



HAL
open science

À l'épreuve de l'événement : Henri Maldiney

Antoine Chouan

► **To cite this version:**

| Antoine Chouan. À l'épreuve de l'événement : Henri Maldiney. Philosophie. 2016. dumas-01493201

HAL Id: dumas-01493201

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01493201v1>

Submitted on 21 Mar 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



2015-2016

Antoine CHOUAN 11123661

Master 2 Philosophie contemporaine

Directeur : M. Barbaras

A l'épreuve de l'événement : Henri Maldiney

Remerciements

A M. Barbaras pour avoir accepté de nous diriger, et pour nous avoir conseillé.

A M. Jacquet pour son séminaire au Collège international de philosophie qui nous a introduit à l'œuvre d'H. Maldiney, et nous a permis d'éclairer un grand nombre de difficultés.

A Lucie pour son travail de relecture.

Table des matières

Introduction	3
I) L'événement-avènement de l'œuvre.....	6
A) Montrer l'événement : les arts plastiques.....	6
1) Crise et création	6
2) A l'épreuve de l'œuvre.....	22
B) Dire l'événement : la poésie	50
1) La puissance du nom.....	50
2) De la nominalisation au discours	55
3) "un peu du natal dans la langue" : la poésie.....	57
C) Fermeture	62
II) Psychose et événement	65
A) La mélancolie	66
1) Analyse sémiotique de la plainte	66
2) La décision.....	71
3) La plainte comme défense	74
4) Ressentir et ressentiment : le destin	75
B) La schizophrénie	78
1) L'événement : l'expression	78
2) Le délire schizophrénique	79
C) L'agonie primitive	84
D) Vers une thérapeutique possible ?.....	86
III) L'autre : l'unique événement ?	89
A) L'événement-avènement.....	89
1) Événement et phénomène	89
2) Événement et projet	91
3) Transpassibilité et transpossibilité.....	96
4) Événement, temps et espace.....	100
B) Autrui : le seul événement à exister ?	107
1) La question d'autrui : Husserl et Heidegger ou la méconnaissance de la rencontre	107
2) Autrui : l'altérité primordiale	113
3) La rencontre	117

4) Un ou des événements ?.....	120
Conclusion.....	122
Bibliographie	125
De H. Maldiney.....	125
Ouvrages	125
Articles et entretiens.....	125
Sur H. Maldiney.....	126
Autres.....	127

Introduction

"[C]elui qui veut parler de cette œuvre éprouve sa tâche comme une contrainte à l'impossible"¹. Ces paroles que Maldiney prononce à l'endroit de l'œuvre de du Bouchet, valent aussi pour sa propre œuvre. En effet, comment parler d'une œuvre dont le format même semble récuser toute tentative de systématisation ? L'œuvre de Maldiney n'est pas constituée de traités monumentaux qui livreraient en un même lieu les clés de sa pensée, mais d'articles, d'essais de longueurs variables, rassemblés thématiquement dans des ouvrages, mais sans jamais suivre un ordre immuable. Un tel format, fait de l'œuvre de Maldiney une œuvre toujours en formation, n'ayant jamais atteint une forme définitive, dont on pourrait dire qu'elle constitue l'état achevé de la pensée de son auteur. Néanmoins, cela n'en fait pas pour autant une œuvre totalement disparate, puisqu'à travers les différences et les détours, des constantes apparaissent, des motifs émergent. Ainsi, l'œuvre de Maldiney est avant tout une phénoménologie. Cela ne signifie pas cependant, qu'elle soit inscriptible dans un système clos historiquement déterminé. En effet, être phénoménologue pour Maldiney ce n'est pas occuper une place dans un certain courant, mais être présent "à la réalité telle qu'elle se donne"². Aussi, la phénoménologie se définit-elle non par une méthode déterminée *a priori*, mais par un cri d'appel : "*hypothesis non fingo*", "je ne fabrique pas d'hypothèse"³, auquel Maldiney associe le cri inaugural de la phénoménologie husserlienne : "*Zu den Sachen selbst* !". La "réalité telle qu'elle se donne" se déploie chez Maldiney selon deux voies principales qu'il tâche de dévoiler dans leur nue présence : l'art et les psychoses. Ces deux voies ne sont pas deux alternatives d'une phénoménologie qui n'aurait pas su choisir son motif, mais se rejoignent au lieu de l'événement. Dès les années 1950 et jusqu'à la fin de son œuvre, l'événement occupe en effet une place centrale, à tel point que Maldiney en fait le sens même de la

¹ Maldiney, *Art et existence*, "Les "blancs" d'André du Bouchet", p 213

² *Ibid*, "Entretiens avec Henri Maldiney" in Younès, *Henri Maldiney Philosophie, art et existence*, p 184

³ *Ibid*, p 185

phénoménalité. L'événement est l'être du phénomène, de telle sorte qu'une phénoménologie est par définition une phénoménologie de l'événement. Mais qu'est-ce alors que l'événement selon Maldiney ? Une telle interrogation est problématique dans sa formulation même. Elle semble inviter à prendre l'événement pour thème et à en construire une définition à partir de ce que Maldiney en dit, permettant d'en circonscrire une fois pour toute le sens. Mais une telle démarche contrevient à l'essence même de l'événement, car si l'événement est par essence l'unique, l'irrépérable, l'irréductible singulier, alors la définition le manque toujours, elle nous condamne à être dans la *Nachträglichkeit*, dans ce qui, "survenant après-coup, n'est plus dans le coup"¹. Plus encore, non seulement une démarche visant à définir l'événement est problématique, mais en outre le simple fait de le prendre pour thème l'est également, car l'événement est, pour Maldiney, ce qui résiste à toute objectivation et thématization. Pourtant, cela ne signifie pas que l'on ne peut rien en dire, mais que ce dire doit toujours être annexé à l'épreuve de l'événement. Autrement dit, il ne s'agira pas pour nous de déterminer *a priori* le sens de l'événement, mais de laisser ce sens émerger à même son épreuve. C'est précisément ce en quoi consiste la phénoménologie de Maldiney, qui est une épreuve perpétuellement renouvelée de l'événement. Jamais Maldiney ne force l'advenue de l'événement, mais toujours il le rencontre au lieu même de son épiphanie. Partir de l'épreuve de l'événement c'est le croiser sur un chemin qui, n'ayant pas les coordonnées strictement prédéfinies d'une route, est fait de détours et de retours, mais au bout duquel, au rythme patient d'une marche, l'événement apparaît en pleine lumière. Un tel cheminement est exigé par la nature même de l'événement qui ne peut jamais être rencontré dans un face à face, mais toujours dans l'oblique. Pourtant cette marche ne se fera pas à l'aveugle et ne tombera pas sur l'événement par la grâce de la fortune, car elle l'aura toujours en vue, non seulement dans son "ce que c'est", mais en outre dans son "ce qui est", qui seront progressivement

¹ *Ibid*, *Regard parole espace*, VII, p 177

mis au jour, et dévoilés à son terme. Autrement dit, il s'agira de se demander à travers l'épreuve de l'événement, ce qu'est l'événement et ce qui est événement. Nous tâcherons en outre de montrer la centralité de l'événement dans l'œuvre de Maldiney, qui en fait un véritable point d'articulation entre toutes ses dimensions. Pour se faire, nous partirons de deux épreuves de l'événement, qui correspondent aux deux voies dans lesquelles se déploient primordialement la phénoménologie de Maldiney : l'art et les psychoses. En elles nous verrons que l'événement est progressivement mis au jour. Nous tâcherons ensuite, à partir d'elles, de dévoiler plus explicitement la nature même de l'événement que nous inscrirons dans un débat critique notamment avec la phénoménologie heideggerienne. Ce n'est qu'une fois le "ce que c'est" dévoilé, que nous pourrons nous tourner vers le "ce qui est", et il nous apparaîtra alors, que malgré la multiplicité des visages que revêt à première vue l'événement, tous convergent vers le seul visage authentiquement visage, c'est-à-dire le seul événement véritable : autrui.

I) L'événement-avènement de l'œuvre

Une partie non négligeable de l'œuvre de Maldiney relève d'une véritable phénoménologie de l'art. Que l'œuvre soit une peinture, une sculpture, un monument architectural ou un poème, il ne s'agit jamais d'élaborer une esthétique qui déterminerait *a priori* les règles du beau, ou les critères de séparation entre ce qui est art et ce qui ne l'est pas ; ni d'élaborer une histoire dans laquelle chaque œuvre trouverait son sens par rapport à la place qu'elle occupe, mais de se confronter aux œuvres elles-mêmes à même leur épreuve. Or, l'épreuve de l'œuvre est l'épreuve d'un événement. Non seulement l'art, qu'il soit plastique ou scriptural, manifeste l'événement, mais il est lui-même, en tant que tel, un événement. Pour comprendre ce point, nous nous appuierons d'abord sur les œuvres plastiques, et surtout, mais non exclusivement, sur les œuvres picturales, que nous ressaisirons selon les deux plans de la création et de la réception. Le premier nous permettra de mettre en place un certain nombre d'éléments qui nous apparaîtront, par la suite, comme essentiels à la compréhension de l'événement, et le second sera le lieu de l'épreuve de l'événement lui-même. Nous nous pencherons ensuite sur la poésie qui sera l'occasion d'une interrogation sur les rapports entre l'événement et le dire. Enfin, nous nous interrogerons sur le problème de la fermeture aux œuvres, ou, autrement dit, de l'occultation, à même leur épreuve, de leur événementialité.

