), c'est être à *l'avant de soi* »⁷⁹⁷ – et un sens non-trivial du verbe « exister » – « Exister c'est avoir sa tenue hors ... hors de toute contenance, c'est tenir l'être, non la pose, hors de soi, en avant de soi, en soi plus avant »⁷⁹⁸ –, c'est pour souligner l'importance de ce pouvoir-être autrement et pouvoir-être ailleurs pour comprendre notre rapport au monde.

Dans un texte de l'année 1953, intitulé « Le faux dilemme de la peinture : abstraction ou réalité », Maldiney met en parallèle de nombreuses images afin de différencier les situations où nous assistons à quelque chose de celles où nous sommes englobés,

⁷⁹⁴ Henri Maldiney, *Regard, parole, espace*, op.cit., p. 197.

⁷⁹⁵ Cité par Henry Maldiney, *Ouvrir le rien, l'art nu*, op.cit., p.128 ; Cité selon Erwin Straus, *Vom Sinn der Sinne*, Springer Verlag, Berlin, Göttingen, Heidelberg, 1956, p. 336.

⁷⁹⁶ Cité selon Henri Maldiney, *Ouvrir le Rien, art nu*, op.cit., p. 129

⁷⁹⁷ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, op.cit., p. 66.

⁷⁹⁸ *Idem.*, p. 248.

immergés par quelque chose. Il compare ainsi ce que peut éprouver un touriste assis dans le téléphérique ou bien installé dans le funiculaire et ce qu'éprouve un alpiniste qui grimpe. Ces exemples servent de guide supplémentaire pour mieux comprendre la différence maldinienne entre « paysage-spectacle » et « paysage-milieu ». Le pittoresque vient à l'encontre du pictural comme « le théâtre de la nature » venait auparavant à l'encontre de « l'espace de paysage ». Maldiney écrit :

Le pittoresque est soit une rhétorique du paysage, soit une représentation plus ou moins dramatique sur le théâtre de la nature. Mais jamais il ne remet en question notre rapport au monde, notre coexistence avec lui. Nous sommes émus ; cette émotion toutefois se contente de déplacer momentanément les données de notre expérience, elle ne les remplace pas. Si nous nous sentons transformés au contact d'un site, c'est parce que le pittoresque est souvent lié au sentiment du sublime qui témoigne de l'échec de l'imagination devant la réalité. Le touriste éprouvant cet échec se sent dépassé comme par un raisonnement qu'il ne comprend pas mais dont il sent la vérité⁷⁹⁹.

On dirait que nous sommes immergés dans quelque chose quand nous y sommes plus que présents et moins qu'absents. Nous sommes immergés dans quelque chose, quand présents, nous y sommes absents, et qu'absents, nous sommes présents. En ce sens-là, nous pourrions dire que l'« ailleurs » du « là » ne peut pas être simplement le « n'importe où ». L'ailleurs du « n'importe où » serait un « là » omniprésent, c'est-à-dire un « partout ». « Hors du là » je ne suis pas partout, mais ailleurs. Le « n'importe où » pourrait être considéré comme un oubli du « là » pendant que je suis ailleurs en présence de ce dans quoi je suis immergé : hors de moi, à l'avant de moi. Nous pourrions traduire la temporalité d'un tel « n'importe où » en « une réalité détachée de la continuité historique » qu'évoque Maldiney en analysant l'expérience éprouvée par l'alpiniste :

Ce qui tout à l'heure était spectacle minéral devient maturation millénaire, rythme cosmique auquel l'acte de l'homme qui grimpe est comme suspendu. Le corps et l'esprit battent à l'unisson de cette présence, à la fois invincibles et menacés. Le monde n'est

⁷⁹⁹ Henri Maldiney, *Regard, Parole, Espace, op.cit.*, p. 46.

plus un spectacle pittoresque mais une réalité détachée de la continuité historique. L'instant s'isole dans un vide que lui seule éclaire⁸⁰⁰.

La « réalité détachée de la continuité historique » évoque, à sa manière, la soixantaine de tableaux de la montagne Sainte-Victoire de Cézanne. Qu'il s'agisse du « théâtre de la nature » ou du « monde comme un spectacle pittoresque », l'usage répandu de ces termes chez Maldiney renvoie à un *show*, comme diraient les anglophones, à un « montrer une situation ou une ambiance comme s'il s'agissait d'un tableau ». C'est là tenir la pose, non l'être.

Maldiney ne cherche pas à mettre une ambiance en image. Il cherche la situation de la mise en vue dans la peinture, comme s'il s'agissait d'une action. Il cherche à comprendre l'ambiance en peinture, le Sentir qui la rend possible. Un tableau n'est pas quelque chose simplement vu de l'extérieur ; il ne représente pas simplement quelque chose vu de l'extérieur. Un tableau porte ce en quoi *hors* et *là* peuvent se retrouver en une possible ouverture. Ce en quoi une action a lieu en peinture n'advient pas du « n'importe où », mais nous saisit à tel point que nous oublions où nous nous trouvons.

La dynamique paradoxale de références mobilisées par Maldiney pour évoquer les paysages conjoint le caractère exceptionnel qu'il attribue au Réel au caractère événementiel qu'il réserve à toute œuvre d'art. Si, selon Erwin Straus, « Dans le paysage, je suis n'importe où », nous pourrions imaginer que c'était un certain « n'importe où, je suis dans ce paysage » qui a poussé Tal Coat à s'installer en 1946 dans le Château Noir, peint par Cézanne au début du XX^e siècle. Y a-t-il quelque chose de spectaculaire dans cette donnée biographique de Tal Coat ? Y a-t-il quelque chose qui va à l'opposé du réel ? La représentation et la répétition. A propos de ce célèbre tableau de Cézanne, Maldiney se prononce de manière suivante :

Le château noir – qui servit longtemps de remise à Cézanne quand il peignait au Tholonet – participe physiquement lui-même des deux aspects successifs de l'art cézannien : Il est construction et il est mouvance. Il y a la maison et il y a la forêt. Ce

⁸⁰⁰ *Idem.* p. 47.

qui lui a valu son titre de château, c'est sans doute la monumentalité de son ensemble. D'ailleurs il ne mérite son titre que de loin.⁸⁰¹

Ces deux aspects successifs de l'art cézannien – mouvance et construction – sont ceux sur lesquels Maldiney insiste dans sa différenciation de l'art de Tal Coat (l'art de la mouvance) de celui de Picasso (l'art de la construction). Les unités distinctives d'un paysage de Cézanne, écrit Maldiney, « n'ont pas de correspondant dans la thématique de la perception dite naturelle⁸⁰² ». S'agit-il d'une construction ? La structure des paysages de Cézanne est conçue comme « musicale parce qu'intégralement picturale⁸⁰³ ». S'agit-il d'une mouvance ? C'est comme si la surface chantait depuis la profondeur des « racines du monde » en formant une tonalité qui lui est propre. En cette tonalité, l'espace extérieur du paysage se métamorphose en expérience vécue et les structures inobjectives de la peinture répondent à la réalité du monde. La tonalité propre de la peinture cézannienne se laisse surtout percevoir à travers les couleurs et la lumière dans lesquelles les formes se meuvent. La construction de leur espace s'effectue comme s'il s'agissait de la musique ou de la danse. De quelle manière s'effectue-t-elle ? D'une manière qui rend visible l'espace de la peinture cézannienne comme un champ de tensions et non pas comme un simple assemblage d'images. La construction est un aspect de l'art cézannien à travers ces moments formateurs qui ne se contentent pas d'être une simple mise en image, mais qui rendent visible une mise en vue. Ces moments sont-ils des impressions ? À la question posée dans le chapitre « Le monde en avènement dans l'événement de l'œuvre. Cézanne et paysage » d'*Art et existence* sur le lien entre le code pictural et la peinture de Cézanne, Maldiney répond dans le chapitre « Cézanne et Sainte-Victoire. Peinture et vérité » de *L'art, l'éclair de l'être* où il écrit :

L'art est la vérité de sentir, non le mémorial des impressions. L'être au monde de Cézanne n'est pas d'un impressionniste. Il est indivisément esthétique et éthique.

⁸⁰¹ Henri Maldiney, *Aux déserts que l'histoire accable - L'art de Tal Coat*, op.cit., p. 12.

⁸⁰² Henri Maldiney, *Art et existence*, op.cit., p. 22.

⁸⁰³ *Ibidem*.

« *L'esthétique dans un homme*, dit Kierkegaard, est ce par quoi il est ce qu'il est. *L'éthique dans un homme est ce par quoi il devient ce qu'il devient* ». Pareillement dans une œuvre.⁸⁰⁴

Selon Maldiney, le rapprochement de l'art de la vérité s'effectue justement par et dans le Sentir. Or, ce qu'il cherche à dévoiler comme le caractère événementiel de l'art, accompagne ses réflexions sur la *Stimmung*. Ce terme allemand, problématisé d'abord par Heidegger dans *Être et temps* comme « tonalité affective », et employé par le psychiatre Binswanger avec une visée clinique pour désigner l'« espace thymique » (l'ambiance, le climat par rapport à l'humeur) est considéré par Maldiney comme « la tonalité interne » en résonance avec le monde. C'est à partir de la *Stimmung* que nous pouvons mieux comprendre l'expression de Paul Klee, souvent citée par Maldiney : « L'art ne rend pas le visible, il rend visible »⁸⁰⁵, ainsi que le propos d'Erwin Straus : « La peinture de paysage ne représente pas ce que nous voyons, elle rend visible l'invisible »⁸⁰⁶. L'art rend visible la *Stimmung*. L'invisible y est convoqué, pas simplement comme ce qui n'est pas visible, mais aussi comme ce qui est « à l'avant de », « hors » et pourtant, « toujours déjà là ».

Notre rapport au monde reflète notre rapport à toute la nature. Ces reflets sont des vibrations qui touchent au vif notre rapport à tout espace. Ils sont des extensions et des retraits en fonction de ce qui nous surpasse et, à la fois, nous fait « être en avant de nous ». Il nous faut penser l'espace du paysage en tant que lieu et non-lieu de tout espace de ce monde qui nous est extérieur : proche, lointain, présent, absent, en avant d'*ici*, hors de *là*, s'inscrivent dans une même démarche. Maldiney rappelle :

Habiter sur la terre et sous le ciel signifie pour l'homme exister au péril de l'espace qui de partout le déborde et le transit et à même lequel il s'expose, c'est-à-dire se risque, se montre, s'énonce et tente de s'égaliser à soi-même dans l'impossible recueillement de ses lointains. Mais en ce siècle de toutes les lumières sauf une : celle du soleil, où nos rapports avec le monde et avec l'art participent bien plus de la

⁸⁰⁴ Henri Maldiney, *L'art, l'éclair de l'être*, op.cit., p. 27.

⁸⁰⁵ Cité par Henri Maldiney, *Regard, Parole, Espace*, op.cit., p. 198.

⁸⁰⁶ *Ibidem*.

lecture que du voir, l'évidence de l'espace – patent dans son ouverture – est une évidence déserte⁸⁰⁷.

Bien souvent, dans les propos de Maldiney, la question de la nature et celle de l'art semblent toutes deux s'exiler des conditions et des circonstances propres à notre temps. Peut-être parce que l'une, aussi bien que l'autre, sont de plus en plus (ex)posées « sous toutes les lumières sauf une : celle de soleil ». Pensons aux musées et à leur projet de valoriser « l'événement de l'œuvre » en séries et en collections, aux cités gigantesques et à leur travestissement de l'espace du paysage en un espace fermé et couvert, (pré)-défini. Soulever la question des liens entre la nature et l'art autrement que pour les opposer, nous invite à ramener à tout art ce que Kandinsky spécifie pour la peinture abstraite :

La peinture abstraite délaisse la peau de la nature mais non ses lois. Permettez-moi le grand mot : les lois cosmiques (...). Ces lois, on les ressent inconsciemment, quand on n'aborde pas la nature du dehors, mais intérieurement. La nature, il faut pouvoir non seulement la voir, mais la vivre⁸⁰⁸.

Dire « non seulement voir la nature, mais la vivre » est une autre manière de s'interroger sur ce que Maldiney nomme « le théâtre de la nature ». Les degrés de la transformation des jeux et des « yeux » de l'art en objets et lieux où on lui rend visite tout en le pensant l'opposé à la nature, servent également d'escaliers à une imagination ayant cessé de monter, mais descendant plutôt vers une scène où se joue son propre échec. Qu'on l'appelle « le théâtre de la nature » ou autrement, nous n'y sommes ni perdus, ni « n'importe où », mais nous y sommes de plus en plus responsables et contraints à la fois, par les phénomènes de déséquilibre écologique.

⁸⁰⁷ Henri Maldiney, *Aux déserts que l'histoire accable - L'art de Tal Coat*, op.cit., p. 55.

⁸⁰⁸ Cité par Henri Maldiney, *Ouvrir le rien, l'art nu*, op.cit., op.cit., p. 184.

4.
D'UNE RENCONTRE ENTRE LA POÉSIE ET LA
PHILOSOPHIE À L'HISTOIRE D'UNE MISE EN
SCÈNE : LE PROJET « JASMINTIME ».

4.1. NOTE PRÉLIMINAIRE

Henri Maldiney rappelle dans le premier texte de son tout dernier livre *Ouvrir le rien, l'art nu* :

Dante l'a dit inoubliablement : l'artiste est celui
« *qui ha l'abito del Arte*
E man que trema »,
qui a l'*habitus* de l'art et la main qui tremble.⁸⁰⁹

Cette idée de « l'*habitus* de l'art » sera abordée, dans ce chapitre, en résonance avec l'*habitus* de la langue ou des langues, parlées et écrites. Je souhaiterais, en effet, ramener « la main qui tremble » de la citation en question à une analyse de mon expérience de l'écriture de poésie, avec un accent porté sur les poèmes composés en français. S'il faut préciser que le français n'est pas ma langue maternelle, il convient également de souligner que j'écris des poèmes depuis mon plus jeune âge. Cette réflexion s'appuie sur le témoignage de mon expérience relative à l'écriture de la poésie, mais aussi et surtout sur une rencontre qui consiste en une série d'échanges que j'ai pu avoir au sujet de mes poèmes avec Jean-Luc Nancy. Il les a, d'ailleurs, présentés et commentés dans deux revues différentes, l'une dédiée à la poésie⁸¹⁰, l'autre dédiée à la philosophie⁸¹¹. La rencontre entre la philosophie et la poésie que j'analyserai se centrera davantage sur cette rencontre que sur une mise en perspective de ma production poétique et de mon expérience de doctorante en philosophie. Dans

⁸⁰⁹ Henri Maldiney, *Ouvrir le rien, l'art nu*, op.cit., p.11.

⁸¹⁰ Jasmina Jovanovic, « Six poèmes présentés par Jean-Luc Nancy "Jasminetime" », Revue *Po&sie* n°156, Paris, Éditions Belin, 2016, pp. 67-72.

⁸¹¹ Jasmina Jovanovic, Jean-Luc Nancy, « Cinq poèmes de Jasmina Jovanović. Commentés par Jean-Luc Nancy "Et Jasmina" », *Eikasia Revista de filosofia* n°77 [en ligne], Ovidio, Eikasia Ediciones, 2017, pp. 461-467, disponible sur : <http://revistadefilosofia.com/77-17.pdf>

la mesure où la notion d'« enquête »⁸¹² rejoint celle d'« analyse », la publication d'une sélection de poèmes suivis d'un texte de commentaire peut constituer une voie intermédiaire pour faire entendre les poèmes en question. Plus encore, ce type de considération sur la poésie permet à l'auteur à la fois une prise de recul et un certain retour à la source par rapport à sa production. Un commentaire est d'autant plus réussi et marquant qu'il est délivré à partir d'une réception sensible. C'était mon impression par rapport à la réception de Jean-Luc Nancy de ma poésie. Certes, nos deux publications ont apporté une visibilité et une reconnaissance à mes poèmes, mais elles ont surtout été un moteur d'inspiration et de conception de nouveaux projets artistiques.

Jean-Luc Nancy a construit son deuxième texte dédié à ma poésie, intitulé « Et Jasmina » comme un enchaînement de scènes. Ainsi, il a commenté une sélection de cinq poèmes comme un ensemble composé de cinq scènes. Cela m'a amenée à penser une présentation de la poésie dans laquelle les poèmes se succèderaient telles des scènes qui défilent les unes après les autres. J'ai voulu, en effet, explorer ces formes de présentation de la poésie, aptes à construire tout un univers scénique à l'image des poèmes concernés. Mon propre commentaire des commentaires de Nancy s'est alors concrétisé sous une nouvelle forme artistique, à savoir un projet de mise en scène de la poésie intitulé d'après son premier texte consacré à mes poèmes. Interprété par deux acteurs et cinq actrices dont moi-même, « Jasmintime »⁸¹³ a eu, jusqu'au présent, trois représentations :

1. En octobre 2017 à la Maison des Initiatives Étudiantes (MIE) de l'Université Toulouse 2 Jean Jaurès, dans le cadre de la Semaine de l'Étudiant ;

⁸¹² Ce travail est issu de ma contribution à la 13^{ème} Journée d'étude interdisciplinaire des doctorant.e.s du laboratoire LLA-CRÉATIS « L'œuvre comme enquête/l'enquête dans l'œuvre : création et réception » (Panel 4 « L'enquête de soi et d'autrui », qui a eu lieu le 30 novembre 2018 à l'Université Toulouse 2 Jean Jaurès. Une version de ce texte a été publiée dans *La Revue Litter@ Incognita n°11* [en ligne], UT2J, 2019, disponible sur : <https://blogs.univ-tlse2.fr/littera-incognita-2/2019/11/01/dune-rencontre-de-la-poesie-et-de-la-philosophie-a-lhistoire-dune-mise-en-scene-le-projet-jasmintime/>.

⁸¹³ Un *teaser* « Jasmintime », réalisé à partir de l'enregistrement vidéo de la première représentation, mis en ligne le 21 novembre 2017, est disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=-ZKQ7dtmcv8>.



Figure 4 : Malaury Goutule, Johanna Médina, Raimundo Villalba et Maëlla Blanchard, *JASMINTIME*, MIE UT2J, le 17 octobre 2017, © Daeseung Park.

2. En novembre 2017 à la Cave Poésie, dans le cadre des chantiers d'art provisoire à l'invitation de Serge Pey ;



Figure 5 : Maëlla Blanchard, *JASMINTIME*, Cave Poésie, le 27 novembre 2017, © Karen Diaz Lizarazo.

3. En mars 2018 à la Mac Chapou, dans le cadre du festival étudiant international de théâtre « Universcènes ».



Figure 6 : Jasmina Jovanović, *JASMINTIME*, Festival Universcènes 2018, MAC Chapou, le 6 mars 2018, © Jovanka Milić.

Une nouvelle contribution de Jean-Luc Nancy a eu lieu sous la forme de sa participation à la représentation elle-même à travers ses lectures qui ont été enregistrées parfois seulement de manière audio, parfois également en vidéo. À la sélection de poèmes déjà présentés dans son texte « *Jasmintime* », j'ai ajouté quelques autres poèmes pour les mettre en scène, dont l'un s'intitule « Dialogue posthume »⁸¹⁴. Il s'agit d'un dialogue poétique entre moi et la voix de mon père

⁸¹⁴ D'abord paru sous le titre « Le sang du Bois-ange » in Jasmina Jovanovic, « *Poemas. El comienzo eterno* », trad. Ángel Alvarado Cabellos, *Revista Reflexiones Marginales n°41 Hojer el siglo XX: revistas culturales latinoamericanas*, [en ligne], p.75-77, Coyoacán, Universidad Nacional Autónoma de México, disponible sur : http://reflexionesmarginales.com/3.0/wp-content/uploads/2017/10/JOVANOVIC_Jasmina_El-comienzo-eterno-1.pdf, ce poème a été repris in Jasmina Jovanovic, « *Poesía* », *Maestros & Pedagogía Revista Facultad de Ciencias de la Educación*, [en ligne], Florencia Caquetá, Éd. Universidad de la Amazonia,

disparu. Le choix d'intégrer ce poème ayant été écrit peu après son décès est d'une importance cruciale : en effet, il clôt la représentation de « Jasmintime » et l'inscrit dans une autre idée motrice de ce projet, celle de rendre hommage à mon père. Jean-Luc Nancy et moi sommes tous les deux acteurs de cette scène du dialogue : moi, sur la scène ; lui, présent juste par sa voix, incarnant ces parties du poème où j'ai imaginé que mon père me parlait.

Si son texte de présentation de mes poèmes a pu contribuer à les faire connaître, sa participation à la représentation scénique de « Jasmintime » est telle qu'elle contribue à faire vivre ces poèmes. Il ne s'agit plus tant de sa réception d'une sélection de ma poésie que de sa contribution de vive voix à la réception d'une poésie. Dans sa double contribution à ce projet de mise en scène se concrétise la dimension sensible de son approche de la poésie. Enrichie de ces nouvelles expériences en lien avec les trois représentations de « Jasmintime », j'ai choisi quand même d'entamer cette première problématisation de mon expérience artistique par le début : les poèmes.

4.2. SIX POÈMES PRÉSENTÉS PAR JEAN-LUC NANCY « JASMINTIME »

4.2.1. *Taka*

Le chemin rectiligne
N'a rien à voir avec ces signes
Au bord de la plume tremblante
Qui se dépêche
Comme le sang le fait
Depuis une blessure...
Ti-nu-ni-nu,
Ti-nu-ni-nu !
Le Nuage Blanc arrive,
Sans manteau
Mais avec deux étoiles :
L'une marche sur deux jambes,
L'autre sur une seule
Et se déplacent en toute urgence
Du bas vers le haut !
Versprochen !
Vers prochain arrêt du Sang,
Sans ambulance, *bitte !*
Parce que,
Parce que
Lui,
Il croit en l'autorégulation
De toutes les choses -
De todas as coisas do mundo -
Depuis la poésie il accède à la prose,
Depuis la prose à l'arrêt-forêt.

Tik-tak, tik-tak, tik-tak
Tik-Taka, Tik-Tako !
Il porte son enfance
Tout au long de ses doigts
Et émet les odeurs de la jonquille,
Il rêvait depuis toujours
De la force des animaux,
Mais il revêtait toute la danse
D'un tremblement de terre
Qui sort des coquilles
Que vous n'avez jamais vu,
Dont vous n'avez jamais rien entendu...

4.2.2. *Tata*

L'histoire intitulée
« Les pieds »
N'est jamais
Une histoire inutile,
Surtout s'il s'agit
Du sang jaune
Qui gonfle tes jambes,
Qui boit ton visage,
Qui traverse tes yeux,
Comme la terre mouillée
Après la pluie
Dans la Garonne...
Et ces bras !
Ces bras faibles
Comme le sont les branches
De l'arbre tombé
Par terre
Et un coup plus bas –
Je les aime !
J'aime ces bras –
Ce sont les bras
De mon père
Et du père de mon père –
Ce sont mes bras *periens*,
Qui demandent ma main,
Qui réclament ma voix
Pour l'histoire intitulée
« Les pieds ».

4.2.3. A

Peut-être
Blaise dirait
Pour tes yeux
« pamploneros »
Et peut-être
Tu me manques le plus
Quand tu n'es nulle part
Et tu me manques le moins
Quand tu es partout.
Entre nulle part et partout
Mon souffle t'attend.

4.2.4. L'Intimide

Dans la nudité de l'âge,
 Dans le nu-âge,
 Dans les nuages
 Tout te ressemble !
 Et je vois maintenant
Comment dans le monde des timides
 Tout est possible !
 La tyrannie des timides
 Ne connaît pas
 De frontières,
 Mais
 Moi maintenant,
 Tu sais,
 J'ai un accès privilégié
 A ce Volant volant
Qui véhicule mon ouverture,
 Qui détourne
 L'attention
 Par le candomblé,
 Qui rassemble les blessures
Pour délivrer de son noir et de son rouge
 Un peu de lait,
 Un peu de blé
 Pour le pain d'amour
 Sans censure.

4.2.5. J comme S

Pour entendre cette lettre –
Cette lettre magique,
Cette lettre-serpent,
Cette lettre
En laquelle
Diffèrent
Les livres cosmiques
Des livres comiques,
Pour t'approcher
De cette lettre de Sagesse,
De cette lettre de Serpent,
Il te faudrait plus que
D'être très Sensible à l'humour,
Il te faudrait l'humour même
Et l'histoire du petit Sapin.
« Et elle est bien triste
L'histoire du petit sapin ».

Bourvil.

Et pour entendre cette autre lettre –
Cette lettre magnétique,
Cette lettre de la Joie,
Cette lettre
En laquelle
Diffèrent les voix
D'une langue à l'autre,
Il te faudrait plus que
De ne pas croire de manière tranquille,
Il te faudrait la foudre
Pour t'y résoudre
Sans te rendre sourd,

Il te faudrait plus que
Les concepts spinozistes
Il te faudrait de la *Živa* Joie
Et Voici ! Et Voilà !
J comme Spinoza
Deviendrait
J comme SpinoJo,
Et J'en Suis Pin *Ojo*.
J comme S !

4.2.6. *Aïe !*

L'œil de l'ail
N'a pas de dents,
Mais fait pleurer
Et pleure lui-même
Quand il voit
Il pique au vif
Ceux qui voient tout
Toujours trop tard
Ou seulement veulent croire
En ceci
Avec leurs dents enfoncées
Dans la peau douce de la vie.

4.2.7. Jasmintime

Ce que font les poèmes de Jasmina Jovanovic relève d'abord de l'intimité. C'est-à-dire de la profération d'un ordre, d'un commandement impératif et exécutoire sans délai. Il y a un caractère public dans cet impératif : ça s'adresse à tous. Elle annonce qu'elle a *un accès privilégié / à ce Volant volant / qui véhicule mon ouverture* . Ce privilège enjoint à tous de la suivre, sous peine de ne pas passer par son ouverture.

Quelle est cette ouverture par où il s'agit de passer ? Elle s'ouvre partout où se prononce *ou*. Ce qui fait beaucoup dans ces poèmes où *souffle tout toujours, humour, amour, et vous et foudre pour, rouge, sourd et coup* se disputent la peau douce qui est celle de la vie. Cette glose est-elle admissible ? pourquoi pas si la poésie plus que tout est affaire de sonorité. Si elle naît dans la résonance d'une langue qu'il s'agit moins de parler que de faire entendre.

Or la voix est ici réclamée. Elle n'hésite pas à le dire. Elle est réclamée par les bras grand ouverts du père en train de périr (que ferait un père, sinon périr, périr de père en fils et pour finir passer dans la gorge de sa fille et de sa petite et même arrière-petite-fille. Jasmina fait entendre une voix venue de loin et *d'une langue à l'autre* comme de père en fille et d'elle à nous, à *vous qui n'avez jamais vu ni jamais entendu*.

L'intimité est puissante, elle veut être reconnue comme première. Elle ne tolère rien qui la précède. Ni sans doute qui lui succède.

Un grand lointain, voilà vers quoi et depuis quoi s'ouvre l'ouverture jasminienne. Elle procède d'un écart résolu, grand ouvert dans l'origine. L'origine est ouverte : ce n'est pas un point, c'est une voix, une bouche, un souffle et tout ce qui bruisse et bruit comme les arbres et les bras.

C'est intime et intimidant come tout ce qui est intime et parce que ça intime aussi : ça dit chut ! écoutez ! ne riez pas, même si moi je ris ! ou bien souriez mais discrets !

Comme au candomblé elle tape ses bidons, ses tambours et secoue ses coquillages. Non pas comme mais par : c'est vraiment là, elle tourne en robe

blanche, jette les bras de droite et gauche, ouverture toujours reprise, sérieuse malicieuse, malicorne, jambes gonflées.

Secoue ses mots, ses pieds, son noir et son rouge.

Son souffle m'attend. C'est surtout ça. Son souffle m'intime. Sans délai.

Jean-Luc Nancy

4.3. CINQ POÈMES COMMENTÉS PAR JEAN-LUC NANCY « ET JASMINA »

4.3.1. *Mal*

Il a mis en place une scène :

Cette cathédrale est une femme enceinte

Avec trois ventres,

Une porte longue

Et un couloir obscène,

Mais dès qu'il y entre

Et il voit le fond,

Il n'y a que des lumières

Et des odeurs douces

Qui absorbent ses choix vains

Pour les transformer

En coups de destin.

4.3.2. Clarice Lispector

Critique abolie parmi

Les souffles des tricheuses

A l'aube, quand le soleil est

Rouge comme le sang

Inoubliable sur les mains de l'accoucheuse,

Comme la Croix sur la coquille de l'

Escargot -promesse...

Lorsqu'il pleut, regarde ! Lorsqu'il pleut

Immédiatement Tout raconte Neutre,

Silencieusement, parmi les gouttes glissantes,

Pleuvoir et pleurer se rencontrent

Et disent : Donne-moi ta main ! Donne-moi ton ventre !

Cafard !!! *Holà*, Cafard !

Tu es où ? Où es-tu ?

Ouvre le ciel et la bouche du jaguar afin de

Remplacer le soleil par la lune sèche

 Qui demande à boire

 Aux étoiles,

 Des étoiles...

4.3.3. Quelle sève ! G.H. vient à Genève !

Je n'étais pas leur prostituée,
Plutôt une sorte de fascination
Qui fait peur
Et peut tuer
Sans le savoir...

Je n'étais pas leur prostituée,
Plutôt celle qui les accueille
Comme on accueille les enfants du voisinage
Qui entrent en volant dans la maison
À l'heure de la sieste.

Je n'étais pas leur prostituée !
J'étais simplement Aurore,
La voisine cosmique de G.H.
De cette femme rigide et sans ride
Qui ne chante que quand elle reste toute seule.

Qué bonito canta, qué bonito !
L'histoire astrale
Commence comme ça :
Je n'étais pas leur prostituée pétrifiée,
Ni celle qui les a priés d'arrêter,
D'arrêter cette agonie du culte qui résulte
Du manque de la troisième jambe ;
J'étais plutôt une sorte d'autel
D'autel doré,
D'autel Do-Ré-Fa-Mi-Ré-Sol-Sol,
Qui réclame les pas
Pour recevoir la prière.

4.3.4. Oubli

La rédemption
N'arrête pas le sang,
Mais l'absorbe
Pour tenir au propre
Ce qu'il y a du commun
Ici et là,
Par tralala...
Adelante,
Adelante,
Les pensées-fleurs aberrantes !
Il ne vous faut pas d'« Il faut »
Qui flottent parmi deux souffles
Dégarnis du son,
Et pourtant forts !

4.3.5. Lettre ouverte à Derrida

Cher Derrida,
La bouche qui lit
N'est pas toujours
Une bouche qui parle,
Et la bouche qui parle
Devrait toujours être
Une bouche qui touche
Dans ce qu'elle écrit
En s'ouvrant –
Une bouche qui embrasse
Plutôt qu'une bouche
Qui vomit !
Je suis désolée !
Je t'imagine au matin
Avec une tasse de café
Que tu ne bois jamais
Jusqu'au fond
Et je te vois
Complètement perdu,
Perdu comme un père d'Où
Périt dans le Quand
Ou comme un fils verdit
Entre le Qui et le Quand
Dans le couloir du mûrissement.
Et il fait froid dans ce couloir,
Il fait froid comme le café l'est
Dans cette tasse
Que tu as laissé en toute arrogance
De l'homme qui se dépêche.
Il fait froid

Comme les glaçons le sont
Dans deux verres
Sur une belle terrasse
D'un vieil hôtel
Où tu as résisté le plus
À mûrir,
À mourir...
Avec elle.
Contre elle.
Je suis désolée !
Je te vois le mieux au matin
Avec ta tasse de café
Que tu ne bois jamais
Jusqu'au fond
Et je te sens perdu,
Complètement perdu,
Perdu comme un père d'Où
Périt dans le Quand
Et c'est tellement triste
Que je dois le dire
En l'écrivant
Pour m'assurer
Que ça aurait pu être vrai.
Avec toute mon inTimitié,
Chaleureusement,
Animajaso.

4.3.6. ET JASMINA

Pour commenter ce choix de cinq poèmes je ne peux plus ignorer que leur auteure (ou leure auteur ?) a remanié la première composition qu'elle avait proposée. C'était déjà un groupe de cinq poèmes, dont il ne reste ici que trois. Deux ont été remplacés par d'autres. L'ordre aussi a été modifié.

Il ne servirait à rien de parler du premier état puisque les lecteurs ne peuvent pas le lire. Il suffit de souligner que la mise en place de l'ensemble a fait l'objet de réflexions assez longues, au point même que l'auteur a risqué de mettre en difficulté le commentateur : celui-ci avait commencé à travailler sur la première version.

Il y a donc eu nécessité, voire contrainte. Les trois poèmes conservés sont les deux qui se réfèrent à Clarice Lispector et celui qui s'adresse à Jacques Derrida. La succession des cinq pièces a été sérieusement modifiée.

On doit noter que les deux personnages nommés – deux auteurs, deux écrivains, elle littéraire, lui philosophe (mais aucun des deux n'est exempt du penchant de l'autre) – sont l'une féminin et l'autre masculin (aucun des deux, bien sûr, ne manque de pencher vers l'autre).

L'ensemble commence par une pièce qui présente une scène : un personnage masculin pénètre dans un temple où se trame le mystère d'une conception. Sa pénétration le conduit d'une vague répulsion à un apaisement. La modification est donnée dans une rupture de syntaxe : « Mais dès qu'il y entre / Et il voit le fond ». Le rôle du « Et », ici suspendu entre la coordination et l'emphase, doit être considéré avec attention.

Il y a trois « Et » similaires dans ce premier poème, situés à égale distance l'un de l'autre. Seul le deuxième correspond à une rupture. Il disparaîtrait sans dommage pour le sens. La fonction emphatique du « Et » initial, qui subordonne voire supprime la fonction coordinatrice, se trouve mise en œuvre à quatre reprises dans le dernier des cinq poèmes. Nous devons donc y être attentifs. « Dès qu'il y entre / Et il voit le fond » : « Et » pourrait être remplacé par « Oh » ou « Ô ». On se sentirait alors plutôt chez Rimbaud. Mais la rupture est plus forte : ce « et » implique une liaison que la syntaxe refuse. Il ne fait pas seulement un saut, il brise. Il n'ouvre pas seulement, à l'instar du « Et l'unique cordeau » d'Apollinaire mais il ferme aussi,

il rejette l'immédiate succession qu'appelle « Dès que ». La vision du fond n'est pas seulement concomitante avec l'entrée : elle se substitue à elle.

D'un coup, la « scène » « obscène » s'illumine en « destin ».

2

La femme était enceinte dans le premier poème (intitulé « Mal », il y a de la faute sans doute mais aussi une douleur qui vient). La voici accouchée au deuxième. Et de nouveau un événement soudain : la pluie, et de nouveau le regard. Rendu glissant par les gouttes et les larmes il parle, il dit ce qui déjà fut dit avant la scène initiale – ou plutôt ce qui organisa cette scène : « Donne-moi ton ventre ! »

Donner le ventre comme la main, une pénétration comme une conjonction. Comme la douce et franche pression des paumes. L'ouverture s'y recompose : elle s'ouvre en bouche. Celle du jaguar qui ne se contente pas d'être solaire mais qui rime avec le cafard. Les deux naissent de Lispector.

La bouche est assoiffée ; elle demande à boire aux étoiles et demande à boire des étoiles. L'assonance de la diphtongue oi éclabousse tout le quintette de poèmes : soudain nous saisissons l'importance du voir au bout du couloir des trois ventres et devant la transformation des choix. Pour ne pas en dire plus : vous n'avez qu'à relire soigneusement l'ensemble.

3

Le troisième poème vous fait entendre la voix étoilée, son « histoire astrale ». Toute placée sous un signe sonore d'ève, rime de sève et d'une ville où Lispector aura été fortement mise en scène.

Mais la scène ici se transforme en autel. Elle est « une sorte d'autel », celui de l'Aurore et de l'envol doré d'une musique qui sonne à travers toute la strophe dans la langue de Clarice.

L'autel cependant ne se limite pas à ouvrir le chant – autel qui est une bouche – car il est aussi le retournement de la prostituée : celle qui proteste ne pas l'être se

montre ainsi tout autrement renversée, allongée, couchée en autel pour recevoir la prière.

La prière des « choix vains » fut absorbée en destin. Cela se fait sur cette femme allongée, à même son étendue.

4

Nouvelle absorption : de sève et sang en chant (tout du long c'est enchantement, à savoir poème bien sûr). Le chant continue en chanson, rapide, accélérée à en perdre le souffle : « deux souffles » à vrai dire, les souffles de deux, elle et lui toujours et voici lui qui survient.

Incantation. Ofo dissimulé dans le « il faut » qui flotte comme plus loin Ajaso se dissimulera/révélera en signature ou en âme.

« Oubli » sert de titre à cette scansion – afin de mieux faire mémoire d'un secret.

5

Derrida sous signe d'écriture : lettre sans son, bouche qui ne parle pas. Lettre ouverte littéralement : bouche qui baise son écriture et à qui cette lettre est écrite pour s'assurer. Assurer qui ? celle qui déclare son « inTimitié » : un affrontement puissant, tendu et tendre entre elle et lui, entre le voir et le ventre, philosophie et poésie, tasse jamais bue jusqu'au fond.

Il n'y a pas de fond. Tristesse sans fond. Froid et café, force des souffles : frottements du cafard en réponse au jaguar qui fait entendre un jappement dans la signature.

Et il fait froid. Et je te sens perdu. Et c'est tellement triste. La triple emphase souligne la rupture, la déliaison qui se produit avec la vue du fond – ou plutôt en vue du fond, en vue de ce qui restera recouvert à jamais.

Elle est désolée, elle le redit. « Je suis désolée ! » C'est-à-dire laissée seule. « Je suis » convoque toujours la solitude. Le philosophe est parti, mûri. Une voix le redit, un souffle, un chant clair.

Jean-Luc Nancy

4.4. *DIALOGUE POSTHUME*

Bois-ange,

Peux-tu me voir ?

Ou au moins, m'entendre ?

– **Aha, je peux !**

Que je suis calme !

Tu le sens ?

– **Oui, ma fille !**

Mais toi-même

Ton calme t'étonne

Et donc,

Tu n'es pas calme

Complètement !

Les nuages qui brillent

À la nuit de théophanie,

M'ont trouvé là

Et m'ont dit

« Toi, sois calme ! »

– **Oui,**

Parce que tu as de quoi l'être !

Il faut que tu le sois !

Et moi,

Je te le dis

Par la couleur verte,

Par les yeux qui brillent

Parmi les nuages ancêtres

Du ciel actuel –

Sois calme, ma fille !

Et tu as vu les dessins

Que j'ai fait

Avec la formule

« Douce comme une panthère » ?

– **Oui, c'est drôle,**

Tu dessines les mêmes motifs

Comme quand

Tu étais gamine

Et c'est beau,

Beau et dangereux !

**Tu sais que moi,
Je n'aime pas
Que ça soit dangereux,
Mais j'ai appris
À aimer tout ce que tu fais !**

Et moi, à la racine
De toutes ces pensées
Sur le dangereux,
Je te retrouve
Comme un Maître
Qui n'a pas su
Qu'il l'était,
Et je t'aime !

– **Je sais,
Je sais...**

Et ce calme
Qui se sème
Tout autour
N'est peut-être
Qu'un écho spécifique
De ce yé yé yé
Que tu as laissé en l'air
Au jour de ma naissance ? !

– **Tu nais toujours,
Et le Toujours te naît
De bois
Et d'anges
Dans le feu du vrai,
Dans le vrai du vert !
Et ne pas t'aimer
Ne peut se faire
Ni facilement,
Ni sans la fatalité
Du refus du Beau
D'un refus qui ne connaît
Que mourir lentement
Ou trop lentement.**

4.5. « LA MAIN QUI TREMBLE »

La question de « l'*habitus* de l'art » et celle des circonstances de la vie qui sous-entendent l'*habitus* de parler – dans une langue, dans une autre ou, tour à tour, dans plusieurs langues, sont au cœur de mon interprétation de « *man que trema* » de la citation de Dante. La main peut déjà être tremblante dans ce contexte, car elle est émue de toutes les mues d'une langue. Plus encore, quand des mues naviguent d'une langue à l'autre, l'écriture poétique vibre sous le signe d'une expérience particulière à la fois de la langue et de l'acte créatif du poète. Il semble que le poète⁸¹⁵ renaît dans et avec chaque langue qu'il connaît.

« La main qui tremble » ne tremble pas ici à l'image d'une expérience troublante, mais à celle d'une expérience vibrante de tous les souffles coupés car traversés par des élans d'inspiration et de création, de tous les souffles repris par les surgissements du son et du sens sur un même cheminement d'expression. « La main qui tremble » est ici une main en acte, sous le rythme de la respiration et d'une libre circulation des sons et sens qui nous saisissent. Si la main du poète tremble, c'est parce qu'il est saisi, lui-même, dans son acte dont la trace est celle que la main laisse, la voix incarne et l'écoute garde.

Les mots qui viennent sont imagés par le même mouvement – pour ne pas dire le même tremblement, par lequel les images sont mises en mots. La question sur ce qui vient d'abord dans l'écriture de la poésie – image ou mot – ressemble à celle sur l'ancienneté de l'œuf ou de la poule. Les images et mots s'y articulent de telle manière que les plusieurs voies s'ouvrent à la compréhension du rôle de la voix pour la poésie. « La main qui tremble » sous le spectre de mon expérience de l'écriture est indissociablement liée à la voix. La voix est la main intérieure du poète. La voix est

⁸¹⁵ Pour simplifier l'écriture et faciliter la lecture, j'ai choisi d'employer les mots « poète » et « auteur » pour en référer également à « poétesse » et « auteure ». Je dois avouer que j'adhère également, par-là, à une pensée de la grande écrivaine brésilienne, Clarice Lispector, selon laquelle : « Aussi féminine que soit la femme, celle-ci n'était pas une écrivaine mais un écrivain. Un écrivain n'a pas de sexe ou mieux, il en a deux, en doses différentes bien sûr. » (Citée par Claire Varin, *Clarice Lispector-Rencontres brésiliennes*, Éditions Trois, Laval Québec, 1987, p. 50).

une matière invisible que travaille le poète. Elle porte au plus profond d'elle l'empreinte de tous ses souffles qui réclament et accompagnent l'émergence d'un poème. Autrement dit, un poème se déroule en partant de la voix poussée de l'intérieur du poète avant de parvenir à un écrit. De la langue dans laquelle vibre cette dimension-là de la voix dépend la langue des mots qui vont donner lieu à un poème. C'est la langue dans laquelle se forment les « tremblements » de la main qui l'écrit. Puis, nous pouvons également penser au timbre de la voix par laquelle un poème se dit, une fois écrit, c'est-à-dire à la spécificité de la voix qui l'interprète. À la place de la « main qui tremble » vient ici « la voix qui tremble » pour, à la fois, réentendre un poème et le faire entendre. Quand Henri Maldiney définit la poésie comme « dialogue de voix à voix », il explicite une chose très importante par rapport à la lecture à voix haute d'un poème, de la manière suivante :

Là où il y a voix, il y a d'autre part écoute. Tout particulièrement dans une séquence poétique : elle s'entend mais, bien plus, elle s'écoute. Nulle part l'ouïr n'est aussi sensible et conscient de soi qu'à l'audition ou à la lecture d'un poème. Chaque mot demeure assez pour déployer sa présence hors d'attente dans l'espace accordé au ton des mots précédents. En ce sens la poésie est dialogue de voix à voix.⁸¹⁶

Toute analyse de la voix en lien avec la poésie deviendrait automatiquement, dans la perspective de Henri Maldiney, une certaine analyse de l'écoute, voire l'analyse d'une certaine écoute. Je dirais en effet qu'il y a déjà une écoute dans l'attention portée à ce qui cherche à se dire en poème. Ceci dit, je ne cherche comment dire qu'en étant à l'écoute de ce qui cherche à se dire. Cela ne veut pas dire que le poème naît tout simplement d'une écoute – ce n'est pas une dictée. Un poème naît plutôt du contact avec une certaine écoute, qui ouvre aussitôt une voie pour la voix. Est-ce que dans ce sens-là Henri Maldiney pense la poésie comme « dialogue de voix à voix » ? Pas exactement. Il précise, dans un autre paragraphe qui vient peu après celui déjà cité, la chose suivante :

⁸¹⁶ Henri Maldiney, *L'art, l'éclair de l'être*, op.cit., p. 61.

Le monde est en dialogue avec lui-même, à travers la voix poétique. Cela signifie que la parole poétique n'est pas d'homme à homme mais d'homme au monde – comme est originairement la parole humaine qui fonde le langage et, en lui, la langue.⁸¹⁷

De même que « la main qui tremble » de la citation de Dante ne fait pas penser au tremblement ressemblant à celui d'un coupable pris en flagrant délit, l'écoute dont il s'agit dans le dialogue dont parle Henri Maldiney n'est pas celle qui fait littéralement penser aux échanges vocaux d'une personne à l'autre. Il s'agit plutôt d'une touche sensible de la langue au plus profond du poète et par la langue au plus profond de ses lecteurs. D'où ce rappel à l'origine de la parole humaine. Nulle part, peut-être, une main émue de l'acte ardent de la création n'est plus alliée à la voix que dans la poésie. Comme le feu qui, en traversant l'air du bas vers le haut, bifurque en plusieurs flambants, la flamme d'inspiration qui impulse l'écriture d'un poème s'élève du plus profond d'une écoute spécifique de ce qui me touche, ce qui m'interpelle et me fait vibrer en bifurquant en plusieurs sens. Ensuite, il y a une autre écoute, une écoute à être entendue de deux manières. D'un côté, elle est incarnée, non plus dans la conception, mais dans la réception, au sens de l'entendement, d'un poème. D'un autre côté, elle demeure dans une manière d'entendre « la voix poétique » qui est différente de celle que nous retrouvons dans le passage de Henri Maldiney, cité plus haut. La voix qui met en espace un poème de telle manière qu'il peut nous faire trembler, n'est-elle pas également une voix poétique ? Les liens entre l'audition d'un poème et l'action de celui ou de celle qui le dit font qu'ici l'écoute est plus marquée par la voix que la voix ne l'est par l'écoute. La question de la voix par laquelle la poésie s'interprète et la question de la voix du poète par laquelle le poème se fait, font de « la voix poétique » une question à double sens. D'ailleurs, même la question de la voix, tout court, de la voix en elle-même, devient facilement une question poétique à la lumière de ce que la voix exprime au fond. Dans un entretien datant de l'année 2000, Matthieu Guillot pose à Henri Maldiney la question suivante :

⁸¹⁷ *Idem.*, p. 62.

Dans votre ouvrage *L'art, l'éclair de l'être*, dans un chapitre consacré à la poésie, vous parlez du ton d'un poème. Vous avez cette phrase : « Nulle part l'ouïr n'est aussi sensible et conscient de soi qu'à l'audition ou à la lecture d'un poème ». Est-ce que le poème est effectivement capable de vous faire entendre une voix, silencieuse, mais enfin vous entendez une voix, comme on peut entendre le timbre d'une voix dans la pièce d'à côté ou à la radio ?⁸¹⁸

La réponse d'Henri Maldiney débute ainsi :

Non, je veux dire *une* voix, je ne veux pas dire telle ou telle voix. Dans la prose, je n'entends pas de voix. Si vous lisez un poème sur le ton où nous lisons un article de journal ou un article scientifique, le poème est ridiculisé, il n'en reste rien. Mais ce que je veux dire, *voix*, c'est ce qui s'élève du fond : qu'est-ce que c'est qu'au fond la voix, qu'exprime-t-elle de l'existence et de l'existant ? Il passe tout entier dans sa voix, pas seulement dans son timbre, mais dans ce que son timbre a de spécifique, ou d'individuel, et qui est lié à toutes les autres dimensions de sa voix.⁸¹⁹

Henri Maldiney ne répond pas ici depuis la perspective d'un poète. Réceptif à la poésie, attentif au ton d'un poème aussi bien qu'au rythme d'une lecture à voix haute, il réfléchit à la question de « la voix dans la poésie » en tant que penseur du « Sentir »⁸²⁰. Autrement dit, il réfléchit sur ce dont est capable le sentir spécifiquement humain dans et par la poésie et développe la question de la voix et

⁸¹⁸ Matthieu Guillot, « Entretien avec Henri Maldiney », *Revue Henri Maldiney L'Ouvert* N° 5, Lyon, *op.cit.*, 2012, p. 88.

⁸¹⁹ *Ibidem.*

⁸²⁰ Rappelons-nous que c'est en suivant l'exemple d'Erwin Straus que Henri Maldiney emploie le verbe « sentir » en substantif, insiste sur la détermination du « sentir » comme mode de communication avec le monde (Cf. Erwin Straus, *Du sens des sens Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, *op.cit.*) et la reprend sous les différentes formes d'un bout à l'autre de toute son œuvre philosophique. Par exemple : « Le Sentir est la communication avec le monde » (cité selon Henri Maldiney, *Art et existence*, Paris, Éd. Klincksieck, 2003, pp. 29-30) ; « Le sentir est communication symbiotique avec le monde » (Cf. *Penser l'homme et la folie*, Grenoble, Jérôme Millon, 2007, p. 276.) ou « Le sentir est communication *sym-pathique* avec le monde » (*Ouvrir le rien, l'art nu*, *op.cit.*, p. 139).

celle de l’ouïr à la lumière de ses considérations sur la dimension pathique de l’existence⁸²¹.

Victor Von Weizsäcker, cité par Maldiney, définit le « pathique » en disant que « le *pathique* a deux caractères principaux : il est de l’ordre du subir et il est personnel »⁸²². Nous pouvons dire que la voix humaine se caractérise par ces deux mêmes qualités ; elle est de l’ordre du subir et elle est personnelle. L’ouïr est du même ordre, et l’atmosphère relative à une écoute concerne de plus près la personne qui écoute. La dimension pathique de la voix humaine est précisément celle qui exprime « ce que son timbre a de spécifique, ou d’individuel »⁸²³. « La main qui tremble » de Dante retrouve un écho profond dans la voix qui vibre au rythme des tremblements inhérents au Sentir dans l’écriture poétique.

L’une des idées motrices de mon projet de mise en scène « Jasmintime » a été d’écouter mes poèmes, de les entendre de l’extérieur. J’ai voulu me séparer d’eux afin de créer une distance et une écoute autre que celle de ma propre voix. J’ai voulu les séparer de moi et les travailler comme une matière première, les mettre en mouvement, en sons, en images. L’univers de « Jasmintime » s’est tissé aux abords de ma propre introspection ; il est composé de situations vécues, de leurs ambiances et de leurs échos dans mes souvenirs. Les scènes défilent les unes après les autres comme des images vivifiées, sorties du texte pour accompagner le « dire ». Outre la mise en scène, j’interprète quelques poèmes dont le nombre total diffère d’une représentation à l’autre. Chaque fois, pourtant, j’interprète le poème inaugural : *Taka* (voir 4.2.1) et le poème final : *Dialogue posthume* (voir 4.4.).

⁸²¹ Rappelons-nous que Henri Maldiney considère « la dimension pathique » d’abord en résonance avec l’œuvre de Viktor Von Weizsäcker qui oppose « le pathique » à « l’ontique » et s’interroge sur « le mode pathique d’existence » d’un point de vue de la vie (Cf. Victor Von Weizsäcker, *Anonyma*, Bern, A. Franck, 1946). Cependant, c’est surtout à partir de la distinction faite par Erwin Straus entre « le moment pathique » et « le moment gnosique » de la sensation (Cf. Erwin Straus, « Les formes du spatial », *Figures de la subjectivité*, sous la direction de Jean-François Courtine, Paris, CNRS Éditions, 1992, pp. 14-49) que Maldiney déploie ses propos sur la dimension pathique d’existence comme une dimension d’existence à part entière, inhérente au Sentir.

⁸²² Cité par Henri Maldiney, *Penser l’homme et la folie*, *op.cit.*, p. 258.

⁸²³ Matthieu Guillot, « Entretien avec Henri Maldiney », *op.cit.*, p. 88.

4.6. VERS « JASMIN TIME »... LES QUATRE POINTS CARDINAUX D'UNE BOUSSOLE

L'augmentation du nombre de mes poèmes composés en français m'a amenée à interroger plusieurs points de mon rapport à l'écriture et à ces poèmes. Dans un premier temps, je me suis demandée si ces poèmes provenaient d'une familiarisation avec le français. Si la familiarisation avec une langue étrangère dépend d'une maîtrise assez solide de cette langue, toute pratique relative à la langue – celle de composition de poèmes incluse –, ne se retrouve-t-elle pas automatiquement sous l'influence de cette maîtrise ? Il s'agit d'un même « *habitus de l'art* » qui se réaffirme dans une autre langue. Cependant, le fait de pouvoir m'exprimer de manière spontanée et intime pour composer des poèmes en français, fut une grande nouveauté pour moi. En essayant à comprendre en quoi le ton et le style de mon écriture en français différaient du ton et du style de ma poésie en serbe, encore une autre question m'est venue : celle de la différence entre la langue en tant que substance, la langue en tant que matière et la langue en tant que médium.

Dans un deuxième temps, donc, je me suis demandée si mes poèmes, composés en français, ne tenaient pas encore à une autre source qui saurait éluder toute scission stricte entre la langue maternelle et la langue étrangère. Même mes tous premiers poèmes en français n'ont pas été issus d'un exercice volontaire de ma maîtrise de la langue française. Ils me sont plutôt venus pour témoigner sur ce que j'étais en train de vivre, sentir et penser. Sous ce prisme-là, mes poèmes m'ont paru comme ce en quoi la familiarisation avec le français s'est déroulée et comme ce en quoi ma maîtrise d'une langue étrangère s'est renforcée. Dans la mesure où mes relations amicales, amoureuses etc., se déroulaient de plus en plus en français, mon *habitus de l'art* a intégré cette langue comme une nouvelle ancre-encrier. Quant à ma famille, personne ne parle la langue française. La langue serbe est, ainsi, pour moi, une langue familiale *par excellence*, une langue littéralement de la famille. De plus, peu importe à quel point n'importe quelle autre langue nous devient familière, la langue maternelle revient toujours. Parfois, discrètement, quasi silencieusement et même d'une manière trop distante. Quelques fois, elle revient de manière explosive, ressort

en tonalités qui colorent d'un seul coup ce qui est difficile à exprimer et peut devenir alors trop présente. De toute façon, reste l'impression que la langue maternelle est toujours déjà là, même si on ne la voit pas apparaître. Comme une nourricière, bien nourrie, elle ne délaisse pas.

Dans un troisième temps, je me suis rendu compte que mes poèmes composés en français m'ont libéré à l'égard de la mobilisation de tous les mots qui me touchaient, m'interpellaient, peu importe la langue d'où ils provenaient. Comme si la liberté et la confiance de m'exprimer en français – et la liberté est toujours une affaire de confiance –, me rendait plus attentive à la sonorité elle-même, plus réceptive à la résonance des paroles d'une langue à l'autre et même plus sensible à la forme plastique des mots. Je n'ai plus pensé qu'il me fallait bien maîtriser une langue pour me sentir libre d'employer ses mots, par-ci, par-là, dans un poème en français. Par exemple, le poème *Taka* (Voir 4.2.1.) démontre très bien cette dimension de ma poésie, notamment l'extrait suivant :

[...]
*Versprochen !*⁸²⁴
Vers prochain arrêt du Sang,
Sans ambulance, *Bitte !*⁸²⁵
Parce que,
Parce que
Lui,
Il croit en l'autorégulation
De toutes les choses –
*De todas as coisas do mundo*⁸²⁶ –
Depuis la poésie il accède à la prose,
Depuis la prose à l'arrêt-forêt.
Tik-tak, tik-tak, tik-tak,
Tika-Taka, tik-tako !
[...]

On dirait que les deux mots en allemand se jettent dans les bras de la langue française avant qu'elle ne retrouve le portugais du Brésil par un simple plaisir de

⁸²⁴ « *Versprochen* » : « C'est promis ! » en allemand.

⁸²⁵ « *Bitte* » : « S'il vous plaît » en allemand.

⁸²⁶ « *De todas as coisas do mundo* » : « de toutes les choses du monde » en portugais.

l'entendre dire quasiment la même chose que ce qui a été prononcé juste avant. Ensuite, comme s'il y avait un temps de deux différentes transitions – « depuis la poésie, il accède à la prose, depuis la prose à l'arrêt-forêt » –, avant que le temps ne devienne pure sonorité d'aiguilles qui battent depuis une horloge. On y voit bien une libération des sonorités de telle sorte que la poésie retrouve ses alliances les plus profondes avec la musique. Les formes des mots qui se succèdent – « *Versprochain* » et « Vers prochain » –, aussi bien que la tonalité de ces sons qui amènent une atmosphère particulière – « *de todas as coisas do mundo* » –, permettent une expérience quasiment plastique de ce poème. Je l'ai écrit au cours d'une année d'étude en Allemagne (2015), durant laquelle j'ai fréquenté une amie brésilienne.

Le choix qu'un mot soit employé en une langue autre que française, vient parfois d'autres choses, plus relatives à une signification fixe. Il peut provenir d'un simple besoin de garder ensemble et transmettre à la fois le son et le sens d'un mot en lien avec un souvenir concret ou une actualité permanente. Le poème *Tata*⁸²⁷ a un titre en serbe, même si je l'ai écrit en français. « Tata » veut dire « papa » en serbe. Je l'ai écrit en étant en Serbie, aux côtés de mon père, qui est décédé quelques jours plus tard (2013). Il était hors de question pour moi de nommer ce poème « Papa ». Je n'ai jamais dit à mon père « papa ». Je l'ai depuis toujours appelé « tata ». Dans un autre poème *J comme S*⁸²⁸, j'emploie un seul mot en serbe qui réunit bien une certaine sonorité que je trouve très belle, une particularité par rapport à la langue française et une signification correspondant à ce que j'ai voulu exprimer en français. Il s'agit de vers situés à la fin du poème où je dis : « Il te faudrait de la *Živa* Joie ». « *Živa* » en serbe, veut dire : vivante, vive. La lettre « *Ž* » de l'alphabet serbe se prononce de la même manière que la consonne « J » dans les mots français tels que « jasmin » ou

⁸²⁷ Voir 4.2.2. ; Initialement paru in « Six poèmes présentés par Jean-Luc Nancy », *op.cit.* p. 69., ce poème a été repris et publié en version bilingue français-espagnol in Jasmina Jovanovic, « *Poemario* », trad. Ángel Alvarado Cabellos, *Revista Corpo-grafias, Estudios criticos de y desde los cuerpos n°3*, Bogota, *Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Revista Institucional de la Facultad de Artes ASAB*, 2016, p. 242, 243, disponible sur : <https://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/CORPO/article/view/13182/13648>

⁸²⁸ Voir 4.2.5. ; Le poème « J comme S » a été, d'abord, édité in Jasmina Jovanovic, « Poèmes », *Revue Nunc* N°35, Clichy, Éditions de Corlevour, 2015, p. 24, repris in « Six poèmes, présentés par Jean-Luc Nancy », *op.cit.* p. 71, et est disponible en ligne in « *Poemas. El comienzo eterno* », *op.cit.*, pp. 26-27.

« jeu » [3]. « *Živa Joie* » est l'un de ces moments de ma poésie où le sens embrasse le son en deux mots qu'on ne s'attendait pas à voir ensemble.