A) Montrer l'événement : les arts plastiques

1) Crise et création

a) Le sentir et la perte

"Un grand art [...] commence toujours dans la perte et la perdition, perte de toute la prose du monde, errance dans l'incoordonné"¹. Mais il y a, à première vue, deux façons radicalement distinctes de perdre cette prose. La première consiste à la nier, nier le monde

¹ Maldiney, *Regard parole espace*, V, p 150

et l'étant intramondain entendu ici comme "ce qui me fait face comme objet dans le monde"¹, proclamer sa destruction². Tel est le geste inaugural de la "grande abstraction", dont Kandinsky et Malevitch sont les représentants les plus insignes et dont la formule définitoire est prononcée par Kandinsky lui-même : "l'objectif réduit au minimum doit être reconnu dans l'abstraction comme le réel"³. Cependant, supprimer l'objet c'est encore s'y rapporter négativement, de là le fait que la négation ne soit pas le terme de l'art de Kandinsky, car elle ouvre, dans l'instant même de son déploiement, une affirmation : celle de "l'objectivité à l'état nu", du "figural" "qui est au figuratif ce qu'une figure géométrique est à une figure humaine"⁴. Ainsi, la perte de la prose du monde n'a ici de sens qu'en tant qu'elle en ouvre une autre, qui malgré les différences apparentes, conserve l'être de ce qu'elle a perdu, à savoir l'objectivité. Or, jamais un artiste "ne saurait s'élever (par un mouvement de refus et de récusation) de l'usage qu'il fait d'un objet dans le monde, au tableau (ou à la statue) où cet objet est devenu peinture (ou sculpture) et où les notions de valeur et d'utilité s'effacent et le monde se dissout"⁵. Cependant, toute autre est la perte à laquelle Maldiney se réfère. La perte n'est ici pas tant une négation qu'un retour, un retour au natal, à ce qui est en deçà de la polarité sujet-objet. "Je continue à chercher l'expression de ces sensations confuses que nous apportons en naissant"⁶. Au terme sensation, Maldiney lui préfère, à la suite de Straus, celui de sentir ou de pathique (que l'on trouve également chez von Weizsäcker), pour se garder de toute confusion avec la tradition psychologue émergeant au XIX^e siècle, qui identifiait la sensation à un "état de conscience" représentatif de quelque chose⁷. En effet, le sentir pour Straus et Maldiney n'est pas de l'ordre de l'avoir, mais de l'être (nous sommes sentant), et il n'est pas

¹ *Ibid*, *Ouvrir le rien l'art nu*, "L'abstraction créatrice", "Kandinsky", p 179

² *Ibid*, *Art et existence*, Dialectique du Moi et morphologie du style dans l'art, II, A, 2, p101

³ Kandinsky cit in *Ibid*, *Ouvrir le rien l'art nu*, "L'abstraction créatrice", "Kandinsky", p 179

⁴ *Ibid*, 186

⁵ Blanchot cit in Maldiney, *Avènement de l'œuvre*, Chaos harmonie existence, p 92-3

⁶ Cézanne, *Correspondance*, p 227

⁷ Maldiney, *Ouvrir le rien l'art nu*, "l'espace du paysage en occident", "Le temps scintille. L'impressionnisme", p 137.

représentatif de quelque chose, puisqu'il se situe en deçà de toute polarité sujet-objet. "[D]ans le sentir le sujet sentant s'éprouve soi-même et le monde, soi dans le monde, soi avec le monde"¹. Il ne faut toutefois pas se méprendre sur le sens du "et". Celui-ci ne désigne pas un agrégat d'entités d'abord séparées, et il ne trouve son sens véritable qu'en tant qu'il se hausse en un "avec". Ce dernier manifeste la double direction dans laquelle le sentir se déploie à chaque instant : dans le sentir je ne fais pas retour sur moi-même pour ensuite me rapporter au monde et aux objets, mais "je vis des transformations de ma relation au monde"². Le sentir ne saurait donc être une faculté appartenant à une conscience isolée du monde. Il manifeste, à cet égard, une certaine proximité avec la *Stimmung* chez Heidegger³, qui n'est ni atmosphère, ni humeur, mais à la fois l'un et l'autre, ne se trouvant "ni dans l'objet, ni dans le sujet, mais dans l'être à..., dans l'*In-Sein*"⁴ : "Il pleure dans mon cœur / Comme il pleut sur la ville"⁵. Le sentir est le moment apertural de la "foi perceptive", de l'"Urdoxa"⁶ – en deçà de toute perception – qui consiste pour Maldiney en la "croyance originelle au "il y a - j'y suis"⁷. Tout sentir reconduit en effet l'étonnement d'abord exclamatif devant le "il y a - j'y suis", qui pour Platon est "le lieu originaire de la philosophie"⁸. C'est un tel étonnement que l'on éprouve par exemple, lorsqu'au moment du réveil nous apercevons dans l'échancrure d'une fenêtre les premières lueurs du jour : nul objet ne vient frapper notre vue, seulement la certitude qu'il y a et que j'y suis. L'un et l'autre sont donc inséparables, leur trait d'union est un "avec" qui manifeste leur co-naissance, mais ils ne sont pourtant pas réductibles l'un à l'autre. Ils forment une

¹ Straus, *Du sens des sens*, IV, 9, p 417

² *Ibid*, 418

³ Heidegger, *Etre et temps*, première partie, première section, V, A, §29

⁴ Maldiney, *Regard parole espace*, IV, p 141

⁵ Verlaine, *Romances sans paroles*, "Ariettes oubliés", III, p 75

⁶ Maldiney identifie parfois l'*Urdoxa* de Husserl et la foi perceptive de Merleau-Ponty, mais il précise par ailleurs que l'*Urdoxa*, "la foi originaire, la croyance originaire [...] est bien plus fondamentale que ce que Merleau-Ponty a appelé la foi perceptive, parce qu'elle ne s'exerce pas au niveau de la perception mais au-dessous, au niveau du sentir, là où il n'y a pas encore d'objet" (cf "Rencontre avec Henri Maldiney : L'eau, la terre, l'air, le feu", in *Philosophie, ville et architecture*, p 18)

⁷ Maldiney, *Ouvrir le rien l'art nu*, "Montagne", p 31

⁸ *Ibid*, *Aîtres de la langue et demeures de la pensée*, "Impuissance et puissance du logos", II, p 219

"dissymétrie dans la symétrie", une "unité duelle primordiale" qui "s'interprétera et se thématise dans le champ de la perception, en rapport sujet-objet"¹. Dès lors, tout sentir est un ressentir, au sens où à chaque fois le sentant est affecté par le monde. "Toute sensation est pleine de sens pour qui habite le monde en elle, fait l'épreuve du monde et de soi mais sur un mode non réflexif. Ainsi Kafka suspendu à la couleur froide d'un coin de ciel aperçu par la fenêtre la ressent "comme un bouclier d'argent levé contre quiconque en attend aide et protection"². Mais qu'est-ce qui du monde nous affecte dans le sentir ? Ce n'est pas un objet que l'on pourrait identifier dans un "quoi", mais un certain "comment" de la donation du monde, c'est-à-dire un certain "style"³. Autrement dit, dans le sentir nous n'atteignons ni des apparences (ce qui se montre "comme quelque chose qu'il n'est pas"⁴), ni le quoi de l'apparaître, mais l'apparaître en tant que tel. Maldiney place ainsi l'analyse de Straus "là où finit l'analyse intentionnelle de Husserl, à cette hylétique qu'il a nommée sans pouvoir l'édifier"⁵. En effet, Husserl – reconnaissant l'existence de data hylétiques inintentionnelles – fait droit à une couche qui est en deçà de toute saisie objectivante, mais son destin est d'être animée par une visée intentionnelle qui la mue en un matériau au service de la constitution d'une objectivité. Cette occultation du moment de l'apparaître chez Husserl est liée pour Maldiney, s'appuyant sur Fink, à l'ontologie husserlienne qui réduit l'être de l'étant à l'objectivité : "la "chose concrète elle-même" en tant que thème de la méthode phénoménologique n'est pas l'étant tel qu'il est en soi, mais l'étant tel qu'il est essentiellement objet (*Gegenstand*)", "l'étant est objet et rien de plus"⁶. Or, l'apparaître n'est pas dans le sentir, un objet, mais un certain visage du monde. Le monde se donne,