Un quatrième point que j'aimerais aborder concerne les mots-valises⁸²⁹. Ils sont assez présents et parfois portés, eux aussi, par la fusion de mots en différentes langues. Dans le poème déjà mentionné « J comme S », nous retrouvons le mot espagnol « ojo » (l'œil) et le nom du philosophe Spinoza dans le mot-valise : « *SpinoJo* ». Un autre poème s'intitule *Intimide* et a été également publié sous le titre *Intimidité*⁸³⁰. Dans cette fusion d'« intime » et de « timide » et surtout dans celle de « intimité » et de « timidité », nous retrouvons encore l'écho d'un autre mot-valise mis en place dans le poème *Lettre ouverte à Derrida* (Voir 4.3.5.) qui finit ainsi :

[...]
Avec toute mon *inTimitié*,
Chaleureusement,
Animajaso.⁸³¹

On pourrait facilement ne pas remarquer un clin d'œil à la « timidité » dans cette fusion des mots « amitié » et « intimité ». Il est vrai, pourtant, que le poème « *Intimide* » est plus ancien que celui dédié à Derrida et que cet aspect de la timidité a été très important dans mon adresse à ce dernier. La transformation de « *L'intimidité* » en « *Intimide* » est importante dans la mesure où un mot-valise en

⁸²⁹ Les mots valises sont des mots inventés, créés à partir des différents mots déjà existants. Selon la détermination figurant sur le site du CNTRL (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales), le mot-valise est « création verbale formée par le télescopage de deux (ou trois) mots existant dans la langue », <https://www.cnrtl.fr/definition/mot-valise>. Selon la définition du *Dictionnaire de français Larousse* en ligne, le mot-valise est un « mot résultant de la réduction d'une suite de mots à un seul mot, qui ne conserve que la partie initiale du premier mot et la partie finale du dernier (par exemple *français*) », https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/mot-valise_mots-valises/52839.

⁸³⁰ Initialement paru sous le titre « *Intimidité* » en version bilingue français-anglais (traduit en anglais par Ángel Alvarado Cabellos : « *The Intimidacy* ») in Jasmina Jovanovic, « Poemario », *Revista Corpo-grafias*, Estudios criticos de y desde los cuerpos n°2, Éd. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Revista Institucional de la Facultad de Artes ASAB, Bogota, 2015, p. 84, ce poème a été repris sous le titre de « *Intimide* » in « Six poèmes, présentés par Jean-Luc Nancy », *op.cit.*, p. 70., disponible sur : <https://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/CORPO/article/view/11155/11962>.

⁸³¹ Initialement paru in Jasmina Jovanovic, « Poèmes », *Revue Nunc* N°35, *op.cit.*, p. 23, ce poème a été repris in Jasmina Jovanovic, Jean-Luc Nancy, « Cinq poèmes de Jasmina Jovanovic. Commentés par Jean-Luc Nancy "Et Jasmina" », *op.cit.*, pp. 463, 464, disponible sur : <http://revistadefilosofia.com/77-17.pdf>.

tant qu'une nouvelle notion se dérobe dans un mot-valise relatif à une expérience personnelle et plus précisément à une personne concrète qui l'inspire. D'où et comment me viennent ces mots valises ?

S'il fallait imaginer une boussole qui me guide dans l'écriture de poèmes en français, elle ne devrait pas être moins sonore que bien remplie d'images. Elle serait multilingue et émettrait également différents bruits. Elle serait aussi fort marquée par mon parcours en philosophie pour ne pas dire bien équipée, dans certaines de ses fonctionnalités, d'outils du travail conceptuel. Il me semble que l'émergence de tant de mots valises tient justement à ce dernier, y trouve un appui ou une sorte de courage.

L'écriture de la poésie dans ma langue maternelle devenait une pratique de moins en moins vive et constante à mesure qu'un travail intellectuel dans le cadre de mes études en philosophie devenait de plus en plus actuel. Le moment où je continue à poursuivre des formations académiques en philosophie, mais dans une langue étrangère est celui à partir duquel s'ouvre un nouveau chapitre. C'est là où se rencontrent à nouveau, mais aussi d'une nouvelle façon, la poésie et la philosophie dans mon expérience d'écriture. La question qui s'est posée, dans ce dernier temps, a été justement relative à la production. J'ai senti un plaisir immense dans ce retour de la poésie – ou à la poésie –, mais le fait qu'il se déroulait en français m'a rendue perplexe devant ma production poétique, elle-même. Tout en étant de moins en moins surprise par mes poèmes composés en français, il y avait de plus en plus en eux quelque chose qui m'a dépassée. J'ai voulu comprendre cela. Comme si j'avais voulu entendre ces poèmes par les oreilles des francophones natifs.

À la recherche d'un recul critique sur ma production poétique en français et pour le plaisir de partager, j'ai commencé à présenter mes poèmes aux autres. Lors de ma contribution au colloque international à Cerisy-la-Salle « À l'épreuve d'exister avec Henri Maldiney » en 2014, je n'ai pas hésité de présenter au public un poème que j'ai dédié à Henri Maldiney. Je l'ai récité à la fin de mon intervention qui a eu lieu

dans le cadre de « L’atelier des thèses : doctorants et jeunes docteurs »⁸³². Ce poème a été publié l’année suivante dans la *Revue Nunc* n° 35 à l’initiative de Jérôme de Gramont, responsable de cet atelier.

Maldiney⁸³³

Il entre par
La dernière porte.
L’avant-garde l’accompagne.
L’après-guerre l’attend.
Et lui ?
Il se souvient
De son envie de rire
Ou de mordre
Quand une jeune fille
Écrivait innocemment
Sur une fiche :
« Libérés par les Américains ».

Régulièrement à l’occasion des soirées amicales, souvent dans le cadre des scènes ouvertes à Toulouse, notamment à La Cave Poésie, j’ai surtout exploré mes poèmes et la réception de ceux-ci au sein du collectif *Àjaso*. Créé en 2013 à l’initiative du professeur Jean-Christophe Goddard dans le cadre de la formation doctorale de l’Équipe de Recherche sur les Rationalités Philosophiques et Savoirs (ERRAPHIS) à l’Université Toulouse 2, ce collectif explore les écritures et pratiques artistiques en écho aux corpus philosophiques. Le projet initial de ce collectif s’est concrétisé sous le nom de « Philo-performance »⁸³⁴ et s’est proposé sous la forme d’un champ ouvert aux affinités, expressions et initiatives artistiques des membres du collectif. D’ailleurs, l’écriture du poème *Quelle sève ! G.H. vient à Genève* (Voir 4.3.3.) a été impulsée par un projet de performance du collectif à l’hommage de l’écrivaine

⁸³² Voir Jasmina Jovanovic, « L’expression corporelle chez Maldiney et son reflet sur le théâtre » in [Dir. Chris Younès, Olivier Frérot] *À l’épreuve d’exister avec Henri Maldiney Philosophie – Art – Psychiatrie, op.cit.*, p.497-505.

⁸³³ Poème paru in Jasmina Jovanovic, « Poèmes », *Revue Nunc* n°35, Clichy, Les Éditions de Corlevour, 2015, p.21.

⁸³⁴ Voir sur ce point : <https://ajaso.tumblr.com/accueil>.

brésilienne Clarice Lispector. Je l'ai récité pour une première fois dans le contexte de la performance « Barata »⁸³⁵, présentée au public en 2015 au Bâtiment d'Art Contemporain de la Ville de Genève⁸³⁶. Un autre poème dont les extraits font partie de la même performance s'intitule *Réponse*⁸³⁷. Je l'ai écrit en réponse au texte principal de la performance pour lequel j'ai été sollicitée en tant que récitante⁸³⁸. Composé à partir des extraits de texte de Clarice Lispector et de contes yoruba, ce texte s'est explicité dans un second temps en tant que dialogue entre deux personnages : le professeur d'Université interprété par Jean-Christophe Goddard et une femme vêtue d'une longue robe blanche⁸³⁹, interprétée par moi-même.

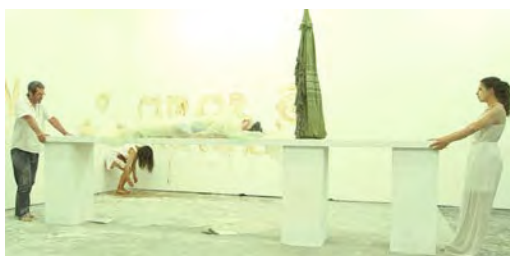


Figure 7: Captures d'écran, *Performance Barata*, Bâtiment d'Art Contemporain de Genève, août 2015, © Ájaso.

⁸³⁵ La scène qui porte sur ce poème, aussi bien que la performance elle-même ont été évoquées par Jean-Luc Nancy, dans la section 3 de son texte « Et Jasmina » in Jasmina Jovanovic, Jean-Luc Nancy, « Cinq poèmes de Jasmina Jovanovic. Commentés par Jean-Luc Nancy "Et Jasmina" », *op.cit.*, p. 466, 467 où il dit : « Le troisième poème vous fait entendre la voix étoilée, son « histoire astrale ». Toute placée sous un signe sonore d'ève, rime de sève et d'une ville où Lispector aura été fortement mise en scène. Mais la scène ici se transforme en autel. Elle est « une sorte d'autel », celui de l'Aurore et de l'envol doré d'une musique qui sonne à travers toute la strophe dans la langue de Clarice ».

⁸³⁶ La vidéo de la performance, mise en ligne le 15 septembre 2015, disponible sur : https://www.youtube.com/watch?time_continue=578&v=mJ_mcDSLWEI

⁸³⁷ Initialement publié in Jasmina Jovanovic, « Poemario », trad. Ángel Alvarado Cabellos, *Revista Corpo-grafias, Estudios criticos de y desde los cuerpos n°3*, *op.cit.*, p. 244 et reproduit ici à partir de cette publication.

⁸³⁸ Le descriptif détaillé du déroulement de la performance, aussi bien que le texte en question est disponible sur : <https://ajaso.tumblr.com/barata>.

⁸³⁹ Cette scène a été évoquée vers la fin du texte de Jean-Luc Nancy « Jasmintime » – « [...] elle tourne en sa robe blanche [...] » in « Six poèmes de Jasmina Jovanovic, présentés par Jean-Luc Nancy "Jasmintime" », *op.cit.*, p. 68



Respuesta

No hay fórmulas
 Para matar de un solo golpe esta queja
 Que te conduce
 Como las nubes la lluvia –
 Siempre de antemano y sin excepción...
 Sabes,
 Yo no soy una mujer blanca,
 Yo soy la blanca misma
 En el calor de la noche,
 En la distancia entre tus pies
 Mientras duermes,
 En la crema hecha en casa
 Hecha con o sin escalofrío,
 Para cara o para cuerpo
 O incluso para el cabello.

Réponse

Il n'y a pas de formules
 Pour tuer d'un seul coup cette plainte
 Qui te véhicule
 Comme les nuages le font avec la pluie –
 Toujours par avance et sans exception...
 Tu sais,
 Je ne suis pas une femme blanche,
 Je suis la blancheur même
 Dans la chaleur de la nuit,
 Dans la distance parmi tes pieds
 Pendant que tu dors,
 Dans la crème faite à maison
 Faite sans ou avec frisson,
 Pour visage ou pour corps
 Ou même pour les cheveux.

Figure 8 : Capture d'écran, page 244, *Revue Corpo-grafías Estudios criticos de y desde los cuerpos Vol.3 No.3 / enero - diciembre 2016*, extrait de J. Jovanović *POEMARIO* pp. 238-246.

Ainsi, j'ai présenté mes poèmes en les récitant publiquement et en les performant dans le cadre de projets collectifs se situant à la croisée de l'art et de la philosophie. Après avoir éprouvé une réception plutôt favorable de ma poésie dans ces différents contextes, je ne comprenais toujours pas complètement les effets de mes poèmes. J'ai eu envie de plus. J'ai eu envie d'un avis à la fois extérieur à mon entourage et aussi exigeant que juste, aussi enclin à la philosophie que réceptif à l'art et enfin, aussi sensible que respectueux à « l'*habitus* de l'art » relative spécifiquement à la poésie. Même si mon expérience avec le collectif *Ájaso* a impulsé l'écriture de tant de mes poèmes, m'a apporté tant de joie et a inspiré une « prise au sérieux » de ma production poétique, elle m'a également éloigné de mes poèmes au sens où ceux-ci ont été toujours déjà mêlés aux enjeux d'un projet collectif et pensés dans la perspective d'une présentation scénique relative à la performance. J'ai eu envie de retrouver ces mêmes poèmes sur un autre registre, à savoir sur le registre d'une autre réception qui les considérerait à part. Ma main s'est mise à trembler, mais j'ai réalisé

l'idée qui m'est venue clairement à ce propos. J'ai écrit à Jean-Luc Nancy et lui ai demandé de lire mes poèmes pour me faire un retour.

4.7. LES QUATRE CLÉS DE « JASMINTIME »

Le titre que Jean-Luc Nancy a donné à son texte, rédigé en 2016 et paru la même année en guise de présentation de mes six poèmes, publiés dans la Revue *Po&sie* n° 156, était fort marquant. En lui, déjà, se laissent bien résumer les quatre questions clés que cet écrit engendre.

Premièrement, Jean-Luc Nancy fait un clin d'œil au nom propre et un appel à l'acte de nommer. Il dégage des liens entre les caractéristiques propres à ma production poétique et ce en quoi il perçoit mes traits personnels. Il n'hésite même pas à parler d'une ouverture propre à ma personne. Il dit ainsi : « Un grand lointain, voilà vers quoi et depuis quoi s'ouvre l'ouverture jasminienne »⁸⁴⁰. Aussi abondante en traces de situations réellement vécues, aussi marquée par des expériences personnelles soit-elle, cette poésie reste ouverte. En elle se joue, s'exprime, se réfléchit, se déploie, se mesure le propre de la vie du poète, mais pas seulement. Dans son texte « Une phénoménologie à l'impossible : la poésie », Henri Maldiney se prononce au sujet de la poésie, de manière suivante :

Mais la chose qui est appelée en poésie n'est pas l'objet polaire intentionnel dont l'unité du sens est progressivement confirmée par la synthèse de l'expérience. Elle exige d'être rencontrée. L'impuissance à la dire atteste qu'elle transcende l'horizon de la signification. Cependant cette situation n'aurait rien de proprement poétique si la parole n'y apparaissait se déchirant elle-même, pour faire retour, à travers la rumeur, à la nomination.⁸⁴¹

⁸⁴⁰ Voir 4.2.7. ou Jean-Luc Nancy, « Jasmintime », *Revue Po&sie* n°156, Paris, Éditions Belin, 2016, p.67.

⁸⁴¹ Henri Maldiney, *L'art, l'éclair de l'être*, *op.cit.*, p. 68.

Cette exigence de rencontrer « la chose qui est appelée en poésie » précède le poème et véhicule, en effet, l'appel auquel le poète répond en se faisant surprendre lui-même par ce qu'il va en ressortir. L'impuissance à dire « la chose qui est appelée en poésie » est, en effet, une impuissance à la dire de manière préalable à l'acte de l'écrire, lui-même d'autant plus puissant. Henri Maldiney s'en explique d'un point de vue phénoménologique, comme un penseur qui médite, ressent et analyse. Depuis la perspective d'un poète, il semble bien que la poésie ne fait pas seulement ressortir les expériences passées du poète, mais le fait sortir lui-même d'elles. Le nom propre du titre de Jean-Luc Nancy est bien là où il l'est justement comme ce rappel au propre de la poésie. Le nom propre n'y est pas seul, car il semble que Jean-Luc Nancy ne se satisfait ni de l'appel au propre, ni du rappel au nom. Il veut plus. Il nomme et fait renom d'un prénom. Dans « Jasmintime » s'articulent ainsi l'expérience d'une personne et l'acte propre à la poésie. D'un côté, Jean-Luc Nancy commence son texte de présentation de la manière suivante :

Ce que font les poèmes de Jasmina Jovanovic relève d'abord de l'intimation. C'est-à-dire de la profération d'un ordre, d'un commandement impératif et exécutoire sans délais. Il y a un caractère public dans cet impératif ; ça s'adresse à tous.⁸⁴²

En ce « commandement impératif » et ce « caractère public » qu'il détecte dans mes poèmes, résonne un écho spécifique de deux considérations d'Henri Maldiney en lien avec la poésie : « Nommer c'est appeler »⁸⁴³ et « L'acte de nommer est universel »⁸⁴⁴. D'un autre côté, Jean-Luc Nancy insiste sur l'ouverture par où il s'agit de passer pour suivre ces poèmes. Voire par où il s'agit de se poursuivre soi-même pour s'ouvrir à une poésie.

Deuxièmement, Jean-Luc Nancy fait un clin d'œil au mot anglais « time » /'taim/ et pose ainsi la question de la temporalité. Il s'agit de ce en quoi les poèmes sont imprégnés de tout ce qui m'a interpellé dans des différents temps pour qu'ils aient lieu tels qu'ils sont. Apte à mettre en diapason les différentes étapes et épreuves de la vie, chaque poème composé marque également un point dans le temps qui est tout nouveau, frais. On peut entendre « Jasmintime » comme on entendrait l'eau bruissant

⁸⁴² Jean-Luc Nancy, « Jasmintime », *op.cit.*, p. 67.

⁸⁴³ Henri Maldiney, *L'art, l'éclair de l'être*, *op.cit.*, p. 69.

⁸⁴⁴ *Ibidem.*

depuis un puits gardien de différents temps vécus, depuis un puits auquel je reviens régulièrement pour me ressourcer et pour le ressourcer. Quand je vais m’y ressourcer, c’est moi qui décide. Quand je vais le ressourcer, c’est lui qui le réclame. Il est plus que moi et moi, je suis plus que lui. De même que « Jasmintime », sous le prisme du mot anglais « time », peut référer à un *corpus* de mes poèmes déjà composés, il peut également porter en lui une manière de lui revenir et de penser le rapport à la temporalité de l’écriture poétique. Plus encore, le temps relatif à « Jasmintime » fait également penser au temps des jasmins – de floraison du jasmin –, à une période de l’efflorescence et à un moment d’aboutissement. Si je considère la publication avec Jean-Luc Nancy comme un point dans le temps qui fut un événement pour moi – un événement autre que celui qui fait déjà chaque poème auquel je tiens –, je devrais penser notre publication à deux sous l’idée du « *kairos* ». « Jasmintime » y devient le nom d’un fruit du saisissement d’une opportunité au bon moment, aussi bien qu’une sorte d’aboutissement, d’une mise en valeur des fruits de ma pratique. Rendue visible, ma production poétique émet symboliquement des odeurs de la fleur dont je porte le prénom, parce qu’elle m’expose et se rend accessible aux autres, se fait sentir. Même si Jean-Luc Nancy parle beaucoup d’un accès et d’une ouverture en lien avec mes poèmes, il insiste surtout et sans cesse sur un aspect de l’intimation. Il dit :

L’intimation est puissante, elle veut être reconnue comme première. Elle ne tolère rien qui lui précède. Ni sans doute qui lui succède.⁸⁴⁵

Comment le comprendre ? Peut-être, sous le prisme de deux temps qui se retrouvent par *kairos* – un temps d’avant qui garde tout ce que je devais dire ainsi et pas autrement et un temps d’après où « pourquoi devoir dire ainsi et pas autrement ? » est devenu un objet de réflexion. L’écriture de la poésie, elle-même, a un côté extrêmement autoritaire au sens où elle pose ses propres règles, rythmes et seuils. D’ailleurs, les questions de savoir à qui je parle en écrivant un poème et d’où je parle, déterminent souvent le « comment ». C’est justement là, que le « time » de « Jasmintime » à travers « intimation » devient une question intime ou un clin d’œil à la notion d’« intimité », si présente dans mes poèmes.

⁸⁴⁵ Jean-Luc Nancy, « Jasmintime », *op.cit.*, p.67.

Troisièmement, nous avons ce rapport à l'intime qui nous permet, par « Jasmintime » d'entendre « Intimement, signé Jasmina » ou « Jasmina intimement ». D'ailleurs, Jean-Luc Nancy l'exprime très bien quand il dit :

L'origine est ouverte : ce n'est pas un point, c'est une voix, une bouche, un souffle et tout ce qui bruisse et bruit comme les arbres et les bras.

C'est intime et intimidant comme tout ce qui est intime et parce que ça intime aussi : ça dit chut ! écoutez ! ne riez pas, même si moi, je ris ! ou bien souriez, mais discrets !⁸⁴⁶

Le ton impératif qu'il analyse comme propre à ma poésie s'explique, en effet, par cette importance attribuée à l'intimité. Tout ce que j'y investis de mon intimité, je le fais à la fois vivement et intimement. Il ne s'agit pas d'une sorte d'exil dans mes profondeurs les plus intimes, mais plutôt d'un regard posé non moins sur ce que j'ai vécu, vu, senti et pensé que depuis tout cela. Sur qui ? Sur quoi ? Surtout sur tout.

La fameuse formule d'Eschyle, tant de fois citée par Henri Maldiney : *πάθει μάθος* – « *Pathei Mathos* » – « l'épreuve enseigne » (Eschyle, *Agamemnon*, vers 177) m'a aidée ou plutôt, guidée pour mieux comprendre d'où venait ce ton d'« un commandement impératif et exécutoire sans délai » dans mes poèmes. L'enseignement en question s'éprouve intimement au sens où il se vit – il est vécu du plus près d'une situation, d'un contexte de la vie, d'une relation. L'intimité ne relève pas ici de quelque chose que nous faisons tout seuls – d'une expérience par laquelle nous nous abstenons de toute relation avec autrui. Il est vrai qu'elle est ce qui nous reste quand tout le monde part et que là, elle peut écrire de sa propre plume. Toute seule et pour autant, pas sans rien ni sans personne. La dimension intime de l'écriture de la poésie est celle qui parvient à faire d'un poème lui-même un intime : qui nous sauve ou, au moins, qui nous parle, nous écoute. J'ai trouvé que Jean-Luc Nancy a bien saisi ce sens de l'intimité qui est souvent en lien avec l'humour dans mes poèmes. L'humour vient comme un élément salubre, car il vient faire rire là où la

⁸⁴⁶ *Ibidem.*

douleur paraît trop sérieuse, et la souffrance risque de devenir une suspension. Le poème *Hier*⁸⁴⁷ qui ne figure pas parmi les poèmes que Jean-Luc Nancy a commentés est marqué d'une ambiance à l'image de ses mots : « ne riez pas, même si moi, je ris ! ou bien souriez, mais discrets ! »⁸⁴⁸.

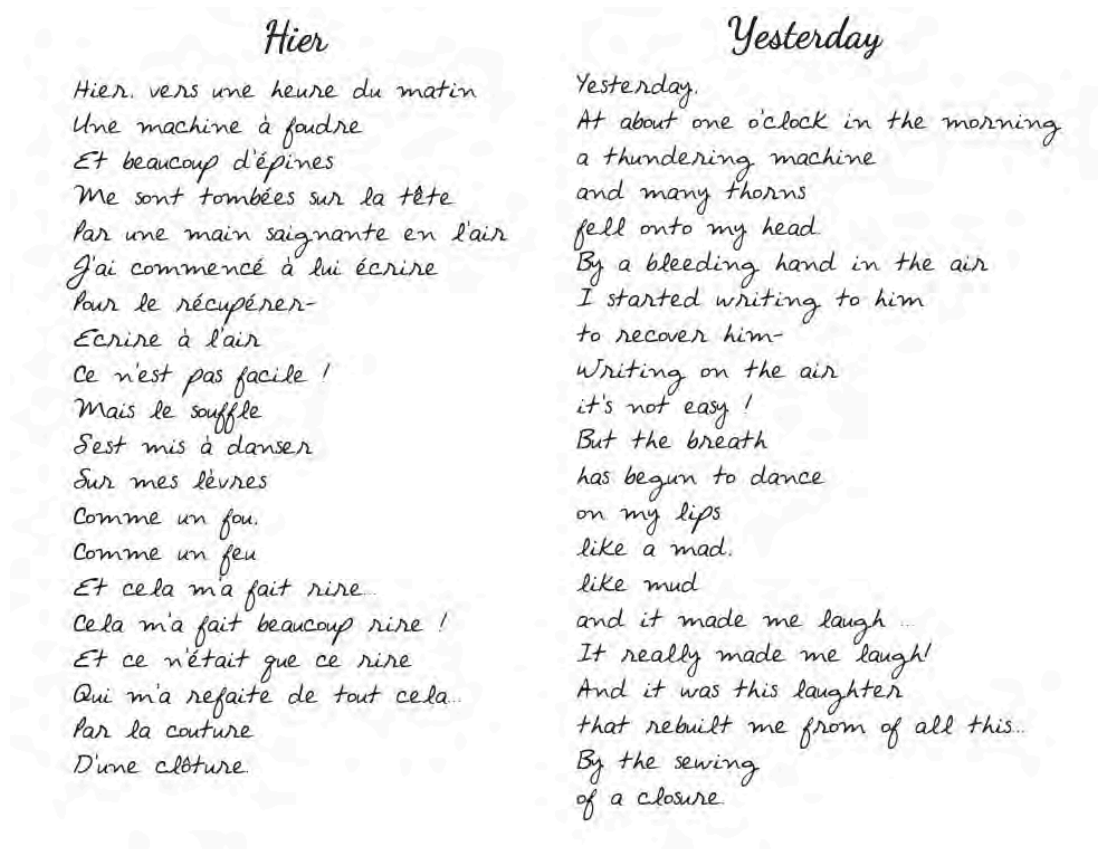


Figure 9 : Capture d'écran, page 85, *Corpo-graffias Estudios criticos de y desde los cuerpos* Vol. 2, No.2, Enero-Diciembre 2015, extrait de J. Jovanović, *POEMARIO*, pp. 84-87.

Au moment où j'ai décidé de mettre en scène les six poèmes avec les extraits de texte de présentation de Jean-Luc Nancy, j'ai eu beaucoup d'images et d'autres poèmes

⁸⁴⁷ Initialement paru in Jasmina Jovanovic, « Poèmes », Revue *Nunc* n°35, *op.cit.*, p. 22, ce poème a été repris in Jasmina Jovanovic, « Poemario », *Revista Corpo-graffias* N°2, *op.cit.*, p.85. Ici reproduit à partir de cette seconde publication en version bilingue.

⁸⁴⁸ Jean-Luc Nancy, « Jasmintime », *op.cit.*, p.67.

qui me sont venus pour appuyer cette démarche, compléter l'ambiance, contribuer de leur corps à la construction d'un univers scénique. Je n'ai pas su quel nom donner à ce projet. Je n'ai même pas su sous quel nom présenter ce à quoi ce projet tendait dans sa forme finale. Lors de la première représentation, il a été annoncé comme « *work in progress* » ; lors de la deuxième, comme « performance artistique », et enfin, lors de la troisième, dans le cadre d'un festival de théâtre, comme un « spectacle multilingue ». Chaque fois sous le nom de « Jasmintime ».

Au début ou mieux, avant le début, j'ai pensé à un tout autre titre, en lien direct avec l'idée de rendre hommage à mon père, mais aussi d'en annoncer un futur projet où je ferais le même pour ma mère. C'était : « Maman, Papa, Bonsoir ! ». Ce titre, en désignant mes parents comme mes destinataires, m'a paru, pourtant, tellement explicite que dérangeant. Une autre idée qui m'est venue était « Jasmintime ». Le titre n'était pas mien, mais il était pour moi. Il y avait également ici quelque chose qui m'a paru aussi explicite que dérangeant, mais d'une toute autre façon. J'ai écrit à Jean-Luc Nancy pour lui demander son avis. Un titre avec « Mama, papa » ne lui a pas du tout plu. Il m'a expliqué pourquoi en disant, entre autres choses, ceci :

C'est – littéralement – puéril et il y trop aujourd'hui de goût pour une certaine puérité. Dans tes textes, il n'y a rien de tel – mais isolé comme titre c'est pour moi plutôt rebutant.⁸⁴⁹

Le choix final du titre a été fait ! De plus, il y a une richesse sonore que « Jasmintime » engendre en ses multiples manières d'être prononcé en fonction de ce qui va être mis en avant. Ainsi, il résume à sa manière l'enjeu multiple de la sonorité dans mes poèmes. Le mot « jasmin » se prononce d'une autre manière en langue serbe qu'en langue française. La prononciation du « Jasmin » en Serbie correspond à celle du prénom « Yasmine » en France. Le son de la lettre « J » dans l'alphabet serbe est, en effet, celui de la semi-consonne [j] dans les mots français tels qu'« abeille », « travail », « bille » ou « œil ». Il s'agit également de se décider entre la prononciation du mot anglais « time » : /'taim/ et la prononciation de « intime » en français : /ɛ̃.tim/ en lien avec les mots « intimité » et « intimation ».

⁸⁴⁹ Jean-Luc Nancy dans sa lettre datant du 9 mars 2017.

Selon la prononciation adaptée, intégrée à la mise en scène, nous disons « Jasmintime » en fusionnant la phonétique de « jasmin » en serbe avec la phonétique de « time » en anglais. Ici toujours, les sonorités relatives à la poésie naviguent entre « un acte de nommer » et « une pratique d'appeler » et déterminent la poésie comme une affaire de musique. La dimension sonore dans la composition de poèmes est, à mon sens, une dimension avide d'écriture et apte à charger l'écriture elle-même d'encore une autre avidité de quelque chose de plus, en terme de mouvement. C'est la quatrième clé qui ouvre plusieurs portes : la sonorité. C'est de la poésie que proviennent, à mes yeux, la musique, la danse, la peinture, le cinéma... Et avant tout, peut-être, le chant. La voix. La voix nue et la main qui tremble. En enchaînant les différents mots qui paraissent d'un bout à l'autre de mes poèmes, Jean-Luc Nancy explicite la chose suivante :

Ce qui fait beaucoup dans ces poèmes où *souffle tout toujours, humour, amour, et vous et foudre pour, rouge, sourd et coup* se disputent la peau douce qui est celle de la vie. Cette glose est-elle admissible ? Pourquoi pas si la poésie plus que tout est affaire de sonorité. Si elle naît dans la résonance d'une langue qu'il s'agit moins de parler que de faire entendre.⁸⁵⁰

À la tonalité diffusée à partir des sons et sens de mots s'ajoute toute une dimension sonore de la poésie qu'il s'agit moins d'intégrer par le biais de la langue que d'entendre comme une composition quasi musicale. Si « la poésie plus que tout est affaire de sonorité », la question de « la voix en poésie » se pose en terme de musicalité de la parole poétique et s'ajuste comme une question relative à la musique. Dans un de ses ouvrages récents, Jean-Luc Nancy rappelle ceci :

Seule la musique porte au singulier le nom pluriel des Muses. On n'y fait pas attention. Pas plus d'ailleurs qu'au nom du Musée. Quand on parle de « la Muse » (ce qui ne se fait presque plus), il s'agit toujours de celle du poète. La qualité

⁸⁵⁰ Jasmina Jovanovic, Jean-Luc Nancy, « Six poèmes présentés par Jean-Luc Nancy 'Jasmintime' », *op.cit.*, p. 67.

muséique circule de manière mal déterminée, comme un fantôme qui hante un domaine lui-même aussi dispersé que distinct de tout autre.⁸⁵¹

C'est ainsi peut-être que j'ai eu parfois l'impression d'un redoublement par rapport à l'idée-même de rendre ma poésie sonore dans le travail de sa mise en scène. Il s'agissait plutôt de lui ouvrir – ou lui donner l'accès à – un espace scénique à l'image de son univers. Il s'agissait de rendre ses sonorités présentes dans l'air et d'en vivifier les images, de les faire jouer comme les scènes qui me venaient. Dans ce projet de faire vivre mes poèmes sur scène il y avait quelque chose à la fois muséale et musicale ; les fantômes et muses, ensemble. En tant qu'actrice, je me suis posée de nombreuses questions qui ont été cette fois-ci moins liées au « souffle coupé » et à la respiration de l'auteur qui écrit en poète qu'à la prononciation et à la diction de l'interprète. Dans le travail de la scénographie, je me suis beaucoup amusée et investie pour amener des éléments à faire entendre autrement que par dire.