¹ *Ibid*, *Ouvrir le rien l'art nu*, "L'œuvre d'art comme essence", p 452-3

² *Ibid*, *Regard parole espace*, III, p 111

³ *Ibid*, VII, p 191

⁴ Heidegger, *Etre et temps* (traduction Martineau), Introduction, 2, §7, A, [29] et Maldiney, *Regard parole espace*, XI, p 277

⁵ Maldiney, *Regard parole espace*, VII, p 187

⁶ Fink, *Proximité et distance*, "L'analyse intentionnelle et le problème de la pensée spéculative", p 120-1 et Maldiney, *Regard parole espace*, VII, 187

s'impose à nous dans "son aspect effrayant ou accueillant, hostile ou paisible"¹, déterminant la climatique de notre ouverture au monde. Maldiney distingue à cet égard deux "*a priori* pathiques" qui constitue les deux tonalités principales dans lesquelles peut se révéler, dans le sentir, le il y a : la confiance et l'angoisse². Par conséquent, le sentir est avant tout un subir (même si comme nous le verrons il est indissociable d'une activité), une épreuve : « *πάθει μάθος* . Ici seule l'épreuve est savoir »³. Ainsi, cette "physionomie" du monde n'est ni objet, ni qualité qu'une conscience projetterait sur le monde, mais elle appartient à *L'In-Sein*, à l'instant où moi et ce fond de monde entrons dans une communication "empathique" ou "symbiotique"⁴. Ni objectif, si subjectif, le sentir ne saurait être non plus, pour Straus, un matériau au service d'un mode de connaissance plus élaboré, revêtant primordialement les traits de la perception. En effet, du sentir à la perception, il y a l'abîme séparant le fond de monde de l'objet, le comment du quoi, l'espace du paysage de l'espace géographique. C'est dans ce dernier plan que la "perte" prend véritablement son sens. En effet, le sentir et la perception ne sont pas deux états de conscience, deux facultés à notre disposition entre lesquelles nous pourrions établir une certaine hiérarchie, mais deux façons d'être au monde impliquant chacune une spatio-temporalité propre. Or, dans l'espace du paysage, c'est-à-dire la spatio-temporalité du sentir, nous sommes perdus : "L'être-perdu est la situation de l'homme dans l'espace du paysage"⁵. Maldiney, souligne à plusieurs reprises la pertinence de l'analyse du paysage opérée par Straus et va jusqu'à lui conférer un caractère définitif⁶, néanmoins nous verrons que Maldiney lui fait subir, dans ses derniers textes, une inflexion majeure qui engage le sens de la perte. Pour comprendre le sens du paysage et celui de l'être-perdu, il faut

¹ P. Limido-Heulot, "Pour une phénoménologie des paysages", p 195

² Maldiney, *Ouvrir le rien l'art nu*, "Le vide dans la peinture occidentale", p 116. Maldiney reprend ici ce que Binswanger nomme les "deux puissances originaires de notre présence" cf Binswanger, *Le cas Suzanne Urban*, B, II, B, p 40

³ *Ibid*, « Les kakis de Mu Ch'i », p 72

⁴ *Ibid*, p 234 et chapitre 2, p 248

⁵ Maldiney, *Regard parole espace*, VIII, p 203

⁶ *Ibid*, VI, p 199

d'abord souligner que pour Straus le sentir est indissociable d'un se-mouvoir, à tel point qu'ils constituent un véritable "cercle de forme"¹. En effet, "ce qui attire et ce qui effraie n'est tel que pour un être capable de s'orienter, c'est-à-dire de s'approcher ou de s'éloigner, en bref, pour être capable de se mouvoir."² Corrélativement, "je ne peux me mouvoir que face à l'altérité saisie par les sens"³. Cette liaison intime du sentir et du se-mouvoir se manifeste par exemple dans l'inséparabilité de la musique et de la danse⁴. Or, la dialectique du proche et du lointain incluse dans le sentir lui-même en tant qu'inséparable du se-mouvoir, constitue le sens même de la spatio-temporalité du sentir : "le lointain (*Die Ferne*) est la forme spatio-temporelle du sentir"⁵. Le lointain est pour Straus polarisé par la tension proche - éloigné qui ne sont pas des "lieux occupant dans l'espace des positions plus ou moins rapprochées"⁶ – c'est-à-dire qui ont une certaine distance entre eux pouvant faire l'objet d'une mesure – car "ce qui est [...] décisif ce n'est pas la distance objectivement mesurée mais la relation de cette distance à la possibilité de la couvrir"⁷. Cette polarité n'a de sens que déployée à partir de notre corporéité propre (*Leib*), érigée en un ici tendu vers un là-bas, dont la forme originaire est pour Maldiney l'"immobilité tendue"⁸ et pour Straus le moment de l'éveil, lorsque nous nous dressons dans notre verticalité⁹. "C'est dans la surrection de son propre corps" que l'homme est d'abord exposé à tout l'espace,

¹Weizsäcker, *Pathosophie*, Quatrième partie, p 297-304 : le sens que le cercle de forme prend dans notre propos est celui que Weizsäcker dévoile lorsqu'il évoque l'exemple de la relation du corps et de l'âme : "Un de ces exemples et le commerce de l'âme et du corps (et réciproquement) que l'on ne doit pas concevoir comme deux substances voisinant l'une à côté de l'autre, mais comme des catégories se signifiant l'une par rapport à l'autre et ne comptant l'une pour l'autre que dans leur commerce" (p 305). Il en est de même du sentir et du se-mouvoir

² *Ibid*, Chapitre 3, p 278

³ *Ibid*, Chapitre 4, p 330

⁴ E. Straus, "Les formes du spatial : leur signification pour la motricité et la perception", in *Figures de la subjectivité*, p 31

⁵ Straus, *Du sens des sens*, IV, 12, p 451, nous choisissons ici de traduire *die Ferne* par lointain en suivant les recommandations M. Gennart "Une phénoménologie des données hylétiques est-elle possible ?", in *Etudes phénoménologiques*, p 33 et non par distance comme le font G. Tines et J-P. Legrand car la distance ne semble avoir de sens que dans l'espace géographique

⁶ *Ibid*

⁷ *Ibid*

⁸ Maldiney, *Regard parole espace*, IX, p 238

⁹ Straus, *Du sens des sens*, IV, 4, p 330

durchstehen : "debout à travers... à travers tout"¹. Cette situation originare est identiquement la condition de possibilité du se-mouvoir, puisque nous ne pouvons nous mouvoir dans l'espace, le traverser, que si nous sommes d'abord capable de l'espace sous la forme d'un "je peux", définissant un "espace potentiel"² ou "schème sub-spatial" : "Pour aller là-bas, il faut d'une certaine façon y être déjà. Il faut que là-bas soit compris sous l'horizon de notre présence ouverte et ouvrante. Un schème sub-spatial sous-tend l'espace de nos traversées ; et il est lui intraversable."³ Ainsi, notre présence au monde dans le sentir est d'abord exclamative : en surrection nous sommes exposés à l'espace dans une ouverture diastolique et par conséquent capable de tout l'espace. Mais cette exclamation se courbe bientôt en une interrogation qu'elle rend possible, où l'homme penché dans un mouvement de recueil systolique é-loigne le lointain. Rappelons que pour Heidegger le sens de la spatialité du *Dasein* réside en partie dans l'é-loigner, qui consiste en un "faire disparaître le lointain c'est-à-dire l'être-éloigné, de quelque chose – approcher"⁴. Il en est ainsi de même pour la spatialité du sentir, puisque l'être sentant-se-mouvant suit une tendance générale à l'approche, au dépassement des frontières de son horizon définissant la limite intériorité-extériorité, et consistant en une intégration permanente de l'extérieur dans l'intérieur. A cet égard, l'é-loignement trouve sa forme paradigmatique dans la prise⁵, qui est pour Maldiney "l'acte spécifique du recueil"⁶. En effet dans la prise, nous saisissons une chose là-bas dans l'espace étranger en franchissant la limite de notre propre espace. Mais la prise ne saurait être effective si le franchissement ne constituait pas identiquement

¹ Maldiney, *L'art, l'éclair de l'être*, IV, p 123

² *Ibid*, *Avènement de l'œuvre*, "Chaos, harmonie, existence", p 80

³ *Ibid*, *L'art, l'éclair de l'être*, IV, p 123

⁴ Heidegger, *Etre et temps*, Première partie, première section, III, C, §23, [105]