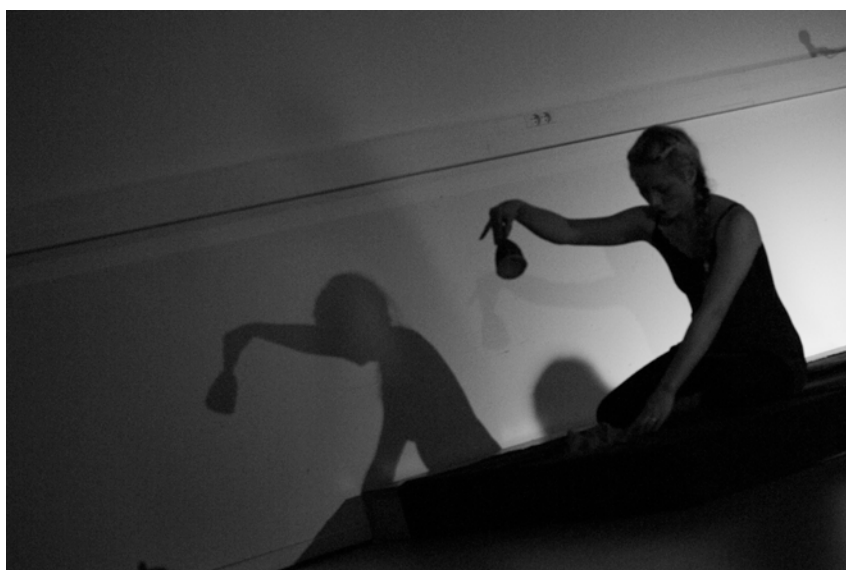


Figure 10 : Erika Natalia Molina Garcia, *Jasminetime*, 17/10/2017, MIE UT2J, © Daeseung Park.

⁸⁵¹ Jean-Luc Nancy, Jérôme Lèbre, *Signaux sensibles Entretiens à propos des arts*, Bayard Éditions, 2017, p. 142.

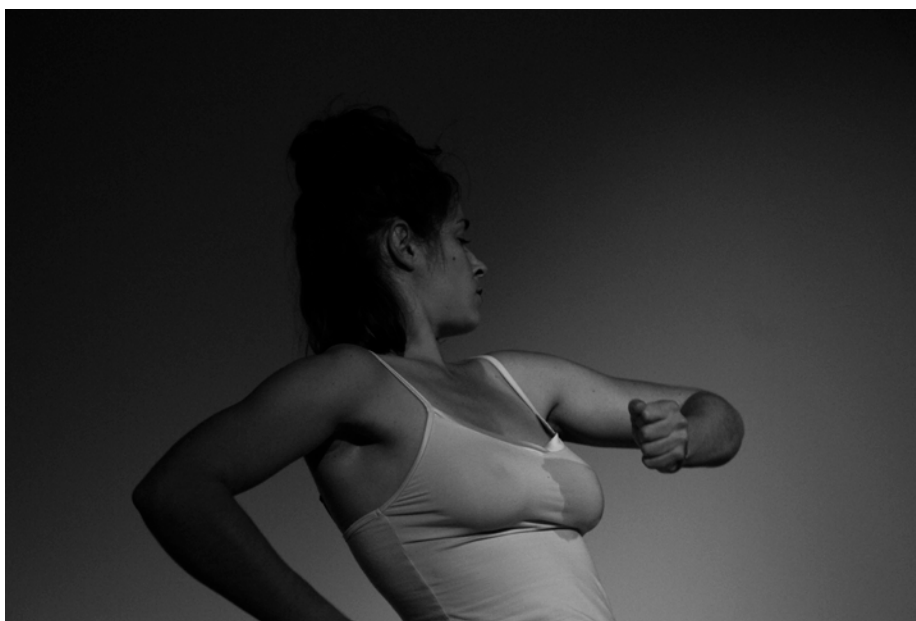


Figure 11: Maëlla Blanchard, Jasmintime, 17/10/2017, MIE UT2J, © Daeseung Park.

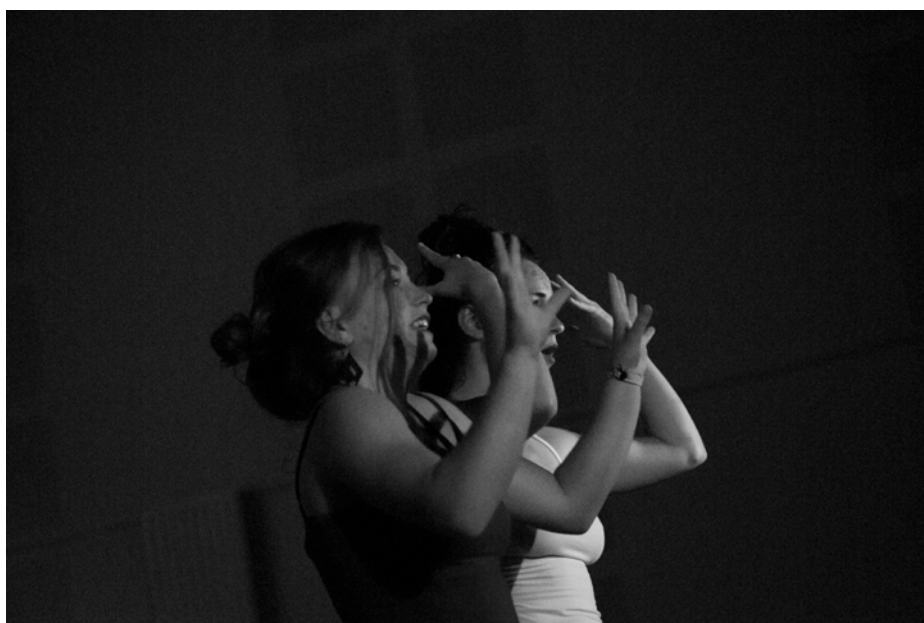


Figure 12 : Malaury Goutule, Maëlla Blanchard, Jasmintime, 17/10/2017, MIE © Daeseung Park.



Figure 13 : Jasmina Jovanović, Franck Van Halfteren (en vidéo), captation vidéo : Pascal Lombard, *Jasminetime*, 27/11/2017, Cave Poésie, © Karen Diaz Lizarazo.



Figure 14 : Raimundo Villalba, Johanna Médina, *Jasminetime*, 27/11/2017, Cave Poésie, © Karen Diaz Lizarazo.



Figure 15 : Jasmina Jovanović, Malaury Goutule, Thomas Niklos (à gauche), Maëlla Blanchard, Malaury Goutule (à droite), *Jasminetime*, Festival Universcènes, 06/03/2018, MAC CHAPOU, © Pascal Lombard, Jovanka Milić.

Le travail de toute l'équipe⁸⁵² qui a accompagné et porté, voire incarné ce projet de m'aventurer avec la poésie dans les arts de la scène mérite une présentation à part entière. « Jasmintime » est devenu, pour moi, le nom du point où s'articulent la rencontre entre la poésie et la philosophie et la conception d'une mise en scène. Les quatre questions dégagées à partir du texte « Jasmintime » – du rapport au nom propre, de l'intime, du temps, voir du rapport au temps et de la sonorité –, peuvent constituer, à mes yeux, un carrefour de défis pour tout auteur qui met en scène sa propre production. Il la (ex)pose à la lumière d'une production collective et l'investit comme le noyau d'un nouveau fruit. Ainsi, « la main qui tremble » dans la citation de Dante me revient à l'image d'une main émue de sa direction d'un spectacle vivant à partir de ses propres compositions.

Avec « Jasmintime », mon exploration du monde et de la vie par les vers s'est prolongée en une expérience d'exploration de la scène par la poésie. La porte derrière la scène – ou les scènes – de la composition de poèmes s'est ouverte, non comme un livre, mais comme l'espace d'un spectacle vivant qui démarre. La question envahissante d'espace s'est cristallisée en celles du jeu et de la scène. La performance est là. Le théâtre, aussi. Les visages de deuils et les cérémonies d'hommage, également. Il nous fallait jouer, en quelque sorte, des rôles délivrés à partir des poèmes, distribués par la poésie elle-même. Il nous fallait jouer des poèmes. Ainsi, je suis devenue une sorte de *corpus* pour ma propre poésie et la dirigeante d'un défilé de scènes à son rythme à elle. C'était difficile. C'était riche. Enfin, je rejoins Jean-Luc Nancy dans son témoignage sur son affinité au théâtre quand il précise la chose suivante :

Aussi le théâtre est-il pour moi plus à jouer qu'à regarder. J'ai toujours voulu jouer au théâtre. Je l'ai fait adolescent, je ne sais plus du tout comment j'y suis venu mais j'ai voulu monter une pièce avec des camarades, et nous l'avons fait. Ensuite j'ai

⁸⁵² Le projet de mise en scène de ma poésie « Jasmintime » a été soutenu par la Compagnie de la Veille Dame, Université Toulouse 2 (FSDIE, ERRAPHIS), Université Fédérale Toulouse Midi-Pyrénées et Cave Poésie. « Jasmintimé » est interprété par Erika Natalia Molina Garcia, Jasmina Jovanovic, Johanna Médina, Malaury Goutule, Maëlla Blanchard, Thomas Niklos et Raimundo Villalba (sur scène) et par Jean-Luc Nancy, Ine et Franck Van Helfteren (en vidéo).

tenu à me faufiler comme figurant dans les mises en scène de *Hölderlin et Euripide* par Lacoue-Labarthe et Deutsch. Je donne ces détails pour vous faire sentir ce qui m'a poussé, et qui me pousserait encore si j'avais l'occasion. C'est justement l'expérience d'entrer dans un rôle. Au cinéma, cette expérience est relativisée car on peut – ou on doit – reprendre la scène. Au théâtre, passé les répétitions, c'est sans appel : il faut y aller, il faut soudain paraître à la vue du public.⁸⁵³

Je me suis plongée dans l'expérience de mise en scène comme si je voulais entrer dans le rôle de mes poèmes. C'était riche. C'était difficile. Il est vrai pour autant que j'ai toujours voulu, moi aussi, jouer au théâtre. D'ailleurs, l'idée a été que Jean-Luc Nancy soit avec nous au jour de la représentation. En raison de quelques empêchements pour ce faire, nous ne l'avons vu qu'en vidéo et entendu en audio, mais il y a du jeu, il y a de la performance dans toute contribution volontaire à un spectacle vivant. De même que Jérôme Lèbre rappelle l'étymologie du mot « performance » – « mais, c'est un vieux mot français, parformer, qui signifie parfaire une forme »⁸⁵⁴ –, Jean-Luc Nancy souligne à propos de ce même terme la chose suivante :

Il y a de la performance dans tous les arts : chaque fois vient un sens immanent à une forme sensible, conformé en elle, infusé en elle.⁸⁵⁵

La scène ne permet-elle pas d'explorer précisément ce caractère performatif existant dans tous les arts ? De même qu'il y a de poèmes que j'ai composés en chantant⁸⁵⁶, j'ai réalisé pour de vrai une série de dessins dont je dis un mot dans le poème « Dialogue posthume » (voir 4.4.) . L'idée selon laquelle il peut y avoir plusieurs arts articulés dans une même performance artistique ou dans une seule pièce de

⁸⁵³ Jean-Luc Nancy, Jérôme Lèbre, Signaux sensibles Entretiens à propos des arts, op.cit., p.168.

⁸⁵⁴ *Idem.*, p. 196.

⁸⁵⁵ *Idem.*, p. 171.

⁸⁵⁶ C'est le cas, par exemple, d'un petit poème-chant intitulé « Inca Kola » et composé en espagnol lors de mon voyage au Pérou en 2014. Il apparaît dans le teaser « Jasmintime » [vidéo en ligne], 00:50 min – 01:05 min, disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=-ZKQ7dtmcv8>.

théâtre⁸⁵⁷, est une idée fort séduisante et suggestive pour penser la création et la réception. Je dirais que c'est ainsi qu'une rencontre entre la poésie et la philosophie m'a amené à la conception d'un projet de mise en scène, situé lui-même à la croisée du théâtre et de la performance.

⁸⁵⁷ Pour approfondir les questions relatives à la mise en parallèle des représentations théâtrales et des spectacles performances à la scène contemporaine, je renvoie à Joseph Danan, *Entre théâtre et performance*, Éditions Actes Sud – Papiers, Arles, 2016.

5. CONCLUSION

L'étymologie du terme « conclusion » nous renvoie au *conclūsio* latin qui veut dire : « siège », « fin, terme », « épilogue », « conclusion d'un syllogisme, déduction », mais aussi « action de s'exprimer avec des phrases harmonieuses »⁸⁵⁸. Le verbe « conclure » renvoie au verbe *concludere* qui signifie : « fermer, enfermer », puis « finir », « donner une conclusion », « déduire », « arranger, résoudre (*concludere pacem* en latin chrétien) » et dérive du verbe *claudere* (= clore).⁸⁵⁹

« Conclure » du *Concludere*, selon l'édition 2020 du *Petit Larousse*, veut également dire « arriver à un accord » et « apporter la dernière touche à... »⁸⁶⁰. L'action propre à une conclusion naviguerait ainsi entre un acte de donation et un acte de privation. Dans la mesure où « conclure » veut dire « donner la fin », « mettre fin à... », et « clore » du *claudere* nous laisse entendre un « enfermer », un « priver de l'accès », la conclusion d'un écrit marque un moment à la fois nécessaire et contraint. Or la conclusion serait justement cette partie d'un écrit qui seule saurait lui « apporter la dernière touche » ?

Comprise à travers le prisme d'une « conséquence tiré d'un raisonnement »⁸⁶¹, la conclusion d'un écrit n'a pas moins affaire à l'achèvement de cet écrit qu'à son aboutissement. Elle implique toujours déjà un retour sur ce qui lui précède, c'est-à-dire un regard en arrière. Et pourtant, si elle s'opère uniquement dans ce regard en arrière, la conclusion risque de faire le siège de tout le texte pour donner lieu à un compte rendu. Or un compte rendu n'est pas équivalent à une conclusion. Par ce en quoi elle saurait véritablement assumer ses fonctions d'un « après », la conclusion impliquerait encore plus un regard allant en avant d'elle mûri de ce qui reste derrière

⁸⁵⁸ Selon l'explication extraite de OLIVETTI Enrico, OLIVETTI Francesca, *Grand Dictionnaire Latin Olivetti*, Olivetti Media Communication, 2003-2023, disponible sur : <https://www.grand-dictionnaire-latin.com/dictionnaire-latin-francais.php?lemma=CONCLUSIO100>, consulté le 3 août 2020.

⁸⁵⁹ Selon l'explication que l'on retrouve sur le site du CNRTL (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/etymologie/conclure>, consulté le 3 août 2020.

⁸⁶⁰ Isabelle Jeuge-Marnier [direction générale], *Le Petit Larousse illustré 2020*, Paris : Larousse, 2019, p.282.

⁸⁶¹ *Ibidem.* ; Conclusion n.f. (lat. conclusion)

que simplement un regard en arrière. Plus encore, elle ne se donne comme un espace depuis lequel on voit mieux en arrière qu'en dégageant un regard apte à se diriger de tous les parts.

L'introduction annonce et fait des promesses. La conclusion ne peut qu'acter ou se taire. Elle per - forme au sens où elle donne la forme finale à tout ce qui lui précède. Cela ne veut pas dire que tout le texte repose sur les « épaules » de la conclusion ; ce que la conclusion performe est en formation tout au long de l'écriture du texte qu'elle a à terminer. Elle met au point, en effet. En elle ne finissent pas toutes les questions, mais résonnent les questions finales en lui attribuant le caractère d'une nouvelle introduction.

Un « en guise de conclusion » vient souvent là où nous avons du mal à terminer pour ne pas faire du mal soit à la conclusion soit à tout le reste depuis la conclusion, mais de toutes les façons dans la conclusion. Le mal et la conclusion sont liés de la même façon que le sont l'incertitude et l'introduction. Il y a des conclusions qui s'écrivent presque toutes seules, mais même dans ce cas-là – et même surtout, je dirais, dans ce cas là – la conclusion a du mal à se conclure elle-même. Un « en guise de conclusion » veut se passer du mal de conclure, en quelque façon ; il est toujours déjà un « je ne veux pas conclure » ou un « je ne peux pas conclure ». Ainsi, il interroge la nécessité de conclure et met en question la nature même de la conclusion en écho à l'étymologie du mot qui la nomme.

En langue serbe, par exemple, le mot pour dire la « conclusion » est « zaključak » (m.). Il y a bien un « ključ » (m.) dedans. « Ključ » veut dire: la « clé ». « Fermer à clé » se dit zaključati, et « conclure » se dit « zaključiti ». Dès lors, la conclusion peut venir à l'image de quelque chose que l'on garde précieusement ou mieux, à l'image du lieu même d'une garde de quelque chose de précieux. En ce sens-là, la conclusion s'apprêterait à être la gardienne du texte, de son secret : d'un secret aussi bien fermé à clé qu'expédié, car la clé que la conclusion engendre, elle ne la garde pas pour elle. Maldiney écrit :

« Regard » est un mot que bien des langues pourraient envier au français. Regarder est composé de *garder* : prendre ou avoir en sa garde, et du préfixe ou pré-verbe, *re*, qui marque le retour. Regarder implique un retour. Un retour du regard à l'origine de sa garde, sans lequel elle se détend. Ce n'est pas un retour au « ici » du guetteur.

C'est un *retour* « là-bas » où il est en surveillance et à partir d'où se déploie tout son espace visuel. Et c'est un retour en deçà. Non pas simplement en deçà des choses vues, desquelles il doit se déprendre, mais en deçà de la chose à voir et qui n'est pas là : un retour à la possibilité même de tout surgissement.⁸⁶²

Jean-Luc Nancy souligne dans ce même esprit nous-semble-t-il : « Regarder, c'est garder deux fois »⁸⁶³, tout en mettant l'accent sur l'affinité entre le terme « regard » et le terme « égard ». À l'égard de l'ensemble d'un texte, sa conclusion a égard au murissement d'un regard dont elle est en garde. C'est pourquoi j'aimerais simplement me taire et conclure en invitant à découvrir la vidéo de la toute première représentation de « Jasmintime » en cliquant sur le lien ci-dessous. L'enregistrement, aussi bien que le montage de cette vidéo ont été réalisés par Thomas Gutleben *allias* Choplair (†). L'idée était de garder la trace, certes, mais aussi de nous permettre l'accès à un regard à la fois extérieur de la scène et provenant de la scène pour mieux nous rendre compte de ce qui s'y passe et plus précisément, de ce qui s'y est passé. Dans son travail de montage, Thomas Choplair a été très attentif à la question de « la présence du regard », si je puis le dire ainsi. Il a prêté une attention particulière à mon regard au sens où il a su le mettre en avant justement là où ce regard veille et surveille plus qu'il ne se détend. Je n'ai pas eu de temps de lui exprimer ma gratitude pour ce moment qui, d'abord, a été très dérangeant, mais qui, plus tard, s'est avéré crucial dans la reprise du travail autour de « Jasmintime ». Le lien que je vous propose est aussi en hommage à Thomas Choplair, un magicien disparu en janvier 2018.

[JASMINTIME // 17/10/2017 // LA MAISON DES INITIATIVES ÉTUDIANTES // UNIVERSITÉ TOULOUSE 2](#)

<https://www.youtube.com/watch?v=1ZDtBOLbp7Y&t=912s>

⁸⁶² Henri Maldiney, *Aux déserts que l'histoire accable*, op.cit., pp.102, 103.

⁸⁶³ Voir la vidéo « Jean-Luc Nancy : « Regarder, c'est garder deux fois », Lacan TV – la psychanalyse avec le son et l'image, mise en ligne le 17 octobre 2016, disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=1kCEw6Wp9k> (consulté le 5 août 2020).

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS PRIMAIRE

Henri Maldiney

Ouvrages

Aîtres de la langue et demeures de la pensée, Paris, Les éditions du Cerf, 2012.

Art et existence. Paris : Klincksieck, 2003.

Aux déserts que l'histoire accable – L'art de Tal Coat. Paris : Les éditions du Cerf, 2013.

Avènement de l'œuvre. Saint-Maximin : Éditions Théétète, 1997.

In media vita suivie de La dernière porte. Paris : Les éditions du Cerf, 2013.

L'art, l'éclair de l'être. Paris : Les éditions du Cerf, 2012.

L'avènement de la peinture dans l'œuvre de Bazaine. La Versanne : Encre Marine, 1993.

L'espace de livre. Paris : Les éditions du Cerf, 2014.

Le legs de choses dans l'œuvre de Francis Ponge. Paris : Les éditions du Cerf, 2012.

Le vouloir dire dans l'œuvre de Francis Ponge. La Versanne : Encre Marine, 2014.

Ouvrir rien, l'art nu. Le Kremlin-Bicêtre : Les Belles Lettres, 2010.

Penser l'homme et la folie. Grenoble : Jérôme Millon, 2007.

Regard, parole, espace. Paris : Les éditions du Cerf, 2012.

Articles

« Contribution de Roland Kuhn à la mise en évidence de la dimension esthétique dans l'expérience phénoménologique existentielle en psychiatrie clinique. Aspects philosophiques. » *L'Ouvert. Revue Internationale Henri Maldiney* N°2, 2009, pp.37-72.

« Écrire, résister. » *L'Ouvert* N°4, 2011, pp.15-16.

« Feuilles dérobées au rien. » *L'Ouvert* N°6, 2013, pp.76-82.

- « François Aubrun Peintures récentes. » *L'Ouvert* N°4, 2011, pp.19-22.
- « Georges Braque. » *L'Ouvert* N°4, 2011, pp.37-42.
- « Jean Bazaine. » *L'Ouvert* N°4, 2011, pp.31-35.
- « Juan Miro ou la précision du poète. » *L'Ouvert* N°4, 2011, pp.45-55.
- « L'imagination. Cours de Philosophie Générale 1963 - 1964. » *L'Ouvert* N°5, 2012, pp.111-147.
- « L'indifférence et l'indifférent. » *L'Ouvert* N°6, 2013, pp.85-99.
- « L'irréductible. » *Epokhè* N°3, Grenoble, Million, 1993, pp.11-49.
- « La mort des prétendants. » *L'Ouvert* N°4, 2011, pp.25-28.
- « La parole. » *L'Ouvert* N°6, 2013, pp.101-102.
- « La prise. » *L'Ouvert* N°6, 2013, pp.49-74.
- « Le vide. » *L'Ouvert* N°5, 2012, pp.19-24.
- « Logos. Cours de Philosophie Générale, 1964 – 1965. », *L'Ouvert* N°6, 2013, pp.105-139.
- « Philippe Morel. » *L'Ouvert* N°4, 2011, pp.57-63.
- « Une voix, un visage. » *L'Ouvert* N° 3, 2010, pp.11-39.
- « Langue et révolution », *L'Homme et la société*, N. 63-64, 1982, pp. 117-150.
- « L'homme dans la psychiatrie », *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, n°36, *Comprendre la psychose – Implications institutionnelles*. Toulouse, Erès, 2001, pp. 31-46.
- « Daseinsanalyse, phénoménologie de l'existant », *Phénoménologie, psychiatrie, psychanalyse*, dir. P. Fédida, Paris : Écho-centurion, 1986. Réédition: *Art du Comprendre*, Le cercle herméneutique, 2004, pp. 9-26.
- « Esquisse d'une phénoménologie de l'art ». Dans ESCOUBAS Eliane, GINIER Balbino (éd.), *L'art au regard de la phénoménologie*. Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 1994. pp. 195-250.
- « Existence : crise et création », *Maldiney, une singulière présence*. Kremlin-Bicêtre : Les Belles Lettres, 2014, pp.217-257.
- « L'art et l'histoire ». Dans *Henri Maldiney : phénoménologie et sciences humaines*. Lausanne : L'âge d'homme, 2010, pp.13-33.
- « L'homme nietzschéen », *Les grands appels de l'Homme contemporain*. Paris : Éditions du Temps Présent, 1946, pp.37-77.
- « L'idée du système » Dans *Henri Maldiney : phénoménologie et sciences humaines*, dir. P. Grosos et F. Felix, Lausanne : L'âge d'homme, 2010, pp.57-71.

« La rencontre et le lieu », *Henri Maldiney. Philosophie, Art et existence*. Paris : Les éditions du Cerf, 2007, pp.163-180.

« La vie des formes dans l'existence psychotique », *La folie dans la psychanalyse*. Paris : Payot, 1977, pp.106-120.

« Les rapports à l'œuvre d'art comme révélateur et comme ressource de l'existence pathologique », *Art et pathologies au regard de la phénoménologie et de la psychanalyse*. Argenteuil : Le Cercle Herméneutique, 2005, pp.107-122.

« Ludwig Binswanger et le problème de la réalisation de soi dans l'art », BINSWANGER Ludwig, *Henrik Ibsen et le problème de l'autoréalisation dans l'art*. Bruxelles : Édition De Boeck, 1996, pp.99-143.

« Préface » & « Postface », BOSSU Henri et CHALAGUIER Claude. *L'expression corporelle. Approche méthodologique, perspectives pédagogiques, ouverture à la pratique artistique*. Paris : Bayard, 1993, pp.11-15 / 203-206.

« Préface » et « Propos » / « L'expression corporelle et la vie quotidienne », dans BOSSU Henri et CHALAGUIER Claude. *L'expression corporelle. Approche méthodologique Perspectives pédagogiques*, Éditions du Ceturion, 1974, pp. 9-13 / 211-222.

« Préface » avec R.Kuhn, *Binswanger, Introduction à l'analyse existentielle*, trad. fr. J. Verdeaux et R. Kuhn, Paris : Minuit, 2008.

« Réponse à Ludwig Binswanger », *Présent à Henri Maldiney*, J.-P. Charcosset, Lausanne : L'Âge d'Homme, 1993, pp. 42-46.

Entretiens

Avec AGUILAR Nelson, *Henri Maldiney. La vérité du sentir*. Dans *Art press* N°153, 1990. Réédition : *L'Ouvert* N°6, 2013, pp.17-32.

Avec BOUDERLIQUE Joël et CHARAZAC Pierre. Dans *Art et Thérapie*, N° 22-23, 1987. Réédition : *L'Ouvert* n°5, 2012, pp.47-67.

Avec DANIEL Jean-Pierre, MANENTI Josée et OURY Jean, « Dialogue autour du film *Le Moindre Geste* », ERÈS, « Le Coq-héron », 2012/2 n°209, pp.71-78.

Avec DUQUOC Christian et HAMON Philippe, *Érotisme et création artistique. L'Ouvert Revue Henri Maldiney* n°5, 2012, pp.29-43.

Avec DURIF Eugène, *Les résonances de Maldiney*. Dans *L'Ouvert* N°5, 2012, pp.69-76.

Avec GUILLOT Matthieu. Dans *Conférence* N°12, 2001. Réédition : *L'Ouvert* N°5, 2012, pp.79-106.

Avec GUGNON Annabelle. « Rencontre avec Henri Maldiney (propos recueillis en 2001) », *L'Ouvert Revue Henri Maldiney* n°5, 2012, pp. 97-106.

Avec JAKOB Michael. « La poésie d'André du Bouchet ou la « genesis spontanea » », Centre Sèvres, « Archives de Philosophie », 2011/3 (Tome 74), p. 457-468.

Avec OURY Jean. [le 28 janvier 1988 au Centre Pompidou]. OURY Jean, *Création et schizophrénie*, Paris : Galilée, 1989, pp. 189-209.

Avec REY Jean-François, « Vézelin 8 juin 2010 ». *L'Ouvert* n°6, 2013, pp.35-47.

Avec VEINSTEIN Alain, *Hommage à Henri Maldiney*. [en ligne]. Disponible sur : <<https://www.franceculture.fr/emissions/du-jour-au-lendemain/hommage-henri-maldiney-rediffusion-du-11-decembre-1993>> (consulté le 22/07/2020).

Avec YOUNES Chris, 2010. Dans *Henri Maldiney Philosophie, art et existence*. Paris : Les éditions du Cerf, 2007, pp.181-212.

CORPUS SECONDAIRE

Sur Maldiney

Ouvrages

GODDARD Jean-Christophe. *Violence et subjectivité. Derrida, Deleuze, Maldiney*. Paris : Vrin, 2008.

JACQUET Frédéric. *La Transpassibilité et l'événement. Essai sur la philosophie de Maldiney*. Paris : Classiques Garnier, 2017.

REY Jean-François. *À dessein de soi : Introduction à la philosophie d'Henri Maldiney*. Argenteuil : Le Cercle Herméneutique, 2014.

Recueils

BARBARAS Renaud et al. *Maldiney une singulière présence Suivi d'Existence : Crise et Création*. Paris : Les Belles lettres, 2014.

BASTIANI Flora, GROHMANN Till, dir. *Penser l'humain avec Henri Maldiney - Approches de la transpassibilité*. Paris : Mimesis, 2016.