⁵ même si en toute rigueur la prise relève de l'espace de la *Zuhandenheit* et non de l'espace du paysage – puisqu'elle engage l'étant à-portée-de-la-main (*Zuhanden*) qui est absent dans ce dernier, et que le sentir étant une sur-prise excédant toute prise, nous sommes en proie plutôt qu'en prise – elle est toutefois fondée sur celui-ci et tient de lui "son quotient de réalité" (cf Maldiney, "la prise" in *L'ouvert* N°6, p 73)

⁶ Maldiney, *Regard parole espace*, IX, p 239

une réintégration de "l'espace étranger à la sphère du schème corporel"¹. Ainsi, contrairement à l'espace géographique – qui est celui de la cartographie, quadrillé par un système de coordonnées préalablement définies à partir de ce point zéro absolu qu'est l'observatoire de Greenwich – l'espace du paysage n'a d'autre référence que son propre ici tendu vers un là-bas. Dès lors, lorsque Maldiney, suivant Straus, identifie l'être-sentant à l'être-perdu, il ne s'agit pas de dire que l'être-sentant en tant que sentant est perdu – puisque n'ayant pas d'autres coordonnées que son propre ici il n'est, à proprement parler, jamais perdu – mais qu'il l'est du point de vue de l'homme percevant plongé dans l'espace géographique². Est perdu, le rochassier nocturne, qui sortant des voies quadrillées par le topoguide, n'a plus d'autre référence que son propre ici. Autrement dit, ce qui est perdu c'est un système de coordonnées objectivement définissables et partageables, qui accorde à chaque chose une place déterminée à l'avance. En outre, à cette dernière perte, Maldiney en adjoint, en quelque sorte, une seconde dans ses derniers textes, qui traduit une radicalisation du sens de l'espace du paysage et un infléchissement des analyses de Straus qu'il embrassait jusque là. Selon Maldiney, affirmer comme le fait Straus, et comme il le faisait lui-même, que dans l'espace du paysage nous sommes tendus vers un là c'est encore trop en dire. En effet, en toute rigueur il n'y a dans l'espace du paysage qu'un ici : "en lui je me meus d'ici en ici, sans cesser d'être ici... à mon seul ici, qui, à chacun de mes pas, se subroge à lui-même comme, simultanément, l'horizon s'ouvre et se referme ici sans changer" ; et "supposer un là c'est le mettre à portée dans une certaine direction et dans un orbe d'espace ouvert par éloignement, or, "[l]espace du paysage n'admet ni direction, ni éloignement, ni place."³ Autrement dit, dans l'espace du paysage au sens strict, le ici n'est pas l'origine d'un système de coordonnées minimales auquel se référerait un là-bas, ni

¹ *Ibid*, III, p 78

² voir notamment *ibid*, 7, p 379

³ Maldiney, *Ouvrir le rien l'art nu*, "L'espace du paysage en occident", p 128

"un site dans un espace orienté", mais est "coextensif à tout l'espace"¹, de telle sorte que le "[p]roche et lointain sont frappés de non-lieu dans le simultanésisme de l'espace du paysage"². Dès lors, non seulement l'être percevant se trouve perdu dans un tel espace, mais également l'être sentant au sens de Straus, dont le où est frappé d'inanité.

b) Le non lieu de la création

C'est à cette perte que s'origine l'artiste dans son processus de création. Maldiney était lui-même peintre, mais son analyse de la création de l'œuvre ne s'appuie pas tant sur sa propre expérience, que sur les dire de ceux pour lesquels leur existence même était en jeu dans l'acte de peindre, et primordialement sur ceux de Cézanne. Or, ce dernier manifeste cette perte primordiale : "A ce moment-là je ne fais plus qu'un avec mon tableau. ([Maldiney précise] = Non pas le tableau peint, mais le monde à peindre.) [...] Je viens devant mon motif, je m'y perds... Nous germinons"³. Le moment de la perte dans l'espace du paysage est pour Cézanne celui du retour à "ces sensations confuses que nous apportons en naissant"⁴, c'est-à-dire au sentir. Pour Cézanne, le peintre est essentiellement un être sentant, il n'est "qu'un réceptacle de sensations"⁵. "O réceptivité ! Dans la peinture, qu'on la révère et qu'on la conserve"⁶. De cette perte primordiale le peintre s'extrait et se retrouve grâce au dessin, à ""la tête géométrie", "mesure de la terre"⁷. Néanmoins, cette sortie heureuse ouvre identiquement le plus grand malheur potentiel ou en tous les cas la plus grande menace pour le peintre, car elle tend à muer le sentir éprouvé dans la perte, en la sérénité d'une perception objectivante⁸ : "lentement les bases géologiques

¹ *Ibid*

² *Ibid*, p129

³ Cézanne cit in Maldiney, *Regard parole espace*, VIII, p 204

⁴ Cézanne, *Correspondance*, p 227

⁵ Gasquet, *Cézanne, Le motif*, p 131

⁶ Shitao, *Les propos sur la peinture du Moine Citrouille-Amère*, IV, p 53

⁷ Cézanne cit in Maldiney, *Regard parole espace*, VIII, p 204

⁸ Précisons que tout dessin pour Maldiney n'a pas pour destin de tomber dans les affres de la perception (par exemple les dessins de Tal Coat), mais s'il y a peu d'œuvres picturales véritables, il y

m'apparaissent [...] je commence à me séparer du paysage, à le voir"¹, c'est-à-dire à le percevoir. Cependant, cet équilibre menaçant disparaît bientôt chez Cézanne par l'avènement de la couleur, mais qui suppose auparavant une catastrophe, un cataclysme qui emporte le monde du dessin. Autrement dit, entre le dessin et la couleur il y a une faille, un chaos² dans lequel le peintre est plongé et dont la première réponse est le vertige. L'alpiniste qui au milieu d'une paroi est pris de vertige voit son proche et son lointain se contaminer jusqu'à disparaître "dans un tournoiement sans prises"³. Plus encore, non seulement le vertige engloutit dans un mouvement tourbillonnaire la tension proche-lointain caractéristique de la spatio-temporalité du sentir pour Straus, mais en outre "à l'extrême du vertige il n'est plus de ici"⁴. Autrement dit, contrairement à l'espace du paysage, pris au sens radical, dans lequel l'homme, certes n'a plus de coordonnées, mais d'une certaine façon s'y retrouve, puisque conserve ce repère minimal qu'est le ici, le vertige manifeste une perte absolue. L'homme en proie au vertige est "happé dans une dérobade universelle qui ne fait acception de rien ni de personne ni d'aucun lieu"⁵, il sombre dans le chaos. Dans ce dernier, il y a "est un monstre d'opacité"⁶ qui dans son surgissement surprenant suscite l'effroi. Le chaos est pour Maldiney, s'appuyant sur Klee, un "non-concept". "En balance avec rien, il reste éternellement sans poids ni mesure", ""[é]tant-néant ou néant-étant" ignorant la loi des contradictions"⁷. Son symbole sensible,

a encore de moins de dessins authentiques (cf *Avènement de l'œuvre*, "Chaos, harmonie, existence", p 108), le dessin étant plus menacé que la peinture, par la tentation de l'objet.

¹ Gasquet, *Cézanne*, "Le motif", p 136

² Dans certains textes Maldiney, s'appuyant sur la parole de Cézanne, place non seulement le chaos entre le dessin et la couleur, mais aussi avant le dessin, l'identifiant ainsi à l'être-perdu dans le paysage (voir par exemple *Regard parole espace*, IX p 243 ou VIII, p 204 ou l'être-perdu est nommé "chaos irisé" par Cézanne) mais avec l'introduction de l'idée de vertige (que l'on trouve pourtant dès 1967 c'est-à-dire probablement avant la rédaction du texte précédemment cité), et compte tenu du sens donné par Maldiney à l'espace du paysage (même dans son sens radical) l'identification n'est plus possible.