BASTIANI Flora, SHOLAKOVA Svetlana, dir. *Rencontrer l'imprévisible. À la croisée des phénoménologies contemporaines*. Argenteuil : Le Cercle Herméneutique, 2013.

CHARCOSSET Jean-Pierre et PIERON Jean-Philippe, dir. *Parole tenue*. Paris : Mimesis, 2014.

CHARCOSSET Jean-Pierre, RORDORF Bernard, dir. *Présent à Henri Maldiney*. Lausanne : L'âge d'homme, 1973.

CHARCOSSET, dir. *Henri Maldiney : penser plus avant...* (Actes du colloque de Lyon, 13 et 14 novembre 2010). Chatou : Les Éditions de la Transparence, 2012.

COSTE Bénédicte, dir. *Penser l'art du paysage avec Henri Maldiney*. Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, 2018.

GROSSOS Philippe, dir. *Henri Maldiney : phénoménologie et sciences humaines*. Lausanne : L'âge d'homme, 2010.

GROSSOS Philippe, dir. *Henri Maldiney, phénoménologie, psychiatrie, esthétique*. Rennes : Presses Universitaire de Rennes, 2014.

MEITINGER Serge, dir. *Henri Maldiney. Une phénoménologie à l'impossible*. Argenteuil : Le Cercle Herméneutique, 2007.

YOUNES Chris, dir. *Henri Maldiney Philosophie, art et existence*. Paris : Les Éditions du Cerf, 2007.

YOUNES Chris, FREROT Olivier, dir. *À l'épreuve d'exister avec Henri Maldiney. Philosophie - Art - Psychiatrie*. Paris : Hermann, 2016.

Articles

ABETTAN Camille. « L'événement et l'historicité de l'existant chez Heidegger et Maldiney. » *Alter Revue de phénoménologie* n°23, 2015, pp.279-294.

BOISSIÈRE Anne.

« Henri Maldiney et l'art : une pensée intempestive L'œuvre d'art en présence », [en ligne], *Philopsis : Revue numérique*, 2018, <https://philopsis.fr/archives-auteurs/maldiney/henri-maldiney-et-lart-une-pensee-intempestive-loeuvre-dart-en-presence/> (consulté le 24/07/2020)

« L'approche phénoménologique du mouvement : l'héritage d'Erwin Straus pour une pensée renouvelée de l'art », *Henri Maldiney Phénoménologie, psychiatrie, esthétique*, Presses Universitaires de Rennes, 2014, pp. 101-115.

BOUDERLIQUE Joël. *Transpassibilité et transpossibilité*. Dans *Phénoménologie de l'identité humaine et schizophrénie*. Argenteuil : Le Cercle Herméneutique, 2005.

BRUNEL Sarah.

« Une épiphanie masquée. Lecture d'*Aîtres de la langue et demeures de la pensée*. » *Archives de Philosophie* 2011/3 (Tome 74), pp. 399-414.

« La crise, un appel à exister ? » S.E.R. « Études » 2012/7 (Tome 417), pp. 53-62.

« Henri Maldiney, Esthétique et Phénoménologie. » *Archives de Philosophie* 2011/3 (Tome 74), pp.395-468.

« La question de l'origine : Henri Maldiney et la phénoménologie. » *L'Ouvert Revue Henri Maldiney* n°4, 2011, pp.93-108.

« Penser l'altérité avec Henri Maldiney. » *Philosophie* N° 130, 2016, pp.10-24.

CABESTAN Philippe. « Henri Maldiney, entre crise et création » *Esprit* 2015/6, Éditions Esprit, pp. 97-106.

CARRIQUE Pierre. « Comprendre. » *Transversalités* N°113, 2010, pp.175-189.

CAZAL Raphaëlle.

« L'héritage de la conception rieggélienne de la forme et du rythme dans l'esthétique phénoménologique d'Henri Maldiney. » *Philosophie* N° 130, 2016, pp.40-57.

« Henri Maldiney : la transpassibilité, l'Ouvert », [en ligne], disponible sur : <https://www.henri-maldiney.org/etudes-sur-henri-maldiney>, repris dans *L'Ouvert Revu Henri Maldiney* n°9, 2016.

« Heinrich Wölfflin et Wilhelm Worringer, Erwin Straus et Henri Maldiney : pour une esthétique du vertige en architecture », *Phantasia*, Volume 5 – 2017 : Architecture, espace, aisthesis, pp. 19-37.

CELIS Raphaël et ZUMWALD David. « La poétique phénoménologique d'Henri Maldiney. » *Archives de Philosophie* 2011/3 (Tome 74), pp.415-438.

CHAPUT Christian. « Rythme et présence, transfert et répétition », *L'Ouvert Revue Henri Maldiney* n°3, Paris : Éd. L'Ouvert, 2010, pp. 91-103.

CHARCOSSET Jean-Pierre.

« Vers l'ouverture, Maldiney phénoménologue ? » *Transversalités* N°113, Institut Catholique de Paris, 2010, pp.161-173.

Présent. Dans Présent à Henri Maldiney. Lausanne : L'âge d'homme, 1973, pp.9-34.

« Regard Parole Espace de Henri Maldiney. » *Cahiers du Centre Kierkegaard* N°7, 1977, pp.27-41.

CHRÉTIEN Jean-Louis. « Introduction aux "Œuvres philosophiques" », Henri Maldiney, *Regard, parole, espace*, Paris : Éditions du Cerf, 2012, pp. 7-29.

DA PENHA VILLELA-PETIT Maria. « L'épreuve de la rencontre Regard, parole, espace d'Henri Maldiney. » *Revue de Métaphysique et Morale*, N°2, 1977, pp.261-281.

DASTUR Françoise.

« Henri Maldiney. Une phénoménologie de la rencontre et de l'événement. » *L'Ouvert* n°1, 2008, pp. 61-71.

« Maldiney et la question d'événement » [en ligne], Séminaire ENS, le 7 mars 2015, disponible sur : http://www.henri-maldiney.org/sites/default/files/imce/maldiney-evenement_dastur.pdf.

« Temps et espace dans la psychose selon Henri Maldiney », *Les Lettres de la Société de Freudienne, Questions d'espace et de temps*, n°20, 2008, pp. 45-55.

« Henri Maldiney lecteur de Hegel. » *Philosophie n° 130*, Paris : Minuit, 2016, pp.25-39.

ESCOUBAS Éliane.

« Henri Maldiney », Dans *Introduction à la phénoménologie contemporaine*. Paris : Éditions Ellipses, 2006, pp.69-82.

« De la création - Penser l'art et la folie avec Henri Maldiney. Essai sur le pathique, le pathologique et le pathétique. » *Les nouvelles d'Archimède* N°59, 2012, pp.6-7.

« Henri Maldiney. Art existentiel et phénoménologie de l'abstraction », *L'esthétique*, Paris : Éditions Ellipses, 2004, p. 217-228.

GODDARD Jean-Christophe. « Henri Maldiney. Transpassibilité et psychose. » *Alter* n°14, Éd. Alter, 2006. Disponible sur : https://erraphis.univ-tlse2.fr/medias/fichier/alter-maldiney_1372253552227-pdf (consulté le 02/08/2020).

GRAMOND Jérôme de. « Henri Maldiney : à l'épreuve de l'ouvert. » *Transversalités* N°113, 2010, pp.153-159.

GROSOS Philippe. « Éditorial », *L'Ouvert Revue Henri Maldiney* n°3, Paris : Éd. L'Ouvert, 2010, pp.7-10.

LOUIS-COMBET Claude. « Stèle pour un homme à hauteur de son mythe : Henri Maldiney », *L'Ouvert Revue Henri Maldiney* n°1, pp. 46-51.

JACQUET Frédéric. « Du sens du sentir : Figures de l'être. Maldiney et Merleau-Ponty. » *Philosophie N° 130*, Paris : Minuit, 2016, pp.72-93.

JACQUET Frédéric. « Présentation. Le secret de l'existence. » *Philosophie N°130*, 2016, pp.3-9.

PAQUOT Thierry. « Henri Maldiney (1912-2013). L'existence comme ouvert ». CNRS Éditions, *Hermès, La Revue* 2014/2 n°69, p. 219-222.

POPA Délia. « Vers quelle phénoménologie de l'image ? Maldiney lecteur de Husserl. » *Archives de Philosophie* 2011/3 (Tome 74), pp.439-456.

SERBAN Claudia. « Du possible au transpossible. » *Philosophie n° 130*, 2016, pp.58-71.

THOURET Dominique. « Le corps propre, instance clinique et critique du rythme dès le contact », *L'Ouvert Revue Henri Maldiney* n°3, 2010, pp.57-90.

WALDENFELS Bernhard. « Préface à la traduction allemande de *Comprendre* de Henri Maldiney. » *L'Ouvert Revue Henri Maldiney* n°5, 2012, pp.149-154.

WYBRANDS Francis. « Les leçons d'exister d'Henri Maldiney. » *L'Ouvert Revue Henri Maldiney* n°4, 2011, pp.77-90.

Théâtre et Performance

ABRAMOVIĆ Marina. *Prolazim kroz zidove – Memoari*. Beograd : Samizdat B92, 2017.

ARTAUD Antonin. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, 2004.

BÉNICHOU Anne. « Marina Abramović : The Artist Is [Tele]Present : les nouveaux horizons photographiques de la (re)performance ». *Intermédialités Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques /Intermediality History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, (17), p.147-167. <https://doi.org/10.7202/1005754ar>

BOAL Augusto. *Jeux pour acteurs et non acteurs. Pratiques du théâtre de l'opprimé*. Paris : La Découverte, 1991.

BORDETAS BONILLA Alba. « Théorie de la pratique théâtrale appliquée à la compréhension de l'oral en langue étrangère : entre réception et production ». *Hispania N°20*, 2017, pp.59-72.

BROOK Peter.

L'espace vide. Écrits sur le théâtre. Paris : Seuil, 1977.

Le diable c'est l'ennui : Propos sur le théâtre. Paris : Actes Sud, 1991.

Points de suspension : 44 ans d'exploration théâtrale, 1946-1990. Paris : Seuil, 1992.

CABOT Jérôme, dir. *Performances poétiques*. Lormont : Cécile Défaul, 2017.

CASTILLO BALLÉN Sonia. « La performance como metodología política. Para el estudio de mujer y feminidades en Colombia : acción-agencia y transformación. » *Hispania N°20*, 2017, pp.145-171.

CHALAGUIER Claude, FERRIER Éric. « Art, handicap et théâtre Le Groupe Signes de Lyon », *Art et handicap Enjeux cliniques*, sous la direction de KORFF-SAUSSE Simone, Toulouse : Erès, 2012, pp. 57-68.

CHALAGUIER Claude.

Une aussi longue étreinte avec le théâtre - Le Groupe Signes : écrits croisés. Paris : Harmattan, 2010.

« Rêver et contester », *Reliance n°17*, Érès, 2005, pp. 130-133.

« Essai sur l'art ensemble », *Reliance n°17*, Érès, 2005, pp. 91-95.

DANAN Joseph. *Entre théâtre et performance.* Paris : Actes-Sud Papiers, 2016.

DELBONO Pippo, *Le corps de l'acteur ou la nécessité de trouver un autre langage.* Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2004.

DUSIGNE Jean-François, dir. *La direction d'acteurs peut-elle s'apprendre ?* Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2015.

GOLBERG RoseLee.

La performance du futurisme aux nos jours. Londres : Thames & Hudson, 2012.

Performance now : Live art for the twenty-first century. Londres : Thames & Hudson, 2018.

HOGHE Raimund. *Pina Bausch. Histoires de théâtre dansé.* Paris : L'Arche, 1987.

KANTOR Tadeusz.

Écrits 1 Du théâtre clandestin au théâtre de la mort. Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2015.

Écrits 2 De « Wielpole Wielpole » à la dernière répétition. Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2015.

LEHMANN Hans-Thies. *Le Théâtre postdramatique.* Paris : L'Arche, 2002.

PENOT-LACASSAGNE Olivier, THEVAL Gaëlle, dir. *Poésie & Performance.* Lormont : Cécile Défaut, 2018.

PEQUIGNOT Bruno. « De la performance dans les arts. Limites et réussites d'une contestation. » *Communications* N°92, 2013, pp.9-20.

PLANA Muriel. « Perception, réception, compréhension, création : ce que seul le théâtre peut faire au spectateur. » *Hispania* N°20, 2017, pp.41-57.

SERVOS Norbert. *Pina Bausch ou l'Art de dresser un poisson rouge.* Paris : L'Arche, 2001.

SOPHOCLE. *Théâtre complet.* trad. Robert Pignarre. Paris : Flammarion, 1993.

VALLEJO DE LA OSSA Ana Maria. *Écritures du corps dans le théâtre contemporain d'Amérique latine.* Thèse de Doctorat en Études théâtrales, sous la direction de Joseph Danan et Victor Viviescas, soutenue le 27 janvier 2017 à Sorbonne Paris Cité, dans le cadre d'École doctorale Art et Médias (Paris) en partenariat avec Université de la Sorbonne Nouvelle Paris et Institut de recherches en études théâtrale Paris.

WESTCOTT James. *When Marina Abramović Dies: A biography*. Cambridge : MIT Press, 2010.

VESTKOT Dzejms, *Kad Marina Abramović umre : biografija*, trad. EN/SRB Vesna Roganović, Drasko Roganović, Beograd : Plavi jahač Group, 2012

Poésie

JOVANOVIĆ Jasmina, NANCY Jean-Luc.

Six poèmes présentés par Jean-Luc Nancy « Jasmintime », *Po&sie* n°156, Paris : Belin, 2016, pp. 67-72, disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-poesie-2016-2-page-67.htm>.

Cinq poèmes de Jasmina Jovanović. Commentés par Jean-Luc Nancy « Et Jasmina », *Eikasia Revista de filosofia* n°77 [en ligne], Ovidio : Eikasia Ediciones, 2017, p. 461-467, disponible sur : <http://revistadefilosofia.com/77-17.pdf>.

JOVANOVIĆ Jasmina.

« Poèmes ». *Revue Nunc* n°35, Clichy : Les Éditions de Corlevour, 2015, pp. 22-24.

« Poemario » trad. Angel Alvarado Cabellos, *Revista Corpo-grafías, Estudios de y desde los cuerpos* n°2, Bogota : Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad de Artes ASAB, 2015, pp. 84-86, disponible sur : <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/CORPO/article/view/11155/11962>.

« Poemario ». trad. Angel Alvarado Cabellos, *Revista Corpo-grafías, Estudios de y desde los cuerpos* n°3, Bogota : Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad de Artes ASAB, 2016, pp. 238-245, disponible sur : <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/CORPO/article/view/13182/13648>.

Poemas. El comienzo eterno, trad. Angel Alvarado Cabellos, *Revista Reflexiones Marginales* n°41 *Hojer el siglo XX : revistas culturales latinoamericanas*, Coyoacán : Universidad Nacional Autónoma de México, 2017, [en ligne], disponible sur : http://reflexionesmarginales.com/3.0/wp-content/uploads/2017/10/JOVANOVIĆ_Jasmina_El-comienzo-eterno-1.pdf.

« Poesia ». trad. Angel Alvarado Cabellos, *Maestros & Pedagogía Revista Facultad de Ciencias de la Educación* Vol.1 Núm. 1, [en ligne], Colombie : Universidad de la Amazonia, 2019, pp.86-89, disponible sur : <https://www.uniamazonia.edu.co/revistas/index.php/maestros-pedagogia/article/view/1370/0>.

Bibliographie secondaire générale

Ouvrages

ARISTOTE.

La Poétique. Paris : Seuil, 1980.

De l'âme. Paris : Flammarion, 1993.

BALLANFAT Elsa. *La traversée du corps. Regard philosophique sur la danse*. Paris : Hermann, 2015.

BARBARAS Renaud.

Introduction à une phénoménologie de la vie. Paris : Vrin, 2008.

Vie et intentionnalité. Recherches phénoménologiques. Paris : Vrin, 2003.

BAUDELAIRE Charles. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, 1975.

BAZAINÉ Jean. *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*. Paris : Seuil, 1953.

BENJAMIN Walter. *L'œuvre d'art à l'époque de sa réproductibilité technique*, traduction inédite de l'allemand par Frédéric Joly. Paris : Payot & Rivages, 2013.

BINSWANGER Ludwig.

Introduction à l'analyse existentielle. trad.fr. J. Verdeaux et R.Kuhn, Paris : Minuit, 2008.

Le problème de l'espace en psychopathologie, trad. Caroline Gros-Azorine, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1998.

Analyse existentielle et psychanalyse freudienne, trad.fr. Roger Lewinter, Paris : Gallimard, 1981.

BOISSIERE Anne, FABBRI Véronique, VOLVEY Anne, dir. *Activités artistiques et spatialité*. Paris : Harmattan, 2010.

BOISSIERE Anne, KINTZLER Catherine, dir. *Approche philosophique du geste dansé, de l'improvisation à la performance*. Villeneuve-d'Ascq : Presses Universitaire du Septentrion, 2006.

BOISSIERE Anne.

Le mouvement à l'œuvre Entre jeu et art. Paris : Mimésis, 2018.

Chanter, narrer, danser. Contribution à une philosophie du sentir, Sampzon : Delatour, 2016.

Musique Mouvement. Paris : Manucius, 2014.

CEZANNE Paul. *Correspondance*. Paris : Éditions de Grasset, 1978.

CHALAGUIER Claude, BOSSU Henri.

L'expression corporelle. Méthode et pratiques. Paris : Bayard, 1993.

L'expression corporelle. Approche méthodologique, perspectives pédagogiques, ouverture à la pratique artistique. Paris : Éditions du Centurion, 1974.

CHALAGUIER Claude, avec JOUVENET Louis-Pierre et CAILLOT-ARTAUD Jean-Michel, *Fernand Deligny 50 ans d'asile*. Toulouse : Éditions Privat, 1988.

CHALAGUIER Claude, avec MALLEN Gérard, *Le jeu d'expression et l'imaginaire*, Paris : Fleurus, 1979.

CHALAGUIER Claude. *Travail, culture et handicap : des droits de la différence aux droits de la ressemblance pour les handicapés mentaux*, Paris : Bayard, 1992.

CHENG François.

Souffle-Esprit. Textes théoriques chinois sur l'art pictural. Paris : Seuil, 1989.

Cinq méditations sur la beauté. Paris : Le livre de poche, 2010.

CLAUDEL Paul. *Œuvre poétique*. Paris : Gallimard, 1967.

COHEN-LEVINAS Danielle et SCHNELL Alexander (éd), *Relire Totalité et infini d'Emmanuel Levinas*, Paris : Vrin, 2015

COMETTI Jean-Pierre. *Art, représentation, expression*. Paris : PUF, 2002.

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix. *Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*. Paris : Minuit, 1972.

DELEUZE Gilles, BENE Carmelo. *Superpositions*, Paris : Minuit, 1979.

DELIGNY Fernand. *Œuvres*. Paris : L'Arachnéen, 2007.

DEPRAZ Natalie. *Écrire en phénoménologie : une autre époque de l'écriture*. La Versanne : Encre Marine, 1999.

DERRIDA Jacques.

L'écriture et la différence. Paris : Seuil, 2014.

Marges de la philosophie. Paris : Minuit, 1972.

Le toucher. Jean-Luc Nancy. Paris : Galilée, 2000.

DESCARTES René. *Œuvres et lettres*. Paris : Gallimard, 1937.

DEWEY John. *L'art comme expérience*. Paris : Folio Essais, 2010.

DIDI-HUBERMAN Georges.

Ce que nous voyons, ce qui nous regarde. Paris : Minuit, 1992.

Invention de l'hystérie. Paris : Éditions Macula, 2012.

ESCOUBAS Éliane.

Imago Mundi. Topologie de l'art. Paris : Galilée, 1986.

Espace pictural. La Versanne : Encre Marine, 1995.

L'Esthétique. Paris : Ellipses, 2004.

Questions heideggériennes. Stimmung, Logos, traduction, poésie. Paris : Hermann, 2010.

FABBRI Véronique. *Danse et philosophie. Une pensée en construction.* Paris : Harmattan, 2007.

FINK Eugen. *De la phénoménologie*, trad. FRANCK Didier. Paris : Minuit, 1994.

FOCILLON Henri. *Vie des formes, suivi d'Eloge de la main.* Paris : PUF, 1943.

FOUCAULT Michel.

Maladie mentale et psychologie. Paris : PUF, 1954.

Histoire de la folie à l'âge classique, Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1991.

Dits et écrits I, Paris : Gallimard, 1994.

La volonté du savoir, Paris : Gallimard, 1976.

FRANCK Didier. *Dramatique des phénomènes.* Paris : PUF, 2001.

GADAMER Hans-Georg.

Vérité et méthode, trad. J. Grondin, Paris : Seuil, 1996.

Les chemins de Heidegger, trad. J. Grondin, Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 2002.

GRANET Marcel. *La pensée chinoise.* Paris : Albin Michel, 1968.

HEGEL Georg Wilhelm Friedrich. *Phénoménologie de l'esprit.* Traduction et présentation LEFEBVRE Jean-Pierre. Paris : Flammarion, 2012.

HEIDEGGER Martin.

Être et Temps. trad. Emmanuel Martineau. Paris : Authentica, 1985.

Essais et conférences. trad. André Préau. Paris : Gallimard, 1980.

Les concepts fondamentaux de la métaphysique. trad. Daniel Panis. Paris : Gallimard, 1992.

HUSSERL Edmund.

Les Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures (Ideen I) Paris : Gallimard, 1993.

Méditations cartésiennes. Paris : Vrin, 1992.

JUNG Karl Gustav. *Problème de l'âme moderne.* Paris : Buchet Chastel, 1996.

KANDINSKY Wassily. *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier.* Paris : Gallimard, 1988.

KANT Emmanuel.

Fondements de la métaphysique des mœurs. Paris : Delagrave, 2014.

Critique de la raison pratique. Paris : Éditions Flammarion, 2003.

KIEKEGAARD Søren. *Miettes philosophiques. Le concept de l'angoisse. Traité du désespoir.* trad. K. Ferlov et J.-L. Gateau, Paris : Gallimard, 1990.

KUHN Ronald. *Écrits sur l'analyse existentielle.* Paris : Harmattan, 2007.

LEVINAS Emmanuel.

Éthique et Infini. Paris : Le livre de Poche, éd.19 2015. [Fayard, 1984].

Totalité et infini. Essai sur l'extériorité. Paris : Le livre de Poche, coll. « biblio essais », 2000 [Kluwer Academic. Martinus Nijhoff, 1971].

Autrement qu'être et au-delà de l'essence. Paris : Le livre de Poche, 2006. [M. Nijhoff 1974].

Altérité et transcendance. Paris : Le livre de Poche, 2006 [Fata Morgana, 1995].

Humanisme de l'autre homme. Paris : Le livre de Poche, coll. « biblio essais », 1987 [Paris : Fata Morgana, 1972].

Éthique comme philosophie première. Paris : Rivages poche, 1998.

LISPECTOR Clarice.

La passion selon G.H. (traduit du brésilien par FARNY Claude), Paris : Des femmes Antoinette Fouque, rééd. 1998.

Aqua Viva (traduit du brésilien par HELENA Regina et MACHADO Oliveira), Paris : Des femmes Antoinette Fouque, 1981.

Un souffle de vie (traduit du brésilien par THIÉRIOT Jacques et Teresa), Paris : Des femmes Antoinette Fouque, 1998.

MERLEAU-PONTY Maurice.

L'œil et l'esprit. Paris : Folio essais, 1996.

Le visible et l'invisible. Paris : Gallimard, 1964.

- Le monde sensible et l'expression. Cours au Collège de France. Notes, 1953.*
Genève : MétisPresses, 2011.
- NANCY Jean-Luc, LACOUÉ-LABARTHE Philippe. *Scène.* Paris : Christian Bourgois éditeur, 2013.
- NANCY Jean-Luc, LEBRE Jérôme. *Signaux sensibles. Entretien à propos des arts.*
Paris : Bayard, 2017.
- NANCY Jean-Luc.
- Les Muses.* Paris : Galilée, 2001.
- À l'écoute.* Paris : Galilée, 2002.
- Demande. Littérature et philosophie.* Paris : Galilée, 2015.
- Sexistence.* Paris : Galilée, 2017.
- NAVRATIL Léo. *Schizophrénie et art.* trad. E. Sznycer. Paris : Complexe, 1978.
- NIETZSCHE Friedrich.
- Le Gai Savoir.* trad. Patrick Wotling. *Œuvres,* Paris : Flammarion, 1997.
- La naissance de la tragédie suivie de Fragments posthumes.* Paris : Gallimard, 1989.
- Ainsi parlait Zarathoustra.* Paris : Flammarion, 2006.
- Par-delà le bien et le mal.* Paris : Flammarion, 2000.
- ONIMUS Jean-Pierre. *Qu'est-ce que le poétique ?* Paris : Éditions Poesis, 2017.
- OURY Jean.
- Création et schizophrénie.* Paris : Galilée, 1989.
- Essai sur la création esthétique.* Paris : Édition Le Pli, 2005.
- PASSERON René. *Pour une philosophie de la création.* Paris : Éditions Klincksieck, 1989.
- PRINZHORN Hans. *Expressions de la folie Dessins, peintures, sculptures,* traduit de l'allemand par BROUSSE Alain et WEBER Marielène, Paris : Gallimard, 1984.
- SALANSKIS Jean-Michel. *Levinas vivant.* Paris : Les belles lettres, 2006.
- SCHNELL Alexander. *En face de l'extériorité Levinas et la question de la subjectivité.* Paris : Vrin, 2010.
- STRAUS Erwin. *Du sens des sens Contribution à l'étude des fondements de la psychologie,* traduit de l'allemand par THINÈS G. et LEGRAND J.-P., Grenoble : Jérôme Millon, 2000.

VARIN Claire. *Clarice Lispector. Rencontres brésiliennes*. Québec : Éditions Trois, 1987.

WEIZSACKER Viktor Von. *Le Cycle de la structure*. Trad. M. Foucault et D. Rocher. Paris : Desclée de Brouwer, 1958.

WINNICOTT Donald. *Jeu et réalité*. Paris : Folio Essais, 2002.

WORRINGER Wilhelm. *Abstraction et Einfühlung. Contribution à la psychologie du style*. Traduit par Emmanuel Martineau, Paris : Klincksieck, 1978.

ZOURABICHVILI François. *L'art comme jeu*. Préface de Jean-Luc Nancy. Paris : Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2018.

Articles

BASSO Elisabeth.

« Le rêve comme l'argument. Les enjeux épistémologiques à l'origine du projet psychiatrique de Ludwig Binswanger. » *Archives de Philosophie* N°4, 2010, pp. 655-686.

« L'épistémologie clinique de Ludwig Binswanger (1881-1966) : la psychiatrie comme « science du singulier » », *Histoire, médecine et santé* n°6, pp. 33-48.

« Postface », BINSWANGER Ludwig, *Le rêve et l'existence*. Paris : Vrin, 2012, pp.87-114.

BIGE Romain. « Ce que la phénoménologie peut apprendre de la danse : Straus, Merleau-Ponty, Patočka. » *Recherches en danse* [en ligne]. Disponible sur : < <http://danse.revues.org/1394> > (consulté le 02/07/2018)

BOUCHILLOUX Hélène. « Les modes infinis de la pensée : un défi pour la pensée », *Revue philosophique de la France et de l'étranger* Tome 137, Paris : Presses Universitaires de France, 2012, pp. 163-185.

BOSSIÈRE Anne.

« La reproductibilité technique chez Walter Benjamin » *DEMéter* Université de Lille 3, 2003 [en ligne]. Disponible sur : < www.univ-lille3.fr/revues/demeter/copie/boissiere.pdf > (consulté le 02/07/2020)

« Le mouvement expressif dansé : Erwin Straus, Walter Benjamin », *Approche philosophique du geste dansé : de l'improvisation à la performance*. Villeneuve-d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2006.

« Vers une psychologie du mouvement : l'espace acoustique d'Erwin Straus, entre musique et danse », *Insistance* 2011/1 n°5, p. 55-68.

BIGÉ Romain. « Ce que la phénoménologie peut apprendre de la danse. Straus, Merleau-Ponty, Patočka ». *Recherches en danse* [en ligne], Vol.5, 2016, disponible sur : <https://journals.openedition.org/danse/1394> (consulté le 01/08/2020).

BRYKMAN Geneviève. « Solution d'une énigme dans l'éthique ». *Revue philosophique de la France et de l'étranger* 2012/2 Tome 137, Presses Universitaires de France. pp. 187-190.

CHRÉTIEN Jean-Louis. « La voix visible ». *La Part de l'Œil, n°7 : Art et phénoménologie*, Bruxelles : Éd. La Part de l'œil, pp. 111-117.

COULOMB Mireille, « L'amour ou la folie selon Ludwig Binswanger », *L'information psychiatrique* 2010/9 (Volume 86), pp. 798-804.

FÉDIDA Pierre. « La mimétique et la fonction du voir. » *Cahiers de l'IPPC* N°6, 1987, pp.7-16.

FORESTIER Florian. « Le multiple et la pluralité. Quelques réflexions sur les philosophies deleuzienne et richirienne », *Eikasia Revista de filosofia* n°51 [en ligne], 2013, pp. 29-48.

GENS Jean-Claude. « L'impact de la philosophie jaspersienne de l'existence sur la Psychopathologie générale », CABESTAN Philippe et GENS Jean-Claude [dir.] *La Psychopathologie générale de Karl Jaspers 1913-2013*, Argenteuil : Le Cercle Herméneutique Éditeur, 2013, pp. 167-183.

GHITTI Jean-Marc. « Les "Méditations phénoménologique" de Marc Richir », *Revue philosophique de Louvain. Quatrième série, tome 97, n°3-4, 1999. pp. 581-605.*

GOLDBERG Itzhak. « Le Visage-Icône de Jawlensky », *Revue de l'Art* n°113, 1996, pp. 65-73.

HOUSSET Emmanuel. « La dramatique de la personne ou l'ipséité comme paradoxe. » *Les Études philosophiques* N° 81 2007/2, pp.215-233.