³ Maldiney, "Sur le vertige" in *Henri Maldiney : penser plus avant...*, p 15

⁴ *ibid*, *Ouvrir le rien l'art nu*, "Montagne", p 40

⁵ *ibid*, *L'art, l'éclair de l'être*, IX, p 288

⁶ *ibid*, *Art et existence*, "L'Art et le rien", III, p 180

⁷ Klee cit in Maldiney, *Regard parole espace*, VIII, p 205

est le point gris "qui n'est ni blanc ni noir, ni chaud, ni froid"¹. Autrement dit, le chaos est le fond indéterminé que Maldiney identifie à l'ᾠπειρον d'Anaximandre. "C'est d'où les étants prennent naissance, qu'aussi les atteint la mort, selon ce qui est dû"². L'ᾠπειρον est ce "d'où" qui est le commencement au sens de l'ἀρχή, c'est-à-dire "ce qui se trouve en tête et commande tout le reste, l'endroit d'où l'on se met en chemin (*iter, initium*), ou ce qui est premier dans le temps et "à la suite de quoi" ou "ensuite de quoi" tout le reste s'explique"³. Il est non seulement indéterminé, mais aussi immuable ("les parties [les étants] changent alors que le tout [*apeiron*] est immuable"⁴) et intraversable (fond de monde, "mur cosmique"⁵ sans en deçà). Or, c'est cet ᾠπειρον – n'étant rien en tant que tel, un "rien-tout" ou un "tout-rien"⁶, un Vide-Plein – qui constitue pour Maldiney le fond de l'œuvre. Plus encore que chez Cézanne, cette idée selon laquelle l'œuvre a pour fond le chaos, est fondamentale dans l'art chinois et notamment chez Shitao auquel Maldiney se réfère à plusieurs reprises⁷ : "L'union du pinceau et de l'encre est celle de Yin et Yun. La fusion indistincte de Yin et Yun constitue le chaos originel"⁸. "Yin-Yun désigne l'union fondamentale du Ciel et de la Terre, l'accouplement des opposés-complémentaires à partir duquel s'engendrent tous les phénomènes"⁹ et notamment le phénomène pictural. Ainsi, le chaos est aussi pour Shitao un état d'indistinction entre la Terre et le Ciel, le Vide et le Plein, La Forme et le Sans-Forme, l'Avoir et le Non-Avoir. Mais comment dès lors sort-on de ce chaos ? Pour Klee, C'est en fixant un point gris (point qui diffère ontologiquement de celui qui constitue le chaos lui-même, pour une raison que nous exposerons ensuite) dans le chaos qu'on rétablit l'ordre et la détermination au sein de l'indéterminé, ordre dont l'artiste

¹ *Ibid*

² Anaximandre cit in Maldiney, *Ouvrir le rien l'art nu*, "L'œuvre d'art comme essence", p 414

³ Maldiney, *Art et existence*, "Le non-lieu de la création Les commencements et l'origine", p33-4

⁴ Anaximandre cit in *ibid*, p 416

⁵ *Ibid*, "Nicolas de Staël ou la nature aventurière de l'artiste", p 342

⁶ *Ibid*, *Regard parole espace*, IX, p 243

⁷ voir notamment Maldiney, *Ouvrir le rien l'art nu*, L'avènement de la peinture dans l'œuvre de Bazaine, p 322

⁸ Shitao, *Les propos sur la peinture du Moine Citrouille-Amère*, VII, p 69

⁹ Ryckmans in *ibid*, notes du chapitre VII, p 70

n'est pas l'auteur, mais le souverain, le responsable¹. Le point gris instaure la distinction dans l'indistinct, et par là même proclame la naissance du monde, il est "le moment cosmogénétique"². Cézanne quant à lui, fait de la tache colorée le point cosmogénétique : "Je vois. Par taches [...] Une nouvelle période vit. La vraie."³ Enfin, chez Shitao, c'est par "l'Unique Trait de Pinceau" que l'on met fin au chaos. Il est pour Shitao non seulement "le moyen d'expression presque exclusif de la peinture"⁴, mais aussi et surtout "le canal privilégié par lequel s'exprime "le rythme spirituel" (dont l'expression [...] constitue cette limite absolue vers laquelle tend toute peinture)"⁵. Or, c'est précisément le rythme qui constitue le point nodal de ces trois moments cosmogénétiques. Autrement dit, le rythme est, après le vertige, la seconde réponse à cet effondrement du dessin, de la prose du monde. Ici deux points doivent être précisés qui engagent la différence et la liaison entre le fond et le fondement. Tout d'abord, il ne faudrait pas penser que l'on passe – par le rythme – du chaos, de l'ἀπειρον au cosmos de façon continue. En effet, le passage rythmique est un saut, un bond originaire (*Ur-sprung* en allemand). Ce dernier constitue littéralement le sens de l'origine (*Ursprung* ou en latin *origo* qui vient de *orior* : "un lever, une surrection, une mise en mouvement, un jaillissement avec son bruit de source") ou du fondement qui est un jaillissement originel "de l'acte duquel tout procède"⁶. La nécessité de ce bond procède de la nature même de l'ἀπειρον. En effet, si ce dernier est bien le fond de tout ce qui est, il est incapable de rendre compte de l'avènement de l'étant déterminé : "L'indéterminé ne peut décider de soi dans un sens déterminé. Il disparaît à chaque détermination, qu'à l'apparition d'un étant, on lui impute". Le visage de l'étant, qui est son principe de distinction et de délimitation, ne peut être tiré de l'ἀπειρον qui est par excellence le sans-visage. Autrement dit, l'ἀπειρον en tant que tel ne peut rendre compte

¹ Maldiney, *Art et existence*, "L'Art et le Rien", III, p 182

² Klee cit in Maldiney, *Regard parole espace*, VIII, p 205

³ Gasquet, *Cézanne*, Le motif, p 136

⁴ Ryckmans in *ibid*, notes du chapitre I, p 22

⁵ *ibid*, p 23

⁶ Maldiney, *Art et existence*, "Le non-lieu de la création", p 35

de l'événement qui est un avènement, du "πλέον [plus] qui inaugure quelque chose comme un monde"¹, c'est-à-dire du point cosmogénétique. On ne peut par conséquent passer de l'un à l'autre que par un saut. Mais alors pourquoi ce saut est-il nécessairement rythmique ? Maldiney est peu explicite sur ce point, néanmoins nous pensons qu'il est possible, une fois de plus, de tirer cette nécessité de la nature même de l'ᾠπειρον et de son statut de fond. En effet, si l'ᾠπειρον ne saurait être fondement, il n'en reste pas moins "le fond des choses"². Comme nous l'avons montré, Maldiney entend par fond l'ἀρχή, le commencement qui reste au commandement, ce qui est en mesure de répondre ultimement, non pas à la question : "pourquoi ?", mais à la question "à la suite de quoi ?"³. L'ᾠπειρον est donc un fond qui n'est à proprement parler rien, rien de déterminé et donc identiquement tout. Or qu'est-ce qui du rien est seul capable de tirer un monde ? Le rythme. C'est par le rythme que nous sortons du chaos. Il est ce qui permet la mutation – au sens chinois du terme, c'est-à-dire leur "substitution totale et réciproque"⁴ – de la béance, où tout s'engloutit, en patence, d'où tout émerge. Toutefois, le rythme lui-même ne peut surgir que du chaos⁵, d'abord parce que le chaos possède un "pré-pouvoir qui tient à son état de mobilité primordiale (in-orientée, sans but, sans volonté, sans loi)", mobilité qui est la "précondition du changement [que seul permet le rythme] consistant à sortir de cet état primordial"⁶. En outre et identiquement, parce que le chaos n'est, en toute rigueur, rien ou plutôt le Rien qui est la condition de possibilité du rythme. Ce dernier ne surgit pas dans un espace-temps qui lui préexisterait, "il ne se produit nulle part : il ouvre son lieu ; ni à aucun moment : en lui s'ouvre extatiquement la profondeur du temps"⁷. Or, ce "nulle part sans

¹ Maldiney, *Art et existence*, "Le non-lieu de la création", p 34

² *Ibid*

³ *ibid*

⁴ *ibid*, p 200

⁵ *Ibid*, *Avènement de l'œuvre*, "Chaos harmonie existence", p 109

⁶ *Ibid*, *Art et existence*, "L'Art et le Rien", III, p 182

⁷ *ibid*, "Delaunay", p 222

négalion"¹ que le rythme apporte et emporte avec lui et qui constitue son propre lieu, est pour Maldiney, s'appuyant sur Rilke, l'Ouvert. Ce dernier est "le lieu insituable condition de tous les sites"². A partir des années 1980, Maldiney l'envisage comme la spatialité primordiale, en deçà de l'espace du paysage qui jusqu'ici constituait pour lui l'espace "le plus primitif"³. Cette substitution est liée à la prise de conscience progressive du statut exact de l'espace du paysage. En effet, Maldiney relativise, au fil de son œuvre, le statut de l'être-perdu d'abord définitoire de l'espace du paysage, en reconnaissant que la perte n'est pas absolue, puisqu'elle maintient ce lieu minimal qu'est le ici (quand bien même on prendrait le paysage dans son sens le plus radical). Cette reconnaissance conduit Maldiney à envisager un en deçà de l'espace du paysage où la perte est cette fois-ci définitive : "L'espace du paysage est-il l'espace primordial ? Longtemps nous avons fait nôtre la formule de Straus, qui en signifie l'absolue primitivité : "Dans l'espace du paysage, nous sommes perdus." Mais nous n'y sommes pas absolument perdus. Lieu sans lieux, il est pourtant lui-même un lieu, puisqu'en lui nous sommes ici. Quel est alors le champ qui n'est plus un champ et tel qu'ici n'a plus lieu, antérieur à toute reconnaissance ? Ce lieu de nulle part sans ici ni là, Hölderlin, R-M. Rilke, Heidegger l'ont appelé l'Ouvert"⁴. Mais une difficulté persiste, car Maldiney fait également de l'espace du vertige, c'est-à-dire du chaos, un espace "plus primitif encore que celui du paysage"⁵. Or, puisque avant d'ouvrir l'Ouvert le rythme se ressource dans le chaos, doit-on en conclure, en toute rigueur, que l'espace du vertige précède l'Ouvert, si ce n'est temporellement, du moins logiquement, ou transcendentalelement comme condition de possibilité ? Nous ne le pensons pas. Il semble plutôt que le chaos et l'Ouvert soient les deux faces d'une même médaille, ou plus

¹ Rilke, "Huitième élégie de Duino", trad par Maldiney *in ibid*

² Maldiney, "Henri Maldiney la vérité du sentir" *in l'ouvert N°6*, p 20

³ *Ibid*, *Regard parole espace*, XII, p 395

⁴ *Ibid*, "La prise" *in l'ouvert N°6*, p 74

⁵ *Ibid*, *Ouvrir le rien l'art nu*, "La montagne", p 40

exactement que le chaos et la patence forment les deux dimensions de l'Ouvert¹. L'apologue de Zhuang Zi auquel Maldiney renvoie à plusieurs reprises², est susceptible de nous éclairer sur ce point : "Le roi de la Mer du Sud s'appelait Forme, le roi de la Mer du Nord s'appelait Sans-Forme, et le roi du Centre s'appelait Chaos. Forme et Sans-Forme rendaient fréquemment visite à Chaos, qui les accueillait avec beaucoup d'urbanité. Forme et Sans-Forme, désirant lui en exprimer leur reconnaissance, lui dirent : "Tous les hommes ont sept orifices qui leur permettent de voir, entendre, manger et sentir, vous seul en êtes dépourvu ; si nous vous percions ces orifices ?" Et chaque jour ils percèrent un orifice ; le septième jour c'en était fait du Chaos : il était mort"³. Que peut-on tirer de cet apologue ? Tout d'abord à quel niveau doit-on situer le rythme ? Comme nous le montrerons plus précisément par la suite, ce qui unifie la forme et le sans-forme, les faisant accéder par là même à la plénitude de l'Un, c'est le rythme. Ainsi, c'est le rythme qui vient percer des orifices dans le Chaos, c'est-à-dire qui vient l'ouvrir ou plus exactement le muer en l'Ouvert-patence. Précisons qu'en général, lorsque Maldiney évoque l'Ouvert c'est l'Ouvert-patence et non béance qu'il a en vue, de sorte que l'on peut identifier la patence à l'Ouvert et l'opposer à la béance, même si en toute rigueur patence et béance sont les deux faces de l'Ouvert⁴. Dès lors, le chaos et l'Ouvert (patence) diffèrent sans faire nombre. Or, ce n'est qu'une fois cette mutation réalisée, que l'on peut, en toute rigueur, parler d'espace (au sens d'une spatio-temporalité). En effet, à proprement parler rien n'a lieu, rien ne se manifeste dans le chaos, pas même lui-même : "L'*apeiron* n'a rien en lui qui puisse donner lieu à sa propre manifestation, sous quelque forme – indifférenciée ou différenciée – que ce soit"⁵. Or, un espace qui ne peut se manifester en lui-même et dans lequel rien ne se

¹ Ibid, *Regard parole espace*, VIII, p 206 : "Dans le Rythme, l'Ouvert n'est pas béance mais patence",

² Voir notamment *ibid*, "Le vide", p 354

³ Zhuang Zi cit par P. Ryckmans in *Shitao, Les propos sur la peinture du Moine Citrouille-Amère*, "Notes du chapitre VII", p 71

⁴ Quant à nous, nous utiliserons désormais, sauf précisions, le terme Ouvert dans le sens de l'Ouvert-patence.

⁵ Maldiney, *Ouvrir le rien l'art nu*, "l'œuvre d'art comme essence", p 418

manifeste ne saurait être un espace. Ainsi, le chaos ne devient espace, et plus exactement l'espace le plus primitif, hors duquel rien n'apparaît, c'est-à-dire l'Ouvert, que par le rythme en tant que – surgissant du chaos sans antécédent, sans être causé par quoique ce soit – il apporte avec lui sa propre spatio-temporalité, son propre lieu : l'Ouvert. C'est de cet espace absolument primitif que l'artiste fait surgir son œuvre, il est le "non-lieu de la création"¹. "Faire surgir", cela est encore trop en dire, car l'œuvre véritable "transcende le pouvoir de son auteur"². En effet, l'œuvre n'étant ni un ouvrage produit d'un savoir-faire, ni la manifestation sensible d'une idée préalablement présente en l'artiste³, celui-ci n'en saurait être le maître. Seul le psychotique⁴ ou l'artiste médiocre ne peuvent se détacher de leur œuvre, car l'être même de l'œuvre véritable échappe à toute maîtrise, impose un laisser être. En effet, l'œuvre est un événement, or le propre d'un événement est d'être comme la rose de Silesius : sans pourquoi. L'œuvre comme événement n'a pas d'antécédents, pas de causes qui rendraient raison de son avènement, plus encore elle n'est pas possible avant d'être, elle est transpossible c'est-à-dire impossible "au regard de tout système a priori de possibles"⁵. On comprend dès lors pourquoi l'Ouvert est l'agora de l'œuvre⁶, étant le lieu sans lieu, le Rien, le Vide⁷, il n'impose à l'œuvre aucunes coordonnées préalables déterminant un certain régime de possibles *a priori*.

¹ Maldiney, Art et existence, "le non-lieu de la création", p 33-53 : Maldiney identifie ici le non-lieu au chaos, mais comme nous l'avons dit le non-lieu véritable est le chaos en tant que le rythme l'a transformé en l'Ouvert.

² *Ibid*, *Ouvrir le rien l'art nu*, "Originalité de l'œuvre d'art", p21

³ *Ibid*

⁴ Voir notamment Escoubas, "Du pathique et du rythme : singularité de Maldiney dans l'histoire de la philosophie" in *A l'épreuve d'exister avec Henri Maldiney*, p 121

⁵ Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, "Crise et temporalité dans l'existence et la psychose", p 105

⁶ *Ibid*, *Regard parole espace*, VIII, p 229

⁷ Même si, comme nous le verrons, une certaine nuance peut être établie entre ces trois termes qui empêche leur stricte identification, nous pouvons les envisager pour l'instant – comme le fait Maldiney à plusieurs reprises (voir par exemple Maldiney, *Avènement de l'œuvre*, "Chaos harmonie existence", p 109 : "[...]au vide, au rien, à l'ouvert, qui sont au fond des termes synonymes.") – comme des synonymes.

2) A l'épreuve de l'œuvre

a) l'ahistoricité de l'œuvre

Si l'œuvre est un événement, alors on ne peut l'appréhender en l'intégrant dans une histoire, y compris l'histoire individuelle d'un artiste. Une telle affirmation doit être toutefois, et dès à présent, nuancée. En effet, si Maldiney revendique l'ahistoricité de l'œuvre comme conséquence de son événementialité, de telle sorte que l'œuvre a le caractère de l'"*Erstmaligkeit*"¹, de la première fois qui est identiquement une dernière fois, cela ne l'empêche pas de connecter "systématiquement les œuvres anciennes à l'esprit de l'époque qui est la leur"². Qui plus est, Maldiney opère à plusieurs reprises des classifications au sein de l'art, notamment lorsqu'il reprend la typologie riegiénienne des rythmes (haptique, tactilo-optique, optique)³, ou bien de façon minimale lorsqu'il sépare l'art impropre ou inauthentique de l'art véritable. Mais ces deux positions ne sont pas contradictoires. En effet, l'affirmation de l'ahistoricité de l'œuvre est en fait un appel phénoménologique à un retour à l'œuvre elle-même comme événement, dans son surgissement. Autrement dit, ce qui est visé ici c'est une certaine conception de l'histoire de l'art dans laquelle "ce qui décide de ce qui est art et œuvre d'art, c'est la culture."⁴ Ici, est investi du caractère insigne de l'art, tout ce qui a lieu dans ce temple qu'est le musée. "Les œuvres qu'il rassemble sont [...] comme nimbées d'une gloire. Elles ont une valeur de paradigmes édifiants."⁵ Elles constituent autant d'amers jonchant une histoire de l'art dont elles procèdent, et que le spectateur avide de culture suit aveuglément. L'œuvre est devenue patrimoine. Une telle conception de l'art, rend l'œuvre dépendante des "valeurs

¹ *Ibid*, *Penser l'homme et la folie*, "Événement et psychose", p 190

² R. Cazal, "L'héritage de la conception riegiénienne de la forme et du rythme dans l'esthétique phénoménologique d'Henri Maldiney", in *Philosophie N°130 : Henri Maldiney*, p 46 ; voir par exemple Maldiney, *Art et existence*, "Dialectique du Moi et morphologie du style dans l'art", II, A, 2, p 96-8

³ Voir par exemple Maldiney, *Regard parole espace*, IX, p 255 et suivantes.