KORFF-SAUSSE Simone. « Le visage du monde. L'auto-portrait et le regard de la mère », *Revue française de psychanalyse* 2003/2 Vol. 67, pp. 627-645.

MALDINEY Elsa. « Itinéraire d'un peintre. » Entretien réalisé par Christian Chaput. *L'Ouvert* N°3, 2010, pp.41-55.

RAFFOUL François. « Derrida et l'éthique de l'im-possible », *Revue de métaphysique et de morale* n°53, Paris : Presses Universitaires de France, 2007, p. 73-88.

SERBAN Claudia. « Heidegger lecteur de Kierkegaard. ». *Archives de Philosophie* N°78, 2015, pp.491-507.

SZNYCER Evelyne. « Droit de suite baroque. De la dissimulation dans le maniérisme et la schizophrénie » in NAVRATIL Léo. *Schizophrénie et art*. Paris : Complexe, 1978.

STRAUS Erwin.

« Les formes du spatial », trad. Michèle Gennart, dans COURTINE Jean-François, dir. *Figures de la subjectivité*. Paris : Éditions CNRS, 1992, pp.14-49.

« L'observateur oublié », traduit de l'allemand par André Sauge et Jean-Pierre Charcosset, dans *Présent à Henri Maldiney*, J.-P. Charcosset, Lausanne : L'Âge d'Homme, 1993, pp. 235-248.

THINÈS Georges. « L'œuvre critique d'Erwin Straus et la phénoménologie », dans *Psychiatrie et existence* (Textes réunis par FÉDIDA Pierre et SCHOTTE Jacques), Grenoble : Jérôme Millon, 2007.

VALLIER Dora, « Lire Worringer », *Abstraction et Einfühlung. Contribution à la psychologie du style*, Paris : Klincksieck, 1978, pp. 5-32.

VAN DAMME Pierre. « Ludwig Binswanger un fondateur méconnu. » *Gestalt* N°37, 2010, pp.175-188.

ZUMTHOR Paul. « Le rythme dans la poésie orale. » Dans *Langue française* n°56 *Le rythme et le discours*, 1982, pp.114-127.

ANNEXES

NOTICE

J'ai réalisé toute une série d'entretiens avec Claude Chalaguier au cours du deuxième semestre de ma deuxième année de master *Euro Philosophie* (2012/2013) dans le but d'éclaircir et de préciser certains points relatifs à une toute première esquisse de mon projet doctoral.

En effet, j'ai connu Claude en décembre 2010 pendant mes études en Master 2 « Culture et santé » à Lyon 3 (2010/2011). Il fût un grand ami. Un grand soutien aussi. C'est grâce à lui que j'ai pu réaliser un stage au Centre Hospitalier Le Vinatier de janvier à juillet 2011, d'un côté et que j'ai eu le bonheur de connaître son travail au sein de la Compagnie Le Groupe Signes de tout près, de l'autre.

En mars 2013, nous nous sommes retrouvés pour la première fois après la soutenance de mon mémoire de master 2 – « Art-culture-hôpital : L'histoire inachevée d'un défi » –, qui a eu lieu en septembre 2011 à l'Université Lyon 3. Les trois semestres du programme international *Erasmus Mundus* que j'ai intégré juste après ma soutenance à Lyon, se sont écoulés entre ces deux rencontres.

Étant donné que Maldiney est un auteur que j'ai découvert pendant mon semestre d'hiver à l'Université Charles de Prague (2012), j'ignorais sa préface pour le livre *L'expression corporelle* pendant mon année d'étude à Lyon. Je l'ai ignoré jusqu'à un moment – en décembre 2012 il me semble – où, lors d'une conversation téléphonique avec Claude, je lui ai parlé de Maldiney comme de la plus grande et la plus belle découverte depuis le début de mon nouveau programme de Master. Il était très heureux et m'en a expliqué rapidement les raisons. C'est là que j'ai appris sa collaboration avec Maldiney autour de *L'expression corporelle*. Nous avons convenu d'en parler de manière plus approfondie lors de notre prochaine rencontre. Ainsi, suite à l'aimable invitation de Claude et Danielle, son épouse, de passer un week-end avec eux pendant les vacances de février, nous nous sommes retrouvés le 1 mars 2013 dans les Pyrénées, à Aulus-les-bains.

L'idée d'enregistrement répondait à mon envie de garder la trace de nos discussions, de toutes les références et enfin, de disposer de témoignages de Claude relatifs aussi bien à sa démarche théâtrale qu'à sa collaboration avec Maldiney. À ce moment-là, j'ai toujours hésité à construire un projet doctoral entièrement dédié à Maldiney. Ce n'était pas dans le

continuum de mes recherches réalisées dans le cadre du mémoire de Master *Erasmus Mundus Euro Philosophie* – « Le féminin et l'écriture. De Nietzsche à Derrida et au-delà » –, que j'ai soutenu en juin 2013 à L'université Toulouse 2. En même temps toutes les lectures que j'ai gardé en tête pour les réaliser plus tard ont été liées à ma découverte de l'œuvre de Maldiney. Donc, je me suis dit que quitte à intégrer un doctorat, cela serait pour étudier Maldiney. La démarche théâtrale de Claude et le fait que Maldiney fut préfacier d'un livre coécrit par lui fusionnent vers une première esquisse de mon projet doctoral. À travers le prisme de cette quête de nouveaux éléments afin de construire mon projet de thèse en philosophie, ces enregistrements⁸⁶⁴ ont également trouvé leurs sens. Ici, je n'en présente qu'une petite partie. À l'hommage de Claude Chalaguier, disparu en janvier 2019.

⁸⁶⁴ Je remercie affectueusement Denis Cumunel et Pascal Lombard pour tout leur travail de transcription minutieusement effectué durant la période 2019/2020.



Figure 16 : Claude Chalagui à Aulus-les-Bains, mars 2013, © J. Jovanović.

**EXTRAITS DE L'ENTRETIEN AVEC CLAUDE CHALAGUIER (CC) RÉALISÉ
LE 2 MARS 2013 À AULUS-LES-BAINS (09).**

JJ : Comment ça se fait, Claude, que Maldiney préface le livre *L'expression corporelle* c'était avant la fondation du groupe « Signes »⁸⁶⁵ donc c'était '74 que ton livre coécrit avec Henri Bossu est paru.

CC : Et bien ce qui s'est passé c'est que Maldiney donc avait parmi ses étudiants mon collaborateur à l'époque qui s'appelait Henri Bossu. Henri m'a dit : « vraiment, dans le travail que tu fais, moi je me retrouve dans la théorie que développe Maldiney il faudrait qu'on lui demande à le rencontrer pour qu'ils soutiennent notre écriture ». Parce que si tu veux, j'ai écrit ce livre sur l'expression corporelle dans les années '70 suite à ce qui s'est passé en 68 au niveau de la remise en question des institutions et des personnes quoi avec mai 68, tu vois, je suis devenu à ce moment-là un travailleur indépendant et je donnai des cours. C'était pour moi beaucoup de questions qui étaient levées parmi les groupes que j'animais parce que il y avait des choses que je ne comprenais pas dans le comportement des uns et des autres notamment à propos de la sexualité vraiment, il y avait un gars qui entraînaït toutes les filles là, à mon insu, n'ont pas, parce que j'avais des vues sur ses filles mais parce que c'était dans le groupe et que j'étais responsable d'une cohérence, tu vois. Donc je me suis dit : « il y a des choses qui se jouent au niveau du comportement », de la phénoménologie finalement. Ça s'est bien que je puisse réfléchir là-dessus aujourd'hui.

JJ : Hmm Hmm...(Acquiesce)

CC : Donc on y est allé et il nous a suivi, tout d'abord c'était extraordinaire parce que la première fois qu'il nous a reçue chez lui, c'était dans une sorte d'antré (JJ : Maldiney ?), oui oui, il y avait des bouquins partout, il était complètement voûté avec une grosse verrue... (Rire) moi qui suis très sensible, très subjectif j'étais vraiment, médusé tu vois. J'étais absolument médusé... et on a vraiment sympathisé et du coup il nous a fait

⁸⁶⁵ Le site officiel du Groupe Signes : http://www.groupesignes.fr/Groupe_Signes/Accueil.html.

cette préface. Voilà pour répondre à ta question comment ça s'est passé. C'était vraiment parce que j'avais l'occasion de rentrer en contact avec lui par rapport à des questions que l'on se posait et que ça été facilité par la présence d'Henri qui était un de ses élèves et qui avaient fait une licence de philosophie avec lui quoi. Ou même une maîtrise à l'époque. Tu vois ? Je ne sais pas si je répons à ta question-là ?

JJ : Oui, oui, tout à fait, parce que c'est ça ce qui m'intéressait. Je t'avais dit que ce n'est pas un texte qui est très connu pour les gens qui le connaissent quand même très bien. Il était connu par l'éditeur des *Œuvres Complètes*, Philippe Grosos. Il est à Poitiers. Il m'a signalé cette préface mais les gens ne connaissent pas, ceux qui travaillent sur Maldiney. Il y a un séminaire à l'université du Mirail sur la corporéité chez Maldiney et par exemple, j'ai vu les yeux comme ça quand j'ai mentionné cette préface. Les gens ne connaissent pas et je pense qu'il est important de faire sortir ce texte de Maldiney de l'ombre d'autant plus, que j'entends partout des jugements... : « comment tu penses faire « théâtre » et « Maldiney » ? Maldiney n'a jamais écrit à ce propos... » parce que tout le monde me pose tout d'abord cette question. « Maldiney c'est l'art plastique, écriture, peinture, les pratiques artistiques collectives ne l'intéressent pas... ». Moi je dis : « mais ce n'est pas possible... il y a quelque chose là, dans ce texte de préface... je ne sais pas si c'est une limite pour Maldiney ou si c'est quelque chose « on ne peut pas tout faire ».

CC : oui, mais si tu veux c'est avant tout Maldiney, aussi, il est réputé comme professeur d'histoire de l'art et c'est lui, mais je pense qu'on en a déjà parlé tous les deux, qui fait toutes les catalogues de Saint-Paul de Venice, de la Fondation « Maeght » à Saint-Paul de Vence. Donc dans la peinture il est particulièrement pointu. Il a également, énormément travaillé avec Tal Coat. Tu as entendu parler de Tal Coat ? (JJ : Hmm, hmm, Il en parle...) il écrit sur Tal Coat aussi mais tu vois, c'est toujours... et lui-même, il a vécu, enfin, sa femme, est une peintre aussi tu vois donc, il baigne dans la peinture par-dessus tout quoi.

JJ : Sa femme elle est une peintre ?

CC : Oui, sa femme est peintre oui.

CC : Et donc, s'il s'est intéressé à la corporéité... et c'est là où je vois à propos de la phénoménologie ce qu'on peut dire, c'est parce que, dans le cadre de l'hôpital psychiatrique du Vinatier ses étudiants animaient des groupes tu vois, des groupes notamment d'expression corporelle là. À mon avis le gars que j'ai formé avait travaillé

avec Pierre Mathey. Je t'avais dit de le joindre aussi (...) parce que lui, Pierre Mathey, il est vraiment responsable aujourd'hui, parce qu'il est très vieux Maldiney il a cent ans, je ne sais pas si tu te rends compte, je ne sais pas comment il est encore en vie quoi, c'est vraiment miraculeux... et Pierre Mathey est dans la proximité de Maldiney et du soutien pour prolonger sa pensée. Vraiment il est au cœur. Donc lui il faut absolument que tu l'ais quoi. Alors, il y a des problèmes de rivalité autour de qui détient vraiment la pensée de Maldiney... ils se disputent. (JJ : Il y a deux groupes on m'a dit) voilà, tu as compris ça et Pierre est le plus honnête dans tout ça. Il est vraiment un inconditionnel de Maldiney et il était très lié avec Henri Bossu avec qui j'ai fait ce livre sur l'expression corporelle et, ils avaient fait des mémoires à l'époque, si j'ai bonne mémoire, ils avaient fait un mémoire sur leur travail de groupe à partir du corps... au Vinatier sous la direction de Maldiney donc c'est pour ça, là tu peux avoir une source d'information (JJ : assez importante) Ah ben essentielle même par rapport à ce que tu...

[...]

JJ : Hey Claude tu as le livre « Expression corporelle » ? Je n'ai pas pu le sortir de la bibliothèque, j'ai trouvé dans la bibliothèque des sciences éducatives et, il y a un seul exemplaire et, on ne peut pas l'emprunter, on doit le consulter sur place. (CC : et bien je vais te l'envoyer alors) et donc j'ai photocopié la préface et en plus il est épuisé chez l'éditeur.

CC : Il est épuisé ? et bien c'est-à-dire qu'il y a eu un retraitage... s'est sorti dans les années 70-74 je crois et puis c'est ressorti dans les années 90... (JJ : il faut que ça ressorte de nouveau peut-être...) Ouai... oui mais moi je ne suis pas éditeur mais c'est vrai qu'il y a eu beaucoup de gens et il y a eu deux traductions en italien, en espagnol vraiment, c'est un bouquin qui a marché.

[...]

JJ : c'était un travail réalisé au Vinatier dans les ateliers, avec Henri Bossu : atelier de mouvement, d'exercice qui était dirigé par Henri Maldiney. Et après ça a donné du lien à la rencontre entre Bossu, Maldiney et toi ? et c'est comme cela qu'il a écrit la préface ?

CC : oui, et moi je pense que s'il s'est intéressé, Maldiney à notre travail, c'est parce qu'il était déjà en lien avec Pierre Mathey et Henri Bossu dans le cadre du Vinatier. Mais Pierre te le précisera. Je peux te donner son numéro de téléphone, je dois avoir là, tu

pourras l'appeler par téléphone pour qu'il te donne son e-mail. Il est très gentil, c'est un type, moi je l'adore...

JJ : et Pierre Mathey, il enseigne quelque part ?

CC : Non, non, il vient de prendre sa retraite. Il a terminé sa carrière comme psychologue au Chemin de fer à Paris, dans les instances des Chemins de fer français comme psychologue.

[...]

CC : Tu te souviens de ce livre que tu as vu à la bibliothèque, *L'expression corporelle*, la première de couverture qu'est-ce qu'elle représente ?

JJ : Je ne me rappelle pas.

CC : Parce qu'il y a eu plusieurs couvertures avec les retirages donc dans les derniers c'est un couple d'hommes là, qui est en couleur et qui est dans un exercice d'improvisation. Ils se soulèvent. C'est celui-là que je vais t'envoyer. Parce que dans les premières éditions c'était en rouge mais sans dessin quoi. Sans photo sur la couverture. Tu ne te souviens pas ?

JJ : Non c'était la deuxième, elle était blanche avec quelque chose. (CC : Ah oui oui donc c'était la deuxième). C'était la deuxième. Et il y a beaucoup d'illustrations, il y a tout le temps pleins d'images numérotées.

CC : Oui, c'est-à-dire que moi je tenais essentiellement à illustrer aussi les propositions d'exercices et là, j'avais fait travailler un de mes amis qui est un grand plasticien. Alors c'est marrant, malheureusement il est mort là c'est Jacky Kaiser. Jacky Kaiser est donc ce gars, physiquement, Jacky était quelqu'un de frêle, de menu et alors bizarrement tous les personnages qu'il dessine, ce sont des monstres quoi (rires) de force, de puissance à l'opposé de lui, petit grabote qu'il était. Je trouve ça amusant et à la fois émouvant quoi. Je lui en suis reconnaissant, il a fait des dessins incroyables.

[...]

JJ : Et vous avez travaillé avec les gens qui étaient à l'époque hospitalisés au Vinatier ? Les exercices corporels...

CC : non, non, pas moi c'est...

JJ : Henri Bossu dirigé par Maldiney (CC : ouai, ouai) et après, dans les échanges tu as apporté, tu as proposé quelques exercices corporels ?

CC : Ben oui, c'est-à-dire que le livre n'aurait jamais eu lieu si je n'avais pas proposé, effectivement, tout ce que je faisais. Et qui était finalement dans l'esprit de ce que faisait Maldiney c'est pour ça, ou du moins dans l'affection de Maldiney. C'est pour cela que quand tu dis qu'il y a un pont possible à établir, c'est très juste quoi. C'est très juste.

JJ : Et maintenant par exemple comment tu lies, comment tu réfléchis la suite, il y avait « expression corporelle » en 74. Quels liens et où tu vois les liens entre les exercices corporels proposés comme ça, pour structurer tout ça avec le travail théâtral, avec la démarche théâtrale.

CC : Et bien ça a été justement, ça rejoint ce que tu développais tout à l'heure ou du moins ce sur quoi tu t'interrogeais c'est-à-dire : « qu'est-ce que veut dire le geste premier, le geste juste, le travail avec Fernand Deligny » donc, tout ça c'est ce que j'ai découvert à partir de ma pratique de l'expression corporelle que j'ai mise en application avec le groupe « Signe » qui s'est enrichi et qui est allé beaucoup plus loin mais, j'avais défriché le terrain déjà au niveau de la lecture du corps, des gestes justes dont parle Lecoq avec « les gestes oubliés »... alors c'est tous ces concepts...

JJ : c'est quoi « les gestes oubliés » ?

CC : Ah ben, « Les gestes oubliés » c'est en quelque sorte pour chaque être humain quelque chose, sur le plan anthropologique, qui nous ramène à exprimer des mouvements très archaïques mais qui sont de l'ordre de l'universel c'est : s'agripper...

JJ : oui, ce n'est pas une chose que l'on a voulu faire... C'est chose qui nous trahit, qui nous surpasse...

CC : Oui, à notre insu...

JJ : Quelque chose dont on ne doit pas se rendre compte...

CC : oui, tout à fait... et puis finalement ça fait écho dans l'autre qui répond et il y a une sorte de dialogue (appui sur le mot) qui est de l'ordre du non verbal (appui sur le mot) qui est passionnant quoi. C'est-à-dire, que l'on est très loin de la mimique, du mimo-drame, de comment dirais-je, de la recomposition, de la représentation. On est plutôt dans une sorte de mouvement de l'inné quoi. Et alors c'est vrai que je faisais

référence aussi aux « gestes fossiles ». C'est-à-dire, du côté de Leroi-Gourhan. (JJ : ah oui, je l'ai vu dans tes références). Par exemple, lui il parle des gestes plus archaïques, comme par exemple la non dissociation du pouce de l'index que l'on retrouve dans des mouvements de psychotiques, comme ça... donc, s'était dit-il, ça reste à être prouvé, du temps où justement l'homme ne se servait pas de la main comme un outil quoi, elle était pas complètement mobilisée tu vois. Là, on est dans des hypothèses hein. Mais c'est très intéressant ça aussi parce que c'est vrai que l'on observe dans la psychose des mouvements, régressif (appui sur le mot) qui te renvoie à des gestes très archaïques quoi. Bon, alors ça c'est une chose mais, les gestes oubliés sont beaucoup plus des gestes que l'on a pu mobiliser dans l'*être-au-monde* pour se déplacer, pour s'agripper, pour se manifester et ça c'est très intéressant parce que l'on arrive encore une fois à des correspondances, à dépasser la parole quoi. C'est-à-dire que certainement avant la parole il y avait le geste quoi.

JJ : Comment j'aime ça..., « avant la parole il y avait le geste », ça peut être un bon fil conducteur « avant la parole il y avait le geste », « avant la parole il y avait le geste »...

CC : oui, il y a à chercher... des matériaux.

JJ : Moi je trouve très intéressant, ça, ce que tu dis que dans ta démarche tu es loin de la recomposition des représentations. Tu ne cherches pas à recomposer, à détruire, à faire un ajout, tu veux mobiliser ce qui se donne par soi-même (CC : hmm, hmm). Parce que, tout le monde qui s'inquiète de mon idée de faire quelque chose entre Maldiney et le théâtre à travers ta démarche se sont des gens qui pensent que Maldiney été trop critique exactement à cause de la représentation... Alors que là, il y a un espace objectivement de la représentation où la personne qui s'implique elle ne devrait pas s'impliquer, car il lui manque quelques chose, il lui manque de conscience, quelque chose dans son rapport au monde, de son rapport à l'espace.. C'est un peu abusif si on la met sur un plateau et que l'on prononce ce que cette présence nous donne, sans penser si ça lui apporte quelque chose à elle-même, à cette personne. Mais moi je pense que c'est exagéré. Je pense que ce n'est pas juste de réduire la présence de l'acteur à un objet qui nous donne de sa présence sans que cela le concerne. Ça au moins, c'est ce que j'ai vu avec tous les acteurs extraordinaires et avec Michel même pour qui je me suis surtout intéressée parce que c'est la seule personne dans ton groupe qui peut être lié à tout ce que Maldiney dit sur les psychotiques. (CC : Tout à fait.) et donc là, je ne vois pas ça mais après, peut-être que ça

dépend. On ne peut pas peut-être attendre ça d'une grande institution comme le Vinatier et c'est là où est l'originalité de tout ce que tu fais. C'est là parce que, c'est une compagnie, il y a derrière toute une ambiance familiale. Vous êtes amis. Personne ne pousse personne à rien. Il y a une collaboration (CC : Hmm, Oui, C'est communautaire) et, c'est là où je voudrais t'entendre plus sur « le droit à la ressemblance ». Parce que quand Maldiney parle de la rencontre – rencontre, rencontre – le psychotique c'est celui qui est privé de la possibilité de la rencontre. C'est trop fort quand quelqu'un nous dit ça... Je ne peux pas... Même si je vois l'enjeu d'un tel discours. Quand on dit : « le psychotique n'appartient pas au monde », pour moi c'est trop, c'est scandaleux en effet. D'autant plus que j'aime beaucoup, et je trouve une sensibilité très grande pour l'art chez Maldiney, comment il décrit et tout ça mais dès qu'il veut théoriser avec la *Daseinsanalyse* comme s'il voulait séparer un psychotique et un être « normal ». (CC : oui, oui) et là il y a quelque chose où je pense que Claude Chalaguier peut apporter quelque chose à Maldiney, par son exemple de théâtre.. Si le théâtre est un tel médium d'art qui nous fait sortir devant les autres, on ne peut pas dire qu'il n'y a pas conscience de la scène. On ne peut pas dire que Michel n'est pas conscient qu'il est sur la scène. Et on a cette impression quand on lit des philosophes qui critiquent l'enjeu du théâtre pour penser la psychopathologie, c'est comme si on prenait des objets, comme si on les manipulait.

CC : C'est très fort ce que tu dis parce que c'est vrai que c'est ce qui me différencie finalement de toute la lecture psychanalytique et puis surtout thérapeutique quoi. On est beaucoup plus dans le culturel et l'anthropologique, dans le type de perception quoi de l'« être-au-monde » quoi. Donc, quand tu te saisis du concept de « ressemblance » effectivement, là il n'y a plus de... le temps du théâtre tel que nous le concevons, ben il n'y a pas de démarcation. C'est pas vrai on est ressemblant profondément quoi même si il y a des instants intérieurs ou postérieurs de rupture dans le comportement et dans la perception de la réalité, là tout d'un coup il y a sur réalité à partir du concept de « ressemblance » quoi. (JJ : Hmm, hmm (Acquiesce)). C'est pour ça que, il parle aussi, c'est pour ça que je suis très étonné de ce que tu as dit là, moi j'avais été très marqué de Maldiney lorsqu'il parlait donc, dans le phénomène du théâtre de se comprendre, de se comprendre entre justement acteur et spectateur c'est-à-dire, se prendre ensemble, tu vois. Donc là, on est en plein dans la ressemblance si on se prend ensemble. C'est-à-dire qu'on se retrouve. Oui oui.

JJ : Ça tu l'as cité là j'ai vu, j'ai bien aimé : « réside la valeur unique du théâtre tel que l'expriment des philosophes antiques... ». Parce que, les gens disent qu'il ne parle jamais de théâtre c'est pourquoi ça peut être capital... tu vois ici peut-être il a parlé : acteurs, spectateurs en général. En jeu « qui se dévoile dans un rapport au public et de ce qui se joue devant les yeux » mais, je ne sais pas s'il a précisé ça pour les psychotiques... je ne sais pas, il n'a pas écrit sur... mais ça veut dire que si on rejoint ici « le droit à la ressemblance », ça concerne tout le monde. (CC : tout à fait.) Ça concerne tout le monde.

CC : oui, tu l'avais bien remarqué là-dessus. Oui oui, mais moi ça m'a tout à fait, comment te dire, passionné de voir ce qu'il disait là quoi. C'est-à-dire que l'on été vraiment dans l'approche de la ressemblance et de l'être-ensemble bon ben peut-être que le temps du théâtre exceptionnel ça existe. C'est possible... qu'il y ait rencontre quoi hein, dans ce « comprendre ».

[...]

CC : Je vais participer prochainement – je te l'avais dit ou pas ? – à un colloque international à Lyon II sur : « Création et passion »... [cherche parmi ses documents] Voilà, Les 5 et 6 avril... C'est à Lyon II, sur les quais, les quais là tu as soutenu ton Master, dans le grand amphi. Donc là à cette occasion là je te présenterai Patricia Attigui⁸⁶⁶, parce que c'est elle qui m'a demandé d'être là... Je vais te donner maintenant le contact de Pierre Mathey. [lui communique l'adresse et le numéro de Pierre Mathey] Il faudrait que tu lui demandes, le groupe, quand il était avec Henri Bossu sous la direction d'Henri Maldiney, le mémoire qu'ils avaient fait sur le corps à partir de leurs travaux au

⁸⁶⁶ Patricia Attigui, professeure de psychologie clinique à l'Université Lyon 2, a fait partie de la comité d'organisation de ce colloque proposé par le Réseau International Interuniversitaire *Cliniques de la Création* et Centre de Recherche en Psychopathologie et Psychologie Clinique (C.R.P.P.C.) « Passion et création » qui a, donc, eu lieu les 5 et 6 avril à l'Université Lyon 2. Dans un courriel datant du 21 janvier 2013, Claude m'écrit : « À te lire , en ce qui me concerne, je crois comprendre que ton stage au Vinatier et ta découverte de la démarche du Groupe Signes ont été très bénéfiques. Éclairants sur la clarification de ton choix entre création artistique et psychopathologie clinique, l'un et l'autre se rejoignant dans le champ de la culture. À toutes fins utiles, au cas où tu voudrais approfondir cette démarcation entre ces deux voies, je t'indique volontiers, le livre qui vient de sortir chez Dunod éditeur Paris fin 2012 de mon amie Patricia Attigui: *Jeu, Transfert et Psychose De l'illusion Théâtrale à l'Espace Thérapeutique*. L'empreinte de cette professeure de Psychologie clinique est très psychanalytique et donc très différente de mon approche anthropologique avec le Groupe Signes. Mais peut-être cela t'aidera-il à poursuivre la différenciation des couples clés et des mots clés Théâtre-Psychose, Psychose-Rencontre, Rencontre-Théâtre, pour affirmer "cet être ensemble" dans le Groupe Signes, dont tu parles si bien à propos de l'exemplarité du métissage qui le fonde ».

Vinatier, supervisé par Maldiney. Ils étaient trois... Là je t'assure, c'est vraiment un ami, si tu lui expliques il n'y aura aucun problème. Tu risques d'avoir une réponse à cette interrogation : jusqu'où il s'est engagé au-delà de la peinture Maldiney dans le travail du corps. C'est pour ça qu'il parlait très bien dans la préface de corporéité, de ce que ça représentait pour lui à travers Spinoza tu sais, quand il dit : « le corps faible, il obéit, fort il commande ».

[...]

JJ : Les gens qui travaillent sur Maldiney disent qu'il ne se réfère jamais à Spinoza... et là il y a un texte où il commence par se référer à Spinoza... Et ça aussi, c'est très beau quand il dit ici : « L'expression corporelle se situe entre la danse et l'action. À la différence de la première qui exclut tout mouvement dirigé vers un but, elle comprend des mouvements ordonnés à une fin. Pour être imaginée, celle-ci n'en est pas moins externe. Elle oblige le corps propre à se dépasser vers un *là* qui donne sens à son *ici*. Avant toute référence au symbolique, la ligne de démarcation entre l'expression corporelle et l'affrontement « dramatique » [il parle du « dramatique » là] des choses et des autres est entre l'espace du mouvement et l'espace de l'action. Dans l'expression corporelle l'action est imaginaire, mais les mouvements qui l'intègrent sont réels. Esquisser la prise articulée d'une chose absente ou l'affrontement d'un partenaire supposé adverse n'est pas les convoquer dans l'irréel, mais dans l'espace primordial du corps propre».

CC : et tout ça, tu le ressens clairement ça. C'est porteur. Parce qu'effectivement, je suis fasciné par la pensée de cet homme. Je le dis et d'ailleurs je pense, je crois que le bouquin s'il a marché c'est que sa préface est prodigieuse quoi. Mais complexe à la fois !

JJ : C'est très complexe. Il y a des choses que je dois lire plusieurs fois pour les saisir. Il y a des choses très denses. C'est parfois très compliqué pour comprendre. Là, on comprend qu'il différencie action et danse où la danse peut appartenir à tout ce qui est un peu (CC : codifié) et il y a ici quelque chose entre le rituels et le conscient comme si...

CC : il y a un récit qui est effectivement porté et qui peut être extérieur à la personne quoi tandis que là, dans l'expression, c'est l'intérieur de la personne qui est... et c'est là qu'il y a un pont à établir avec justement « les gestes oubliés », « le geste juste ».

On est plus dans le réciter on est vraiment dans la danse à travers les différentes positions de danses qui sont inscrites dans le vocabulaire, de la danse puisque tu as la première, la seconde enfin, je ne sais pas si tu as fait de la danse classique un peu non ? Donc on est effectivement dans un cadre précis alors que la ça renvoie effectivement à l'être, l'expression corporelle, c'est ça qu'il nous dit. Alors ce que je voulais te dire à ce propos c'est que, toujours dans le livre sur l'expression corporelle, dans la troisième partie, je ne sais pas si tu as lu jusqu'au bout, dans la troisième partie, moi je parle de l'avancée de ma pratique. C'est dans la réédition que l'on a fait ça. Au départ ça n'était pas dans la première édition. Mais dans la réédition on avait écrit un peu plus et donc je parle de ma pratique avec cette approche du handicap et lui, il parle plus, Henri, du travail dans la formation. Alors ça serait intéressant que tu lies tout ça parce que là tu vas retrouver encore la présence de Maldiney et notamment chez Henri Bossu. En tous les cas, tu as bien fait de me faire préciser, le pont que l'on peut établir avec Maldiney grâce à ces épigones quoi et avec les épigones de Pierre Mathey et d'Henri Bossu quoi. L'autre s'appelait Bruno, c'est le troisième, je l'ai moins connu. Je sais que je leur en suis reconnaissant parce que, et bien c'est grâce à eux que j'ai pu travailler avec Maldiney.