⁴ *Ibid*, *Ouvrir le rien l'art nu*, "Originalité de l'œuvre d'art", p 10

⁵ *Ibid*

ou des contre-valeurs d'une époque ou d'une civilisation."¹ Or, pour Maldiney, c'est du point de vue d'une telle histoire que l'œuvre véritable constitue un événement dont la nouveauté est incomparable, au sens où elle ne relève pas d'"un relief particulier dans la série ordinale des phénomènes extérieurs"², mais est une "déchirure de la trame de l'étant"³. Si l'œuvre d'art n'est pas un objet culturel, elle n'est pas non plus à la merci d'une philosophie qui en déterminerait par avance la valeur : "Pour nous le concept du beau et de l'art est une présupposition qui découle directement du système de la philosophie"⁴. L'art ne peut être un principe de discrimination a priori – déterminé par les coordonnées d'un système philosophique – entre ce qui est œuvre et ce qui ne l'est pas. S'opposer à ce regard surplombant qu'une certaine philosophie appose sur l'œuvre, n'est pas pour autant faire le jeu de l'"art conceptuel". Ce dernier est certes, bien une réponse à cette prétention, qu'a notamment la philosophie d'origine hégélienne, mais il n'est pourtant que la continuation d'un même geste par d'autres moyens. En effet, ce n'est plus le philosophe qui dispose du sens de l'art, mais l'artiste lui-même. Ce dernier "est celui qui a en lui le concept de l'art et il est l'instigateur de son essence, en tant qu'elle s'éveille à travers sa décision"⁵. Selon Maldiney, l'art conceptuel dévoie le sens véritable de la tautologie formulée par Heidegger : "l'origine d'une œuvre d'art c'est l'art"⁶, qui signifie identiquement que l'origine de l'art c'est l'œuvre. A cette dernière formulation l'art conceptuel substitue une autre : ""Si l'on nomme cela art, c'est de l'art"⁷. Celle-ci fait de la tautologie heideggerienne une tautologie performative. Autrement dit, ici dire l'œuvre c'est faire de l'œuvre une œuvre. L'artiste-démiurge dit : "ceci est art" et l'art est. Dès lors, dans l'art conceptuel "l'ontologie

¹ *Ibid*

² *Ibid*, "La dimension du contact au regard du vivant et de l'existant", p 148

³ *ibid*, *L'art l'éclair de l'être*, II, p 71

⁴ Hegel cit in *Ibid*, *Ouvrir le rien l'art nu*, "Originalité de l'œuvre d'art", p 11

⁵ *Ibid*

⁶ Heidegger, cit in *Ibid*, p 13

⁷ D. Judd cit par J. Kossuth, cit par Maldiney in *Ouvrir le rien l'art nu*, "Originalité de l'œuvre d'art", p 14

s'accomplit en logologie" ¹, puisque exprimer l'être de l'œuvre c'est identiquement le poser. Or pour Maldiney, l'œuvre ne relève en rien du discours, elle ne se dit pas, mais se montre. C'est à même son surgissement que l'œuvre ouvre sa norme ne faisant pas nombre avec elle et ne dépendant pas de l'artiste : "Il n'y a pas deux temps. L'apparition d'une œuvre d'art comme telle s'éclaire intérieurement de la révélation, révélatrice-révélee de l'art en elle"². Ainsi, ce n'est ni la culture, ni la philosophie, ni l'artiste qui détermine ce qu'est l'art et ce qui est art, mais l'œuvre elle-même à même son surgissement. Néanmoins, cela n'empêche en rien, une fois que nous avons fait retour à l'œuvre elle-même, d'opérer des classifications, des comparaisons, ou de déployer des considérations normatives, mais qui sont toujours motivées par l'œuvre elle-même et non par un principe extérieur à l'œuvre. C'est à ce titre que Maldiney loue le travail de Riegl : "Je comprends ce que le terme d'esthétique peut avoir d'insupportable : il évoque facilement l'idée d'une mise en tutelle de l'art : l'esthétique se plaçant en dehors de l'art pour lui prescrire ses conditions de possibilité. C'est la même extériorité qui vicie l'histoire de l'art quand, au lieu de porter sur l'art, elle porte sur le contexte socio-culturel et transforme l'art en discours. Il arrive que les deux convergent, là où précisément elles s'ouvrent au mode de donation des œuvres elles-mêmes. Alois Riegl en est un remarquable exemple. Quand il étudie l'art d'une époque ou d'une civilisation, il cherche dans les structures des œuvres ce qui détermine et spécifie l'ouverture au monde (et à quel monde ?) de cette époque ou de cette civilisation. [...] Il est temps de se préoccuper, dans l'histoire de l'art, de l'art lui-même et de ne pas l'accommoder à un système d'interprétation dont les catégories ne sont pas fondées dans les œuvres en acte."³

¹ *Ibid*, p 19

² *Ibid*, p 13

³ *Ibid*, "Henri Maldiney la vérité du sentir", in *l'ouvert* N°6, p 31-2

b) Dimension imageante et dimension formelle

Parmi les classifications s'appuyant sur l'œuvre elle-même en son surgissement, il y a celle, que Maldiney reprend tout au long de son œuvre, distinguant les œuvres authentiques et inauthentiques. Or, c'est l'événementialité d'une œuvre qui constitue le fondement de leur discrimination. Celui-ci se met en œuvre dans le rapport entre l'image et la forme. En effet, selon Maldiney, une œuvre d'art a essentiellement deux dimensions : une dimension imageante et une dimension formelle. Néanmoins, il ne faudrait pas penser que ces deux dimensions se juxtaposent dans l'œuvre ou bien font l'objet d'une sorte de combinaison concertée, mais elles se compénètrent et sont intrinsèquement liées, de telle sorte que la domination de l'une sur l'autre modifie le sens de cette dernière. Or, c'est ce rapport de subordination qui signe l'écart entre une œuvre-événement c'est-à-dire authentique, et une œuvre-objet, c'est-à-dire inauthentique. L'œuvre inauthentique ou "illustrative", sera celle dans laquelle la dimension imageante est dominante voire exclusive ; et l'œuvre authentique ou "existentiel[lle]"¹ celle dans laquelle la dimension imageante est subordonnée à la dimension formelle. Mais cela ne revient-il pas à déterminer a priori ce qui est art et ce qui ne l'est pas ? Non car c'est à même son surgissement que l'œuvre, non seulement se montre comme illustrative ou existentielle, mais en outre et identiquement – pour celui qui accepte de voir, de s'ouvrir à l'œuvre – comme inauthentique ou authentique, c'est-à-dire comme objet ou comme événement. Pour comprendre ce point, il nous faut d'abord tenter de saisir le sens de l'image et de la forme.

b.1 L'image

Le sens de l'image est équivoque, et du sens qu'on lui confère ou bien du sens que l'image prend dans une œuvre, dépend en partie son authenticité ou son inauthenticité. Le sens courant de l'image, qui s'applique tout autant à une peinture, à une sculpture, une photographie, un reflet dans l'eau, etc. fait de l'image une chose "partagé[e] entre l'objet-

¹ *Ibid*, *Art et existence*, "La présence de l'œuvre et l'alibi du code", I, p 10

support, l'objet représenté et la représentation elle-même"¹. L'image est donc un point de jonction entre plusieurs dimensions dont, selon Maldiney, seule la phénoménologie a réussi à rendre compte et cela dès l'origine. Le traitement husserlien de l'image s'érige contre toute conception psychologiste qui identifie l'image à un contenu mental constituant une sorte de copie de la sensation, mais disposant d'une intensité moindre, et étant produite spontanément par l'esprit². Husserl oppose à une telle analyse, une conception intentionnelle de l'image et de l'imagination, dans laquelle l'image est objet intentionnel visé par un type de vécu *sui generis* nommé imagination. Cette dernière est pour Husserl une modification de neutralité ou modification qualitative³, c'est-à-dire un acte non positionnel. Neutraliser, c'est "ne pas décider", "priver de validité", "mettre entre parenthèses", "penser sans prendre part"⁴. Si l'imagination est une neutralisation, toute neutralisation n'est pas imagination⁵. L'imagination a ceci de particulier, qu'elle est une neutralisation du perçu. Selon Husserl, lorsque nous nous trouvons devant une œuvre, ce qui dépeint comme ce qui est dépeint "ne s'offre ni comme étant, ni comme n'étant pas, ni sous aucune autre modification positionnelle"⁶. Mais l'absence de modification positionnelle, conserve toutefois l'être-objet de l'image : "on devrait exclure l'idée que des imaginations soient ou bien des fictions conscientes ou bien des représentations sans objet [...]"⁷. En effet, "toute constitution sans exception, qu'elle soit positionnelle ou neutre, est objectivante [...] La conscience neutre possède aussi son visé, son objectivité sur le mode du comme-si"⁸. Autrement dit, l'image est bien un étant, mais un étant dont l'être est