JJ : et en plus, Pierre il est proche de Maldiney. Il le visite. Parce que ce serait aussi bien de demander directement à Maldiney, pour le théâtre [...] Tu vois, ce qu'il me dit par exemple, son éditeur, il dit : « Maldiney a pu dire dans les conversations privées qu'avec le théâtre se sont terminés tous les arts. (CC : Hmmm, C'est beau ça) Tant celui-ci (JJ : est là il faut lire Maldiney pour comprendre) relève de l'espace objectivant de la représentation, et c'est là la raison première de sa défiance ». Donc il le dit, il a eu une défiance par rapport au théâtre. Il se méfiait d'en parler. Il l'exprime dans des conversations privées. Et après moi, comme tu parles que tu ne veux pas recomposer la représentation. Il y a quelque chose de très bien là. C'est ici où j'ai écrit sur tout ça, dans ce texte [lui montre]

CC : (lit à demi-mot et de manière rapide) concrètement tu veux dire quoi quand tu dis : on pourrait penser... pour méditer... pour être soustrait à l'espace objectivant de la représentation ? Parce que à ce moment-là on serait plutôt dans l'abstraction et du coup j'ai du mal à comprendre là.

[...]

CC : Laisser émerger, finalement, tous ces gestes oubliés et puis cette force-là... du geste archaïque quoi finalement. Du geste archaïque.

JJ : J'ai dû préciser de questions ici [lui montre] et tu vois ce que j'ai choisi de citer : Yves et Éric⁸⁶⁷.

CC : [lit à demi-mot et de manière rapide: « J'ai eu de très grandes joies quand j'ai commencé sur le plateau. J'aime bien me moquer et là, je peux le faire en toute liberté. Je suis un moqueur. Content de se moquer. Mon clown, celui que je joue, ne fait pas rire. Mon clown, il est normal. Avec lui, je suis normal. Il n'a pas un handicap comme moi. En faisant du théâtre, je n'ai plus de handicap »⁸⁶⁸.] C'est fort ça !

JJ : C'est très fort ! C'est pourquoi j'ai choisi cette partie... Et puis, j'ai pris ce que dit Yves : « Des paroles sont sorties du silence. Il m'a raconté. C'était hier... ». Je suis impatiente de savoir de Yves... Et je me dis que déjà, ces deux citations sont assez inspiratrices... Lorsque ici Yves parle d'un autre monde, sur le plateau. Il y a une confiance : « on a confiance en nous sur le plateau » [lit à demi-mot et de manière rapide : « Un comédien, un metteur en scène. Comment te dire ? Une de mes mains c'est lui ! L'autre main c'est moi ! Elles se rencontrent. Sur le plateau. Il y a une confiance. On a confiance en moi. Sur le plateau. Pas ailleurs. Sur le plateau. Tu laisses tomber les problèmes. Tu laisses tomber. C'est un autre monde.»⁸⁶⁹]. Et là, j'ai cité Maldiney, car là il se réfère...

CC : [lit à demi-mot et de manière rapide : « Des essais tentés à l'hôpital psychiatrique... certaines malades jusqu'alors frappées de mutisme étaient rendues à la parole par l'expression corporelle, là où les mouvements proposés impliquaient une situation d'échange... »] Ouai, je pense que tu trouveras des réponses dans la réédition du livre *L'expression corporelle* par l'approfondissement que j'ai tenté de placer sur le

⁸⁶⁷ Il s'agit de deux extraits publiés dans « Extraits poétiques pour une révolution du regard. Muriel Carrupt, entretien avec Yves Peysson et Éric Bulliot acteurs parmi d'autres dans le Groupe Signes », Claude Chalaguier, *Une aussi longue étreinte avec le théâtre. Le Groupe Signes : Écrits croisés*, Paris, L'Harmattan, 2010, pp. 146, 147.

⁸⁶⁸ *Idem.*, p.147.

⁸⁶⁹ *Idem.*, p.146. Je vais me référer à ce même texte dans mon intervention au colloque Maldiney à Cerisy-la-Salle en 2014. Le texte de ma contribution fera objet d'une publication où il se clôtura justement par la citation entière de Yves (Cf. J. Jovanović, « L'expression corporelle chez Maldiney et son reflet sur le théâtre », *À l'épreuve d'exister avec Henri Maldiney*, dir. Chris Younès, Olivier Frérot, Paris, Hermann, 2016, p. 505.

handicap et la formation également ce que Bossu en dit. Oui oui, ça va être intéressant. Donc pour faire la synthèse de ce que je dois faire [...] Mais moi je souhaite aussi que tu puisses prendre contact avec cette personne du Japon qui veut aussi s'inscrire dans une étude doctorale à partir justement de ce qu'elle a découvert dans le livre [*Une aussi longue étreinte avec le théâtre*], elle du côté de la peinture mais aussi donc du côté du théâtre pour avancer vers de nouvelles pratiques, de nouveaux espaces. Je vais t'envoyer son contact.

JJ : maintenant, je suis curieuse. Quand on dit peinture... parce que je me rappelle quand on était chez Jos [Jos Pujol, danseuse, chorégraphe, Compagnie *Le Singulier Pluriel*, Montpellier⁸⁷⁰] à Montpellier que tu as parlé d'une certaine... et ici aussi il y a des mises en parallèle des peintures, des visages, des portraits. De quelque chose, comment chez toi, dans ta démarche, toi personnellement, ton travail est influencé par la peinture ?

CC : c'est une question difficile mais c'est vrai... il n'y a pas que la peinture il y a aussi l'image enfin, moi je suis passionné de tout ce qui est de l'ordre de la représentation et du lien entre la poésie et l'image. Donc je crois que la peinture ce qui me touche aussi. C'est l'expression poétique des choses, du monde donc oui, la peinture, lorsque je fais une mise en scène j'ai besoin aussi d'un espace, de situer la lumière, la couleur, tout ce que l'on va retrouver dans la peinture quoi.

JJ : Comment il s'appelle, Pierre Soulage qui travaille le noir, Jos et toi vous avez beaucoup parlé de lui... Tu vois, c'est intéressant ce que tu dis parce que tu es en théâtre et quand je te demande sur la peinture parce que, tu n'as pas écrit nulle part sur la peinture, tu l'utilises d'une manière qui te concerne toi. Tu t'en inspires mais tu n'approfondis rien concernant la peinture et du dis : « image ». Et Maldiney il travaille sur la peinture et sur le théâtre il n'approfondit rien, nulle part. Il n'en parle pas, mais ce

⁸⁷⁰ Le site de la compagnie : <http://compagniesingulierpluriel.fr>. Dans son texte « Le Groupe Singulier Pluriel en écho au Groupe Signes », publié dans C. Chalaguier *Une aussi longue étreinte avec le théâtre*, p. 138, Jos Pujol écrit : « Ma rencontre avec le Groupe Signes date de 1992. Je l'ai reçue comme un cadeau. Bouleversée par la beauté de l'écriture scénique et par la force tant humaine qu'artistique de ce groupe, ma profession de danseuse et d'ailleurs ma vie en général ont pris un tournant définitif. [...] En 2002, je décide de fonder ma Compagnie, la Compagnie Singulier Pluriel qui espère poursuivre sur la ville de Montpellier le travail du Groupe Signes. Je fais appel à mes amis de toujours, Claude y dirige la dramaturgie, Éric Ferrier la création vidéo, je m'occupe de la direction artistique et des chorographies. ».

qui l'intéresse c'est l'expression corporelle. Il y a là quelque chose qui je pense peut être aussi creusé.

CC : Voilà, moi je suis un convaincu aussi que la peinture est décisive dans mon monde d'expression et de communication.

JJ : est-ce qu'on se repose un peu maintenant.

CC : oui, et puis il y a des choses et d'autres qui viendront.

JJ : [regarde le texte] il faut que je change cette phrase parce qu'elle n'est pas claire. Et puis j'ai un petit peur devant les gens qui connaissent Maldiney sous un angle de la phénoménologie allemande, parce qu'ils utilisent un langage qui est très spécifique, très exigeant. Par exemple quand je relis certains passages d'*Art et existence* ou de *Penser l'homme et la folie* pour moi, c'est clair. Mais après, dès que Maldiney commence à introduire les concepts de « transpassibilité » « transpossibilité », « le pathique », « l'espace objectivant » et tout ça... là je sens qu'il me faut bien m'enfermer et me concentrer sur les termes mêmes pour saisir les significations qui leur attribue. Parce que, Maldiney c'était quelqu'un qui a très bien connu l'œuvre de Heidegger et moi j'ai peu travaillé Heidegger. C'est possible qu'il y ait des termes dont je ne suis pas capable à... et c'est grave si je les utilise sans les comprendre. Ça il ne faut pas le faire. Je sais que Maldiney a proposé que « *Dasein* » ne soit pas traduit comme « *présence* » parce que, en langue allemande c'est comme « être au monde », « être présent ». Il a dit, que ça conviendrait mieux de le traduire par « être là ».

CC : lui, dans la préface il parle d'« être là »... c'est repris d'ailleurs par Henri qui dit, qu'il y a un « là-bas » parce que, il y a un « ici ». Oui, Oui. Bon, et bien je crois que tu m'as éclairé encore une fois sur la tentative de pont que tu peux établir entre la pensée maldinienne et puis le travail que j'ai réalisé à partir de ma pratique de la direction de groupe de théâtres particuliers et qui est finalement dans la poursuite d'un objectif qui veut atteindre la ressemblance et ça, tu l'as bien pointé.

JJ : Je voudrais t'entendre encore sur la « ressemblance »... parce qu'il y a là-bas à l'hôpital psychiatrique du Vinatier, il y a des ateliers de théâtre, les groupes viennent, des intervenants, des projets... donc là on parle de cela comme un divertissement, comme d'un loisir. J'ai eu du mal à suivre ça à long terme par rapport à ce qui m'intéresse. C'est autre chose qu'un loisir... là, dans ce que tu fais ça peut être intéressant de souligner que tu es au courant, que tu as un contact, que tu sais que les membres de ton groupe, de ta

compagnie ne viennent ni pour le loisir ni sur prescription médicale, art thérapie ou je ne sais quoi, et que du coup il n'y a pas d'objectif comme cela... et donc, par rapport aux gens qui sont toujours là avec toi est-ce que tu peux dire, que c'est une démarche d'un niveau esthétique, des exigences artistiques, ok... mais est-ce que tu peux dire aussi que pour tous les acteurs impliqués, que c'est un bénéfice ?

CC : oui, finalement l'être humain est impliqué au registre culturel. La culture effectivement c'est ce qui fait bouger les gens quoi. Je ne nie pas le thérapeutique mais ce n'est pas ce que je vise, je ne m'y intéresse pas. Ce qui m'intéresse, c'est l'avancée dans la pratique culturelle qui fait progresser et bien... l'humanité en fait. C'est vachement ambitieux mais, (sourit) mais c'est ça, tu vois : l'être humain.

JJ : Tu penses que ce n'est pas naïf ? Que ce n'est pas quelque chose d'assez abstrait ? quand on dit : « on avance dans... »

CC : oui oui, ce que tu dis là, je le comprends parce qu'on peut effectivement être uniquement, comment dire, être dans un plaisir à être ensemble et puis passer un bon moment ou du moins se détendre, *etc.* mais il n'y a pas cette finalité ambitieuse de vouloir essayer à contribuer à l'avancée de l'être humain dans la pratique culturelle pour comprendre peut-être un peu mieux le monde dans lequel il est et comment il peut agir dessus quoi. Voilà, ça je tiens à le... mais ça fait vraiment ambitieux mais moi je crois que c'est ça... et que finalement ça a une dimension politique quoi. Tu vois. Je conclu souvent par là. Finalement je parle politique. Non mais si tu veux, c'est pour aller dans le développement de la définition que tu essaies de donner ce que tu fais du passe-temps, du loisir ou du soin et bien non, je pense qu'il y a le plaisir qui est au cœur de l'existence qui veut être là dans les pratiques mais la finalité, elle vise vraiment : « avancer dans la pratique culturelle ». Ça je le dirais au moment de la passion⁸⁷¹ parce que c'est ça qui m'anime finalement. On peut sortir de grands mots moi ce qui m'importe c'est ça c'est que l'homme avance dans une meilleure compréhension de lui-même, de l'autre et du monde et en même temps reste... alors quand je dis politique je pense aussi à Brecht, au sens critique enfin voilà...

⁸⁷¹ Probablement, Claude pense ici au colloque « Passion et création ». Son intervention a eu lieu dans le cadre du Symposium 1 « Figures du passionnel » animé par P. Attigui et B. Chouvier, le 5 avril 2013.

JJ : et cette reconnaissance de la « ressemblance » parce que moi, j'ai réagi de manière un peu... il y avait une jeune fille qui t'a demandé, un peu comme une stagiaire là-bas où vous faisiez des répétitions. Il y avait une fois cette fille qui est venue vers toi, qui fais des études en arts du spectacle et qui a demandé à pouvoir suivre les répétitions. Toute jeune, intéressée. Tu as dit : « oui, bien sûr », elle est restée et à la fin elle a demandé : « pourquoi vous... c'est passionnant, c'est bien mais vous n'auriez pas dû faire ça... qu'est-ce qui vous pousse à choisir des gens comme ça avec des handicaps... vous êtes généreux..., elle disait des choses comme ça... et toi, tu étais tout calme, très patient... « non il ne s'agit pas de ça » tu as dit... Et il y avait un moment quand j'ai fait mon exposé où une femme a demandé quelque chose dans cette tonalité... et moi je dis que ce ne sont pas des gens handicapés mentaux à qui on donne du temps, pour qu'ils se promènent un peu sur la scène... pour qu'ils disent : « on est content ». C'est pas du tout ça. Ça sort complètement. C'est quelque chose que nous on prend ou qu'on partage, je ne vais pas dire « prendre » mais je veux dire qu'on a plein de « mêmes signes » à partager. On est plein de mêmes signes c'est pour ça que j'ai adoré que Julia Kristeva, qui était là pour votre anniversaire, pour le 20^e anniversaire, je pense que j'ai mentionné ça dans mon mémoire de Lyon, qu'elle n'aime pas trop quand les gens disent que le handicap ça peut arriver à tout le monde. Quant à elle, c'est arrivé (appui sur le mot) à tout le monde. On est tous déjà, on est tous... on est toujours plus fragile qu'on le pense.

CC : oui, bien sûr. Bien oui. C'est cette notion de vulnérabilité à laquelle tu fais référence dont parle beaucoup Charles Gardou. Je pense que Charles, aussi, j'y pensais tout à l'heure, tu peux toujours appeler Charles aussi. Mais toujours pareil en référence aux liens que l'on a à travers notre expérience commune. Puisque je fais partie de son groupe de recherches... il en parle d'ailleurs dans le cadre de l'université. On a une expérience commune là fabuleuse. Il dit des choses extraordinaires. Dans sa conclusion, je suis complètement bouleversé par ce qu'il dit là : quand il termine là : « comme un cri jeté pour raviver l'espérance et l'utopie. En sont nées des formes artistiques originales et reliant, des créations transfiguratrices et inclusive, citoyenne... »⁸⁷². Tu vois on est en plein dans le politique là : « Antidotes à la désagrégation des liens communautaires, elles feront trace, elles laisseront une empreinte. Elles se perpétueront. Parce qu'elles font une rupture, en ménageant un espace qui nous tient ensemble dans la gratuité du jeu

⁸⁷² Voir sur ce point : Charles Gardou, «Une démarche de théâtre au cœur de la modernité », dans Claude Chalaguier *Une aussi longue étreinte avec le théâtre*, op.cit., pp.21-23.

théâtral »⁸⁷³. Tu vois, la « gratuité » ça veut dire que ce n'est ni thérapeutique ni du loisir c'est gratuit au vrai sens du terme : « parce qu'elles font de toutes celles et tous ceux que l'on tient encore éloignés des prochains. Des partenaires »⁸⁷⁴.

JJ : (Pensive) « gratuité »... Et ça existe toujours le festival ?

CC : ah oui alors là je le cite [montre dans le livre], le dernier c'était aux « Subsistances ». Attends, oui, tu vois, [montre dans le livre], par rapport à la peinture quand tu me posais la question tout à l'heure, c'est vrai que j'ai beaucoup travaillé aussi cette question de la peinture à travers l'art brut et puis j'ai des peintres qui travaillent avec moi⁸⁷⁵. Oui, alors, pour le festival, c'est là les pages 82, 83 du livre, Ce sont *Les Irréguliers de l'art*, tu verras, on va y trouver les différentes choses... Il y a eu '94, 95, 2000, 2002, le dernier festival s'était en 2008. Alors on a toujours l'association. Là c'était pareil c'était en lien avec l'université, avec handicap international. C'était un gros truc. Avec la dimension sociale, politique là, on a tout. On avait créé ce logo aussi qui est magnifique [lui montre]. Tu vois [lit] : « Impulsés à l'origine par le Groupe « Signes » de Lyon et l'université Lumière Lyon 2, Sciences de l'Éducation, et après une première année exploratoire en '94, sont nés *Les irréguliers de l'art*, association à dimension européenne pour promouvoir les Arts Hors les Normes et concourir au désenclavement culturel et artistique des personnes handicapées »... Un projet à la dimension européenne, tu vois, on a travaillé avec le Portugal, l'Italie, on a fait plein de choses, la Belgique aussi

⁸⁷³ *Idem.*, p. 23.

⁸⁷⁴ *Ibidem.*

⁸⁷⁵ Claude me montre les pages 172, 173 de son livre, renvoie au texte de Agnan Kroichvili, artiste peintre, plasticien : « L'homme qui s'est fait signe » (p.172) et à ses deux peintures réalisées d'après une pièce du Groupe Signes *Sourire vide en temps de guerre* (deux images sur la page 173), ensuite, toujours en cherchant la partie du livre où il parle au sujet du festival, il me montre également la page 87 où se trouve l'image correspondant à « Les contre-écritures » d'Agnan Kroichvili. En cette occasion-là, il renvoie aux œuvres de Pierre-Xavier Guillet et de Jean-Luc Pulvé dont les images se trouvent sur les pages 84 et 85 du livre, aussi bien qu'à l'image d'une peinture de Winfried Veit, inspirée par *Sourire vide en temps de guerre* et réalisée en 2009 (les pages 114, 115). Il est à souligner que Claude contribuait à l'installation des expositions comme, par exemple, à l'occasion du 5^{ème} Rencontre Internationale du *Croquant* « Comprendre la violence. Quelles réponses ? », en 2003. Voir à ce sujet *Revue trimestrielle Le Croquant Sciences humaines art littérature n° 38, 39*, Éditions du Croquant, 2003 pp. 6-22, où nous retrouvons les images d'œuvres de Jean Revol, Jean-François Rieux, Agnan Kroichvili, Yves Henri, Odile Gasquet Worsme et Winfried Veit, réunies autour de la thématique de la violence avec un texte d'introduction de Claude Je tiens également à souligner que plus tard, en 2016, paraîtra un livre du peintre Jacques Galland *Dans le miroir de la peinture* pour lequel Claude Chalaguier fut préfacier (Cf. Jacques Galland, *Dans le miroir de la peinture Miroitements et reflets*, Chasselay, Éditions Scriptoria, 2016., pp. 5-7.).

[continue à lire : Trois dimensions : dimension artistique par la présentation d'œuvre produites par des personnes handicapées... une dimension scientifique concrétisée par une étroite collaboration avec les instances universitaires françaises et étrangères afin de croiser les courants de la pensée contemporaine...» tu vois tu as tout là. Et la troisième dimension : la dimension sociale, « dimension sociale, visant le lien social, favorisé par le métissage des populations et la mise en synergie de partenaires politiques, institutionnels et de terrain... » enfin, tout ça tu l'avais lu ?

[...]

CC : Oui, oui, alors, par rapport à Deligny, je vais t'envoyer le livre. Je vais te l'envoyer. Parce que tu ne l'as pas lu ? (JJ : « 50 ans d'asile » ?), oui.

JJ : Je l'ai pris de la bibliothèque de Lyon quand j'écrivais mon mémoire à Lyon mais, je ne l'ai pas. (CC : Alors je vais te l'envoyer aussi) mais je n'ai pas lu Deligny même.

CC : Alors, je vais te l'expliquer. Je vais peut-être me répéter là et je m'en excuse mais, dans « 50 ans d'asile », c'est magnifique parce que quand il parle d'asile et des 50 ans, mais je te l'avais dit certainement ça, il disait..., parce que là j'ai la chance là aussi de l'approcher, de travailler avec lui quoi, d'essayer de comprendre, après une très longue histoire je suis arrivé à le rencontrer donc, le titre de 50 ans d'asile il dit : « j'ai 50 ans d'asile » c'est-à-dire « d'accueillir » « asile », ce n'est pas l'asile des fous hein. C'est : « accueillir », le terme « d'asile » comme d'autres disaient-ils : « ont 50 ans de mer », les marins ou « 50 ans de mines » pour les mineurs « moi j'ai 50 ans de cette fonction d'accueillir ». Et alors pourquoi j'ai eu une histoire forte avec lui c'est que, quand j'avais 20 ans j'ai découvert cet auteur et ça m'a passionné quoi. C'était un petit livre qui s'appelait « Graine de crapule ». (JJ : des crapules ?) Les crapules c'est des voyous si tu veux, des gangsters mais des petits. Et la « graine », comme la graine de blé. Donc là, il propose dans ce livre là des petites formulettes qui l'appelle c'est-à-dire, des pensées comme ça qui sont très explicites sur sa compréhension de la relation éducative. Par exemple, il dit : « élèves des truites dans de l'eau sale elles prendront le goût de tanche ». Les tanches ce sont des poissons qui vivent dans la vase tu vois donc, il montre bien que le cadre à travers cette formule est très déterminant dans la façon de... par exemple, il dit aussi à propos de « l'attitude » suffisamment maîtrisée dans la relation éducative, il dit par rapport à ces petites crapules, il dit : « ne te penche pas trop sur eux parce que tu

recevras un coup de pied dans le cul ». Que des trucs formidables. Alors moi j'étais vraiment, comment te dire, fasciné quoi par la richesse... je ne sais plus, il a été édité à des milliers d'exemplaires... magnifique, magnifique ! Donc, je découvre cet homme et puis, bien longtemps après, peut-être 20 ans 25 ans par-là, deux chercheurs à l'université... j'étais en doctorat à ce moment-là et ils me disent : « tu sais ce serais bien si on pouvait écrire sur, si on pouvait rencontrer Deligny, aller chez lui et puis travailler avec lui pour comprendre sa pensée et puis la mettre par écrit ». Bon... moi, j'avais une telle nostalgie, il m'avait tellement marqué et je leur dis : « mais comment on se répartit le travail ? » parce qu'on était trois là-dessus. Le premier il me dit qu'il va prendre la dimension politique de cet homme, comment ça fonction éducationnelle il la relie à une visée politique ? Bon alors moi, je vais prendre ce qui me tient à cœur c'est-à-dire, en quoi l'éducateur est-il un artiste ? En quoi il crée quoi ? lui, je voulais l'aborder sous cet angle-là. Et le troisième, me dit : « et bien moi, je vais le prendre sur le plan psychanalytique ». Bon, très bien. Alors on a vécu plus d'un an comme ça et c'était fabuleux quand même, c'était fabuleux parce que c'est un type tellement, tellement, tellement modeste, original, magnifique, bouleversant. On est allé chez lui dans les Cévennes où il vivait en réseau, au milieu justement de personnes qu'il avait sorties de l'hôpital psychiatrique. Vraiment des gens très en difficulté. Donc moi je lui pose des questions, j'essayais d'écrire en disant que l'idée que j'avais eue de cet homme à travers « Graine de crapule » et d'autres choses que j'avais lues de lui puis après je me suis dit que c'était l'idée que je me faisais de lui à travers ce qu'il avait écrit mais maintenant je vais, en le voyant, mettre l'homme et son idée en question. Donc, la deuxième partie, c'est ça. On parle tous les deux-là. On parle de l'art, on parle de Truffaut enfin, de quelque chose, formidable. On parle de l'amour, on parle de plein de trucs. Je crois que c'est la chose que j'ai préféré écrire. Parce que, il m'a traversé dans toute ma vie finalement.

JJ : Ça je trouve ça très intéressant chez toi. J'ai vu la postface dans *L'expression corporelle* il y avait Danielle. Danielle travaillait avec vous à ce moment-là en 1974 ? Il y a un dialogue, il y a une table ronde où il y a Maldiney, il y a Claude, il y a Danielle, il y a encore d'autres prénoms et vous échangez. C'est assez souvent avec toi. Ici [dans le livre *Une aussi longue étreinte avec le théâtre*], par exemple, tu parles aussi avec Peter Brook. Tu parles, tu échanges. Là, tu dis pour Deligny que c'est ça que tu as aimé le plus quand vous discutiez, c'est aussi très intéressant quand tu écris avec Éric Ferrier, les

textes coécrits, quand tu présentes avec lui, comme au colloque « Art et handicap »⁸⁷⁶, vous êtes souvent deux. C'est aussi quelques choses de collectif, qui souligne à sa manière que tu es très apte à penser tout ce qui se fait ensemble. Que ce soit un dialogue ou que ce soit un échange comme ça, avec Deligny, et tu dis comme ça que c'était le mieux...

CC : mais tu vas te régaler quand tu vas lire ça, c'est du bonheur. C'est du bonheur parce que en même temps c'est un homme très cultivé et donc, il y a des références littéraires... et puis en même temps, de l'humour, beaucoup d'humour (il rit) on riait, je ne vais pas dire « comme des bossus » parce qu'il était bossu (il rit à nouveau) mais, on riait beaucoup.

[...]

CC : Deligny, c'était un grand auteur, vraiment. Mais là, tu vas te régaler. Et ça ne date pas, parce qu'il a écrit ça à l'hôpital d'Armentières, là où il était dans le Nord et il était instituteur à ce moment-là dans le cadre d'un hôpital psychiatrique. Il a écrit ça, et puis il est parti après avec des délinquants avec la « grande cordée » qu'il appelait... déjà, il avait mis en place une approche singulière de la relation éducative à travers le voyage, déplacements, les expériences... c'est très actuel tout en étant quelque chose, comment te dire, de très ancien dans la pratique et pourtant c'était des attitudes révolutionnaires et très très en avance sur leur temps. Tu vas te régaler !

(La voix d'une enfant intervient et dit : « on vous attend pour manger »).

CC : Et bien on va venir.

Danielle Chalaguiier (DC) : Vous entendez ? Dis le plus fort...

(« Vous êtes attendus pour manger »)

JJ : regarde cette petite on dirait Lou Andréas Salomé petite ! (rire)

⁸⁷⁶ Il s'agit du 6^e colloque organisé par le SIILCHA (Séminaire interuniversitaire international sur la clinique du handicap) qui s'est tenu à l'Université Diderot Paris 7, les 9 et 10 décembre 2011. Voir à ce propos : Claude Chalaguiier, Éric Ferrier, « Art, handicap et théâtre. Le Groupe Signes de Lyon » dans *Art et handicap Enjeux clinique*, sous la direction de Simone Korff-Sausse, Toulouse, Éditions Érès, 2012, pp. 57-68. Il est à souligner que Éric Ferrier, réalisateur, travaillait avec Claude depuis le début, dès la première création théâtrale du Groupe Signes *Une ardoise de silence* en 1983. Il est à la source de toute la filmographie du Groupe ; il est « Mémoire du Groupe » et s'en exprime dans « D'une écriture à l'autre, à la marge de l'inattendu », *Une aussi longue étreinte avec le théâtre, op.cit.*, pp. 155-158.

CC : Ah oui, justement je pensais à toi. Je suis en train de lire les lettres de Rilke. Tu les as lu, les lettres entre Rilke et Salomé?

JJ : J'étais plutôt sur sa correspondance avec Freud. Et Rilke, un peu, il y a un passage, il y a une lettre où elle lui parle sur Wölffli et sur la peinture passionnante de Wölffli donc ça j'ai lu un peu. Je peux vous montrer – à Danielle et à toi –, ce que j'ai présenté à Paris sur Lou Andréas Salomé.

DC : Quand, maintenant ? non, non, on vous attend... il faut du temps... tu nous montreras ça plus tard. Là on doit manger.

CC : Bon, allez, il y a d'autres choses qui viendront, mais on a vu l'essentiel.

**EXTRAITS DE L'ENTRETIEN AVEC CLAUDE CHALAGUIER RÉALISÉ LE 3
MARS 2013 À AULUS-LES-BAINS.**

CC : C'est la première photo que j'ai faite d'Yves [montre la page 20 du livre *Une aussi longue étreinte avec le théâtre*, photo de Yves Paysson], au tout début de l'atelier avant de fonder le groupe *Signes*. C'était avant l'intervention que je faisais à la demande du Ministère de la culture... C'était une répétition de *Une ardoise de silence*... Cette photo me touche beaucoup parce que... Dans l'écriture en '80, '82... Je réalise que dans cette première photo l'écriture du groupe *Signes* était déjà en marche dans la sobriété, dans le rapport aux éléments, à l'espace, à la lumière et puis surtout à la gestuelle. Il est magnifique Yves.

JJ : Et par rapport au geste, est-ce que c'est pourquoi tu donnes une priorité à la photographie "noir et blanc" ? Parce qu'il me semble que tu aimes plus blanc-noir ? (CC : Oui, oui) Est-ce que c'est parce qu'on voit mieux, on est moins attiré par le décoratif, on voit mieux le corps que sur une photo couleur ?

CC : Oui parce que parfois les couleurs, elles ne sont pas forcément complémentaires dans les costumes, les habits, le fond et ça fait une sorte de *patchwork* péjoratif. On est donc là aussi dans la sobriété et j'aime bien monter sur le "noir", ça c'est formidable

JJ : Comme si c'était Rodin qui a sculpté. Comment c'est bien ! Comme *Penseur* de Rodin.

CC : Tu penses au *Penseur* de Rodin ? (rit) Ça fait penser aussi au travail de Grotowski qui est aussi l'un des précurseurs dans les années 68 et dans la révolution du travail théâtral en allant à l'essentiel. Plus tard on retrouvera cela chez Rob Wilson aussi...



Figure 17 : Yves Peysson dans Une ardoise de silence, 1983, © Claude Chalagui, Le Groupe Signes.

JJ : Et on a vu toute à l'heure pour Walter Benjamin, il a été aussi très passionné par la photographie. Je l'avais oublié...

CC: Par rapport à Benjamin, je suis un incondicional pour lui, tout d'abord pour l'intelligence de cet homme, on reste émerveillé par cette pensée révolutionnaire et en même temps par ce destin héroïque et tragique à la fois. Chaque fois que je pense qu'il a été obligé de se suicider au moment où il avait passé la frontière, j'ai le cœur serré, quoi. J'ai été très ému par tout ça et très vulnérable aussi, c'est pour ça que je m'y intéresse beaucoup je crois.

JJ: Et Pina Bausch ? On n'en a pas parlé... Je me rappelle que Christina Molina a un grand respect pour Pina Bausch.

CC: Bien sûr. Bien sûr. Pina Bausch je l'ai vu dans ses toutes premières créations, notamment dans *Café Müller*. Je ai vu ça au Théâtre de la ville à Paris, c'était la première fois qu'elle est venue en France, c'était dans les années 80, j'ai été époustoufflé, parce que... Pina semblait tellement aussi passionnée... Parce que dans *Café Müller*, elle suggère, quoi, elle est la définition, pour moi, de l'art qui est la suggestion. On suggère des choses, on ne les écrase pas, on les fait voyager dans le regard de l'autre. Et là, elle est appuyée contre le mur, je ne sais pas si tu te souviens ? C'est un son tout premier spectacle ! Elle est donc appuyée contre une paroi des coulisses et elle regarde ce qui se passe. Elle propose sur le plateau toutes les visions d'enfance qu'elle a eue lors que dans ce café Müller qui était le café des parents. Enfant elle se mettait sous la table, elle était sous la table et elle observait ce qui se tramait entre les adultes, souvent un comportement assez ambigu, sinon malhonnête quoi des adultes quoi et tout ça, ça l'ulcérerait. Des gens qui se trompaient entre eux... Et alors la violence qui montait dans tout ça, par la jalousie, par les sentiments qui animent l'être humain se traduisaient sur le plateau par de grandes poursuites, des tables qui se renversaient, des tabourets qui se balançaient et elle était impassible. C'était magique de réaliser que tout son univers, qu'elle était en train de liquider tout son univers à travers une chorégraphie ; ça a duré très peu de temps – peut être 45 min de spectacle à peu près - et là c'est pareil, le public n'était pas toujours prêt. Certains se sont mis à manifester en disant « mais comment ! C'est trop court ! On a payé une place pour le spectacle, on a droit au moins à 1h30-2h00 et là on nous a fait que 45min », il y avait des doléances qui étaient portées pour montrer que le public, il est quand même sur un modèle... qui le nivelle, qui le paralyse par rapport à l'avancée de ce

que proposait des pionniers comme cette femme, quoi. J'ai vécu la même chose, j'en parle un peu moins, mais j'ai vécu la même chose avec Maguy Marin. C'est une grande amie. Je ne sais pas si tu en as entendu parler ? Maguy Marin, elle aussi je l'ai découverte dans les années quatre-vingt, après elle est venue à Lyon et j'ai pu aussi travailler avec elle, on a pu collaborer. Le premier spectacle que j'ai vu d'elle j'ai trouvé ça vraiment révolutionnaire dans la danse parce que dans le travail du groupe Signes, on a parlé justement du primat accordé au corps compte tenu que la parole était plus difficile. Donc le geste on le retrouve dans la danse contemporaine, tout ce qui est autour du corps, au-delà de la discipline classique, beaucoup plus dans le besoin de s'exprimer quoi par la danse. Donc le premier spectacle que j'ai vu de Maguy Marin, c'était extraordinaire, c'était *La jeune fille et la mort* et là, dans *La jeune et la mort* (...) C'est un ballet sur une musique de Schubert, je crois et là, c'était extraordinaire, moi j'ai été complètement comment dire emballé quoi, emballé, sidéré. Qu'est-ce que se passe ? Dans « La jeune fille et la mort », c'est quand on analyse, parce que c'est ça aussi ce qui est très important dans le Groupe *Signes*, c'est ce que j'ai toujours voulu : essayer d'éviter de ne pas parler pour n'en rien dire, tu vois : éviter de parler pour rien dire, éviter ça, c'est-à-dire chercher du sens.. Et là elle a cherché le sens de « pourquoi cette jeune fille est confrontée à la mort ? » et là, elle a fait le choix de dire « E bah, la mort elle va la vivre dans cette mutation qui consiste à passer de l'état d'enfance à l'adolescence ». Alors, comment mettre ça en scène au niveau de la danse ? Le passage de l'enfance à l'adolescence, mourir à l'enfance et renaître à l'adolescence ; alors, d'abord la tension dans le milieu familial, c'est toute une chorégraphie où la cuisine il y avait partout les carreaux de mosaïque de céramique et une table, le père qui tape sur la table puis elle qui tressautait, tressaillait parce qu'elle avait peur que le père soit trop violent et la mère qui essayait de protéger sa fille, et on sent que la crise monte puis c'est le noir. Lorsque la lumière se rallume, elle entre au jardin, toute nue, recouverte de sang, la jeune fille a eu ses règles, tu vois ? Et en même temps pendant qu'elle rentre comme ça nue et recouverte de sang, pendant qu'elle rentre, sont allongés à l'avant-scène des poulets plumés qui sont morts qui ont les têtes qui pendent... Et la mort était là... Et moi j'étais fasciné, parce que... Mais, mais « qu'est-ce qu'elle veut dire ? », « qu'est-ce qu'elle veut dire ? » et en même temps c'est ça, elle nous envoie de plein fouet quoi

JJ : Et sans aucun mot ?

CC : Comment tu dis ?

JJ : Sans aucun mot ?

CC : Ah oui, non, non, uniquement la musique de Schubert. C'était extraordinaire ces poulets là et elle qui rentre. Elles signifiaient effectivement des premières règles et qu'elle allait devenir femme. Et tout du long comme ça on la voit évoluer avec des signes, des symboles et du sens. Et pareil pour Pina Bausch, moi j'ai toujours été très touché par cette démarche qui consistait à essayer d'entrer dans le comportement de l'être humain tout en étant concerné soi-même, c'est-à-dire sans le pointer de l'extérieur mais de l'intérieur. J'ai réalisé que c'est ce qui me poussait dans le groupe *Signes* à avoir une écriture et de parler des signes avant de mettre en place, des signes de communication.

[...]

CC: Suggérer, ça veut dire aussi faire ressentir, on est bien là aussi dans l'ouverture des sens. L'art est suggestion, je le dis souvent, je ne sais pas où je suis allé le piocher ... enfin je l'ai ressenti quoi. Mais peut être à mon insu j'ai dû le prendre quelque part, on est tellement nourri par les gens qui nous aident à avancer et ceux qui nous entourent. C'est ce que je disais l'autre jour à table, autre soir, quand je disais que le fait d'avoir eu des difficultés en animant des groupes d'élèves, m'a appris beaucoup de choses à travers leurs questionnements, leurs réactions. Voilà on apprend déjà dans leurs rapports aux autres et puis surtout dans ce qu'ils ont produit, la sensibilité qu'ils mobilisent mais aussi l'intelligence. Je suis toujours admiratif quand il y a des trouvailles, quand il y a des gens intelligents et ça, c'est un atout quand même pour les enseignants, je veux dire qu'il faut être modeste et en même temps à l'affut c'est à dire à même de pouvoir être aussi branché au niveau de la sensibilité mais aussi de la captation, de l'intelligence, quoi, de la réflexion. Après on a aussi besoin d'en parler avec d'autres, autrement je crois que ce ne serait pas possible qu'on fasse ça. Dans la mise en scène je trouve qu'on est là aussi qu'on est tellement tributaire des acteurs, on ne peut pas ... je crois qu'on n'existe pas sans eux.

JJ: Est-ce que j'hallucine ou bien tu viens de faire un parallèle entre éducateur-élève et mettre en scène-acteur ?

CC : Oui, oui, je pense que c'est de cet ordre-là. C'est bien pour ça que j'essayais d'aborder Deligny, entendre en quoi l'éducateur, au sens large du terme, est un artiste.

JJ: Et tu m'as dit avant ou j'ai lu avant quelque chose à ce sujet, il arrive souvent qu'on dit pour les membres du Groupe *Signes* : les « comédiens extraordinaires », et quelque fois ou quelque part « acteurs extraordinaires ». Quelle est la différence ?

CC : Je crois que le vocable « acteurs extraordinaires » c'était pour dire entre acteurs ordinaires, c'est-à-dire des gens non-porteurs de handicap, et les acteurs extraordinaires, c'est-à-dire qu'on n'attend pas ou qu'on ne pense pas qu'ils soient trop à même d'être des acteurs parce qu'ils sont porteurs de handicap. Et bien non, ce sont avant tout les acteurs qui peuvent être extraordinaires, de qualité, de mouvement. Tu as des exemples types aussi qui fixent une autre référence comme Michel ou Yves et ce sont des acteurs mais vraiment extraordinaires. Mais par rapport à des acteurs ordinaires qui sont voilà comme ça. C'est ce type de vocabulaire qu'on employait qui a certainement, qui n'apparaisse plus. Oui parce que ça me gêne un peu quand même.

JJ: Mais ça gêne si on dit “comédiens extraordinaire” ?

CC: Ah non mais alors là attention ! Tout au long du livre, j'ai veillé autant que faire se peut, je l'ai corrigé, parce que je fais un *distinguo* entre la définition de comédien et celle d'acteur. Et pour moi ce sont avant tout des acteurs ; ordinaires ou extraordinaires mais avant tout des acteurs. C'est-à-dire que la différence, et ça je l'ai écrit aussi : le comédien reproduit, observe, imite, se nourrit de cet amas de richesses, est dans l'observation et il joue à ce moment-là sur un registre de reproduction alors que l'acteur va être mobilisé vraiment au niveau de ses sens profonds, des choses de son inconscient aussi qui montent et qui l'amènent, par rapport à des personnages, à donner de lui-même et jusqu'au bout c'est-à-dire qu'il s'engage complètement ; ce n'est pas le duplicata ou la copie de l'autre. Pour moi jouer la comédie c'est un peu comme si ça voulait dire tricher et l'acteur ne peut pas tricher. C'est pour ça que les plus grands acteurs terminent souvent tragiquement, que ce soit Marilyn Monroe ou Patrick Dewaere ça c'est certain.

[...]

CC: Par rapport au cinéma, oui, on est sur une dimension plus technique parce qu'on peut reprendre une prise quand le personnage il est vraiment en colère, tu n'as pas

été assez violent, on recommence ; Alors, bien sûr, l'acteur de cinéma doit aussi mobiliser une partie de ce qu'il l'habite au niveau de son tourment mais il peut faire semblant aussi. La différence entre le théâtre et le cinéma c'est qu'au cinéma on peut tricher puisqu'on peut remonter par séquence à différents moments de l'histoire que l'on raconte, on reprend la scène, on recommence, alors qu'au théâtre tu es en danger, tu ne peux pas dire « on recommence », il faut aller jusqu'au bout de ce qui est contenu dans le temps du spectacle... C'est pour ça que les grands acteurs qui sont repérés dans le cinéma ne souhaitent qu'une chose : c'est de retourner dans le milieu du théâtre pour remettre en jeu la résistance, dans son rapport plus aventureux avec le public.

JJ: Et moi parfois, Claude, j'aime bien les vieux films : on a mentionné ce matin *Metropolis* et il y a aussi *Les enfants du Paradis*, un vieux film tourné selon Jacques Prévert. Je trouve que dans les vieux films il y a quelque chose de très théâtral quand je vois les mouvements, la manière de parler...

CC : Oui tout à fait, parce que c'était moins technique finalement, la prise n'était peut-être pas collée ou rajoutée comme elle l'est maintenant, surtout maintenant avec le numérique aujourd'hui on arrive à faire des choses incroyables... à faire jouer des robots, emprunter la voix de quelqu'un, il y a des choses qui n'y sont plus... on n'est plus dans la rencontre profonde avec le spectateur, parce que je crois que le spectateur a besoin aussi de s'identifier à ce qu'on lui raconte, au personnage qui raconte l'histoire mais si vraiment ce personnage se sent super –comment dire ? – super manipulé, il n'y a plus de rencontre possible avec les attentes du spectateur. Tu comprends ce que je veux dire ?

JJ : Mais qu'est-ce que tu penses de la situation du théâtre aujourd'hui, du théâtre d'aujourd'hui ? Quelle est la pièce que tu as vu la dernière fois, par exemple ? Qu'est-ce que tu en penses en général ?

CC : Oui c'est vrai que le théâtre est très large au niveau de l'éventail parce qu'on a un théâtre de pur divertissement, on a aussi un théâtre plus politique, un autre plus psychologique ... c'est Beaumarchais qui disait finalement: « peu importe le genre sauf le genre ennuyeux. ». Alors après effectivement je crois que, j'essayais de dire aussi dans ce que j'ai écrit, qu'il ne faut pas en écarter le plaisir, le bonheur, la tendresse, l'humour et voilà, mais tout ça ce n'est pas si vilain que ça à vouloir conjuguer, mais il est évident que dans cet éventail de différents styles au bord des récits théâtraux il y a des choix à

faire. Mais le vrai théâtre doit, à mon sens, rassembler toutes ces palettes c'est-à-dire que ce ne soit pas un genre ennuyeux et surtout que ce ne soit pas non plus un donneur de leçons.

JJ : Il y a un titre de Peter Brook *Le Diable c'est l'ennui*. Ça c'est bien.

CC: Ça je partage tout à fait. Je ne sais pas si je réponds à ta question mais voilà quoi moi quand je vais au théâtre certaines fois je suis... (JJ : déçu ?) Oui, déçu et puis je m'ennuie. La dernière fois que je suis allé, je vais te dire, tu sais il n'y a pas longtemps, il y a une quinzaine de jours c'est Muriel, une des... (JJ : Muriel ? Ah oui, je la connais) C'est Muriel qui avait monté un spectacle dans une petite salle : un texte écrit par son mari, Maurice, tu le connais ? (JJ : Non, je ne le connais pas). Alors ce texte, ça s'appelait « Échelle de valeurs », alors l'échelle des valeurs c'est par rapport à la souffrance dans les traitements dans un hôpital, il est malade, il y a des pompes à morphine qui fait qu'en fonction de la douleur on te donne, sur l'échelle de valeur correspondant à un indice de souffrance, plus ou moins de morphine. Donc on a en scène un homme qui est soumis à cette échelle de valeur et il est tout seul en scène et il se révolte un peu tout au long du spectacle contre le personnel soignant mais c'était inintéressant parce que ce type on ne lui croyait absolument pas, il n'était pas crédible du tout ce malade-là c'est-à-dire il avait une énergie comme quelqu'un qui était en train de faire le 100 mètres quoi une voix sur-assurée, autoritaire... on ne sentait pas quelqu'un qui avait ce sens altéré, qui était dans une confusion plus ou moins délirante mais c'était à chier quoi vraiment. Alors évidemment Muriel elle était à côté de moi et elle me demande ce que tu en penses. Je lui ai dit : « écoute je vais être direct : premièrement je suis très touché par la transposition que tu as essayée de faire concernant le décor de l'hôpital - c'était bien foutu ce truc je trouve. C'était uniquement de planches blanches, il y avait un fil rouge qui descendait et qui faisait donc la fonction de perfusion. Là elle était dans l'esprit de médecine auquel elle adhère pleinement - mais le malade, on ne lui croit pas un seul instant, il pète la santé, on n'y croit pas. Alors la question que je te pose : celui qui a écrit ce texte, ton mari, est-ce qu'il a vraiment traversé l'approche de la mort ou il a vu des gens mourir ? Est-ce qu'il sait ce que c'est d'être comme ça, abandonné comme un enfant qui vient de naître face au pouvoir médical ? Est-ce qu'il a eu quelque chose comme ça ? » et elle me répond : « oui, oui, il a déjà eu des crises néphrétiques », tu vois quand tu vois les choses comme ça...

JJ : Et oui, Claude, j'ai voulu te demander pour Christine, Christine Molina. Est-ce qu'elle joue quelque part en ce moment ?

CC: Elle est magnifique ! Je te le dis en toute confidentialité que c'est la plus grande actrice que j'ai eue, quoi ! Parce que, parce qu'elle est tellement tourmentée et a traversée tellement d'épreuves difficiles qu'elle investit des rôles. [...] Je lui ai tellement dit, elle sait que je l'adore - elle touche, elle est vraie quoi, elle est juste. Il y a des gens qui sont justes : Yves est juste, Michel est juste, Éric, Noé... On le voit bien quoi... Et puis tu en as d'autres à côté qui effectivement sont dans le paraître et bien ça c'est le côté narcissique de certains justement comédiens et pas acteurs, qui ont besoin d'être vus, regardés, admirés. Parce que jouer – tu m'as posé la question – c'est effectivement se mettre en danger et c'est chercher finalement à savoir si l'autre nous aime, l'acteur c'est ça, il cherche à savoir si on l'aime quoi. Mais on n'a pas besoin de le lui hurler, il a besoin de savoir qu'on l'écoute déjà. Il y a une qualité, une densité du silence qui est porteur de reconnaissance et d'amour. [...] Je ne sais pas si tu comprends ce que j'essaye de te dire mais ça, c'est concrétiser cette différence entre la définition et la compréhension de ce qu'est un acteur et de ce qu'est un comédien à travers les exemples que je te donne.

[...]

CC : Je vais continuer par te montrer les photos. Ça c'est une photo que j'ai fait d'Éric et j'ai fait l'analogie avec Michaux avec ce texte magnifique : « L'écho de mille affolements sortis de mon passé pas trop heureux »⁸⁷⁷. Et alors c'est marrant parce que, je le disais à une prof de Lyon 2 qui s'appelle Braun qui a fait toute une analyse à partir de ce tableau-là dans le livre *Art et Handicap*⁸⁷⁸. Tu sais ça me fait penser à ce peintre anglais – comment il s'appelle ce peintre – qui était complètement torturé, tu sais qui déformait les visages... Le nom me viendra... Moi, ce qui m'a bouleversé dans Michaux c'est cette profondeur du regard du psychotique [...] Et l'œil pour moi que ce soit Michel ou Éric, je trouve ça fascinant, quand ils sortent l'œil continue à être présent quoi et là

⁸⁷⁷ Il s'agit d'une mise en parallèle de *Sans titre* (1939) de Henri Michaux et d'une photographie d'Eric Builliot, prise par Claude, figurants avec cette citation de Michaux dans le livre *Une aussi longue étreinte avec le théâtre*, *op.cit.*, p.36.

⁸⁷⁸ Voir sur ce point Anne Brun, « Médiations thérapeutiques et processus de symbolisation chez les enfants psychotiques et autistes », *Art et handicap*, *op.cit.*, pp. 151-164.

c'est pareil l'œil m'attire. Tu vois la présence de l'œil quoi [...] Cette interrogation du regard et de l'œil pour moi elle est puissante, elle est le mystère même de la souffrance et en même temps de l'interpellation de l'autre sur la détresse, enfin je le vis comme ça quoi.

...

Henri Maldiney ¿Una filosofía de la expresión antiteatral?

Nuestro trabajo se centra en la obra de Henri Maldiney y se despliega en dos niveles. En el primero exploramos la noción de *Sentir* y examinamos lo que el autor comprende bajo el título de lo *pático*, en resonancia con la fórmula de Esquilo *πάθει μάθος*: "la prueba enseña" (Esquilo, *Agamenón*, verso 177). En el segundo nivel nos ocupamos de los numerosos análisis de Maldiney entorno a la poesía y la pintura. Interrogamos igualmente la posibilidad de extender estos análisis al campo de las artes escénicas, sobre la base de que Maldiney mismo trató muy escasamente dicho campo. En eco con la determinación del arte realizada por el autor como "verdad del sentir", la línea de demarcación entre lo teatral y lo antiteatral se encontraría ligada a la distinción entre los momentos reflexionados antes de ser sentidos y los momentos sentidos antes de ser reflexionados que habitan toda forma de arte, incluida aquella forma que necesita del escenario para desarrollar por completo sus facetas. Toda expresión implica un cierto compartir y son las preguntas entorno del *cómo* del *expresar* y del *qué* del *compartir* las que constituyen el corazón de nuestra problematización de lo teatral y lo antiteatral en la filosofía de Maldiney.

Siguiendo tres líneas de investigación, *Maldiney como fenomenólogo*, *Maldiney en Vinatier* y *Poesía y pintura*, identificamos y analizamos las nociones clave de su obra: el sentir, lo *pático*, la presencia, la existencia, lo real, el evento, el encuentro, el ritmo, así como sus conceptos de *transpasibilidad* y *transposibilidad*. ¿Es acaso lo real aquello por lo que la antilógica del arte se transforma en la antilógica de la vida? En la obra de Maldiney, el carácter común de la realidad y del arte se reafirma en la comprensión del evento. El uso ilustrativo hecho del término *teatro* se refiere a la estructura de la intencionalidad y a la constitución del proyecto. En lugar de disociar la escena del lugar de despliegue de "la verdad del sentir", nos preguntamos por qué no considerarla más bien como un medio específico del *sentir*, lleno de riesgos, por supuesto, pero también de posibilidades que podrían conducir a la convergencia de las diversas formas de arte en una estética unitaria.

En el título mismo de nuestro trabajo, surgen dos preguntas diferentes. La primera se relaciona con el pensamiento de Maldiney, con lo que expresa y cómo lo hace. En este sentido, analizamos sus lecturas de Kant, Hegel, Kierkegaard, Binswanger, Weizsäcker, Straus, Heidegger y Levinas, presentando las especificidades de su enfoque respecto a la filosofía, la psiquiatría y el arte. Para nosotros, no se trata tanto de derivar de su obra una filosofía del sentir, como de reconocer en ella la metodología de su trabajo filosófico en tanto que metodología centrada en el sentir. La segunda pregunta nos invita a explorar el impacto que su pensamiento puede tener sobre el teatro contemporáneo y sobre el arte de la performance, más allá de los problemas inherentes a la obra.

Tomando en cuenta la recepción actual del trabajo de Maldiney, ofrecemos nuevos elementos de reflexión que provienen principalmente de dos fuentes. La primera es el texto y el contexto de la contribución de Maldiney al libro de Claude Chalaguiet y de Henri Bossu *L'expression corporelle*, publicado en 1974, que nos parece aún muy poco conocido, escasamente citado y analizado, y la segunda es mi propia práctica artística en una reflexión deliberada sobre mi experiencia como poeta y directora de la puesta en escena de mis poemas, previamente presentados y comentados por Jean-Luc Nancy.

Palabras clave : arte, lo *pático*, Fenomenología, Estética, teatro, el Sentir

Résumé

Notre travail porte sur l'œuvre de Henri Maldiney et se déploie à deux niveaux. Un premier consiste à explorer la notion de « Sentir » avec Maldiney et à examiner ce qu'il considère sous le nom du *pathique* en résonance avec la parole d'Eschyle « πάθει μάθος »: « l'épreuve enseigne » (Eschyle, *Agamemnon*, vers 177). Le second niveau s'occupe de ses nombreuses analyses de la poésie et de la peinture et interroge leur extensibilité vers le domaine des arts de la scène, à propos duquel Maldiney lui-même se prononce à peine. En écho à sa détermination de l'art comme « la vérité du sentir », la ligne de démarcation entre le théâtral et l'antithéâtral toucherait à la question de la distinction – sinon de l'ordre – entre les moments réfléchis avant d'être ressentis et les moments ressentis avant d'être réfléchis qui habitent tout art, y compris celui qui réclame la scène pour déployer ses volets. Toute expression a quelque chose de l'ordre du partage. Les questions du « comment » par rapport au « exprimer » et du « quoi » par rapport au « partager » sont celles qui battent au cœur de notre problématisation du théâtral et de l'antithéâtral dans le sillage de la philosophie de Maldiney.

À travers trois axes de recherches – « Maldiney en phénoménologie », « Maldiney au Vinatier » et « Poésie et peinture » –, nous dégageons et analysons les notions clés de son œuvre : le sentir, le *pathique*, la présence, l'existence, le réel, l'événement, la rencontre, le rythme, aussi bien que ses concepts de « transpassibilité » et de « transpossibilité ». Le réel est ce par quoi l'antilogique de l'art revient à l'antilogique de la vie. Le caractère commun du réel et de l'art se réaffirme donc chez Maldiney dans sa compréhension de l'événement. L'usage illustratif qu'il fait du terme du « théâtre » renvoie, par contre, à la structure de l'intentionnalité et à la constitution du projet. Au lieu de dissocier la scène du lieu du déploiement de « la vérité du sentir », nous nous demandons pourquoi ne pas la considérer comme un support spécifique du « Sentir », plein de risques, certes, mais aussi de possibilités pouvant conduire à faire converger les différents arts en une même esthétique.

Dans le titre même de ce travail se posent alors deux questions différentes. Une question est relative à la pensée de Maldiney, à ce qu'elle exprime et à la manière dont elle le fait. À ce propos, nous analysons ses lectures de Kant, Hegel, Kierkegaard, Binswanger, Weizsäcker, Straus, Heidegger, mais aussi de Levinas et présentons les spécificités de son approche de la philosophie, de la psychiatrie et de l'art. Il ne s'agit pas tant pour nous de dégager une philosophie du sentir de son œuvre que d'y reconnaître la méthodologie relative à sa pensée philosophique comme une méthodologie centrée sur le « sentir ». L'autre question invite à explorer l'impact que sa pensée peut avoir dans les pratiques contemporaines du théâtre et de l'art de la performance où « l'anti » fait signe vers ce en quoi ces pratiques rejoindraient justement les propos de Maldiney. Ainsi, nous réfléchissons à l'œuvre de Maldiney en allant au-delà des problématiques qui lui sont inhérentes.

Tout en prenant en compte la réception de son œuvre à l'heure actuelle, ce travail propose quelques nouveaux éléments de réflexion. Les uns concernent le texte et le contexte de la contribution de Maldiney au livre de Claude Chalaguier et de Henri Bossu « L'expression corporelle », publié en 1974, qui nous paraît encore aujourd'hui peu connue, citée et analysée. Les autres éléments procèdent de ma propre pratique artistique dans une réflexion délibérée sur mon expérience de poétesse et de la mise en scène d'une sélection de mes poèmes, précédemment présentés et commentés par Jean-Luc Nancy.

Mots clefs : art, pathique, phénoménologie, esthétique, théâtre, sentir

Henri Maldiney. A philosophy of antitheatrical expression ?

Our work focuses on the work of Henri Maldiney and takes place on two levels. The first is to explore the notion of "Feeling" with Maldiney and to examine what he considers to be the "pathic" in resonance with the words of Aeschylus "πάθει μάθος" : "learning comes through suffering" (Aeschylus, Agamemnon, c. 177). The second level deals with his numerous analyses of poetry and painting and questions their extensibility to the realm of the performing arts, about which Maldiney himself hardly pronounces himself. Echoing his determination of art as "the truth of feeling", the line of demarcation between the theatrical and the anti-theatrical would touch on the question of the distinction - if not of the order - between the moments reflected upon before being felt and the moments felt before being reflected upon that inhabits all art, including that which calls for the stage to unfold its shutters. Every expression has something of the order of sharing. The questions of "how" in relation with "expressing" and of "what" in relation with "sharing" are those that beat at the heart of our problematization of the theatrical and anti-theatrical in the wake of Maldiney's philosophy.

Through three lines of research - "Maldiney as a phenomenologist", "Maldiney at the Vinatier" and "Poetry and Painting" - we identify and analyze the key notions of his work: the feeling, the "pathic" (*pathique*), the presence, the existence, the real, the event, the encounter, the rhythm, as well as his concepts of "transpassibility" and "transpossibility". The real is what makes the antilogic of art return to the antilogic of life. The common trait of reality and art is thus reaffirmed in Maldiney's understanding of the event. His illustrative use of the term "theatre", on the other hand, refers to the structure of intentionality and the constitution of the project. Instead of dissociating the stage from the place of the unfolding of "the truth of feeling", we ask ourselves why not consider it as a specific support of "Feeling", full of risks, certainly, but also of possibilities that can lead to the convergence of the different arts into the same aesthetics. In the very title of our work, two different questions arise. One question relates to Maldiney's thinking, what it expresses and how it does it. In this respect, we analyze his readings of Kant, Hegel, Kierkegaard, Binswanger, Weizsäcker, Straus, Heidegger, but also of Levinas and present the specificities of his approach to philosophy, psychiatry and art. It is not so much a question for us of identifying a philosophy of feeling in his work as of recognizing the methodology of his philosophical thought as a methodology centered on "feeling". The other question invites us to explore the impact that his thought can have in contemporary practices of theatre and performance art, where the "anti" is a sign of how these practices would be in line with Maldiney's remarks. These two questions can be found in speaking of "anti-theatrical expression" but rather to confront them and to make them reflect upon each other than to conclude a debate that has not yet taken place. Thus, we reflect on Maldiney's work by going beyond the issues inherent in it.

While taking into account the reception of his work at the present time, this work proposes some new elements for reflection. Some of them concern the text and the context of Maldiney's contribution to the book by Claude Chalaguier and Henri Bossu "L'expression corporelle", published in 1974, which seems to us still little known, quoted and analyzed today. The other elements come from my own artistic practice in a deliberate reflection on my experience as a poetess and the staging of a selection of my poems, previously presented and commented by Jean-Luc Nancy.

Keywords : art, pathic, phenomenology, aesthetics, theatre, feeling