¹ Maldiney, *L'art l'éclair de l'être*, VII, p 19 ; les définitions fournies par le Littré par exemple, manifeste ces trois dimensions

² Voir notamment Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, "image", p 464-65

³ Husserl, *Recherches logiques 2 : Recherches pour la phénoménologie et la théorie de la connaissance, Deuxième partie*, V, Chapitre V, §40, 304

⁴ Fink, *De la phénoménologie*, "Re-présentation et image", §29, p 84

⁵ *Ibid*, p 305 : L'εποχή, par exemple, l'acte fondateur de la phénoménologie transcendantale, est une forme de neutralisation qui ne relève pourtant pas de l'imagination

⁶ *Ibid*, *Idées directrices pour une phénoménologie*, Troisième section, chapitre 4, §111, p 373

⁷ *Ibid*, *Recherches logiques 2 : Recherches pour la phénoménologie et la théorie de la connaissance, Deuxième partie*, V, Chapitre V, §40, 304

⁸ Fink, *De la phénoménologie*, "Re-présentation et image", §29, p 84

neutralisé, un "quasi-étant"¹, c'est-à-dire pour Husserl un quasi-objet. En outre, non seulement l'imagination, comme tout vécu, a pour corrélat un objet, mais elle a ceci de singulier que cet objet est multiple. En effet, Husserl distingue dans l'œuvre d'art tantôt deux, tantôt trois objets : "1) L'image physique, la chose sur toile, en marbre, etc., 2) L'objet représentant ou figurant en image-copie [ou objet-image] et 3) l'objet représenté ou figuré en image-copie [ou sujet-image]"². Pourtant, en imaginant l'œuvre nous ne visons pas une multiplicité d'objets, car "il appartient d'emblée à l'essence de l'appréhension imaginative que, pendant que cet objet coloré gris violâtre lui apparaît, elle ne vise pas cet objet mais un autre qui seulement lui ressemble."³ Par exemple, dans la contemplation de l'œuvre de Dürer *Le Chevalier, la Mort et le diable*, ce que nous visons véritablement ce ne sont pas "les figurines incolores" apparaissant en traits noirs que sont, ""Chevalier à cheval", "Mort" et "Diable"", mais les réalités ""dépeintes" auxquelles les figurines incolores ressemblent, à savoir le chevalier en chair et en os, etc"⁴. Autrement dit, en contemplant l'œuvre "c'est comme si la personne elle-même était là"⁵. Ainsi, bien qu'il soit possible de ne viser que l'objet-image indépendamment du sujet-image, lorsque l'on s'intéresse, par exemple, aux couleurs abstraction faite de ce qu'elles figurent, l'appréhension quotidienne d'une œuvre passe par l'"omission"⁶ du support, c'est-à-dire par l'omission de ce qui est réel : la toile, les couleurs, etc. Cependant, si pour Maldiney Husserl rend bien compte du sens commun de l'image, celui-ci ne saurait valoir pour l'œuvre d'art et cela pour au moins deux raisons. Tout d'abord, parce qu'une telle conception rend la qualité d'une œuvre proportionnelle à sa ressemblance à l'objet visé à travers l'œuvre. Or, "rien ne ressemble plus à un homme de chair qu'un mannequin de cire. Est-ce à dire que la perfection de la sculpture se trouve au

¹ Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, Troisième section, chapitre 4, §111, p 373

² *Ibid*, *Phantasia, conscience d'image souvenir*, N°1, Chapitre 2, § 9, p 64

³ *Ibid*

⁴ Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, Troisième section, chapitre 4, §111, p 373

⁵ *Ibid*, *Phantasia, conscience d'image souvenir*, Chapitre 2, §14, p 73

⁶ Fink, *De la phénoménologie*, "Re-présentation et image", §31, p 89

musée Grévin ?"¹. En réalité, une parfaite ressemblance contrevient à l'intentionnalité de la conscience imageante. En effet, la ressemblance totale est vectrice de fascination "incompatible avec l'intentionnalité"², et cela à double titre. Non seulement elle contredit l'intentionnalité propre à la conscience imageante, puisque dans la fascination aucun objet absent n'est visé, mais en outre elle frappe d'inanité l'intentionnalité elle-même au sens où "elle suppose l'adualisme, une projection totale dans l'objet fascinant"³. En effet, le spectateur n'est pas seulement face à l'image, mais y projette ses propres pulsions. A cet égard, rien n'est plus manifeste selon Maldiney, que le clip publicitaire dans lequel le spectateur projette son désir : le désirable devient ce qui est désiré par l'autre ou plus exactement par l'image de l'autre, puis ce dernier est introjecté voir incorporé⁴. Mais le clip publicitaire n'est pas le seul type d'image fascinante, la photographie, l'image cinématographie et certaines peintures ou sculptures dites "hyperréalistes" le sont également. Maldiney s'appuie ici sur les analyses que propose R. Munier de l'image fascinante : "Il y a toujours dans un dessin, si fidèle soit-il, entre l'objet représenté et sa transcription plastique, une distance, un intervalle, qui, dans la photographie, disparaît totalement. Ici, l'image coïncide à ce point avec le donné qu'elle se détruit en quelque façon comme image. Elle est ce dessin même, magiquement répété, emplissant de sa présence et comme de son double, la surface du papier ou de l'écran."⁵ Ici, il n'y a que l'image et rien d'autre, aucun objet visé à travers elle, tant est si bien qu'elle forme un monde apparenté à celui du rêve⁶. En effet le rêve, selon Maldiney à la suite de von Ulsar, "pour le rêveur n'est pas seulement un monde, il est le monde"⁷. Certes, dans le rêve nous faisons l'épreuve de situations contradictoires, mais au moment où nous rêvons, ces

¹ Maldiney, *L'art l'éclair de l'être*, "image et art", p 237

² *Ibid*, p 226

³ *ibid*

⁴ *Ibid*, p 217-8

⁵ *ibid* 225-6

⁶ *Ibid*, p 229

⁷ *ibid* p 230

situations impossibles au regard de la veille, ne sont rien d'autres que le réel lui-même : "La réalité fonde la possibilité"¹. Le rêve met donc en question le sens même du réel. Or, cette mise en doute constitue le sens de la photographie, de l'image cinématographique ou bien de certaines œuvres hyperréalistes comme celles de R. Mueck, qui comme le rêve forment un monde. Devant ces dernières le spectateur est sommé de se demander "Où est le réel ? Ici ? Ou là ? Ni là ni ici ?". Mais cette interrogation contrainte est feinte, car face à une œuvre de R. Mueck par exemple, l'image certes nous fascine, nous nous y projetons, mais nous l'éprouvons comme irréaliste ; non pas parce que nous en faisons l'épreuve dans un musée et que nous savons a priori qu'elle est sculpture, mais parce que lui manque – tel le rêve – ce qui constitue (comme nous le montrerons plus précisément par la suite) la dimension même du réel à savoir l'altérité et la rencontre². Dès lors doit-on dire que la dissimilitude par rapport à l'étant représenté est ce qui fait l'authenticité d'une œuvre ? Non, car si la dissimilitude est une condition nécessaire à l'authenticité de l'œuvre, elle est toutefois non suffisante. Il y a en effet, une certaine forme de dissimilitude qui est aussi révélatrice d'inauthenticité. On la trouve par exemple, selon Maldiney, dans les paysages de l'école de Barbizon dont Cézanne soulignait déjà l'inauthenticité : "On arrange.... Rousseau, Daubigny, 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. La machination de la toile que Dupré, disait Rousseau, lui avait apprise"³. Maldiney partage avec Cézanne l'idée que ces paysages relèvent d'une "composition", d'un "arrangement" de la nature, mais qui procède moins d'un calcul délibéré que "d'une vue préalable irréfléchie". Autrement dit, "[s]i l'arrangement général de la toile impose des règles à la nature, c'est parce que celle-ci est d'avance soumise dans la vision du peintre à une interprétation métaphorique", mais cette dernière est "si expresse et immédiate qu'il la croit contemporaine du premier matin

¹ *ibid*

² Maldiney, *L'art l'éclair de l'être*, "image et art", p 231

³ Gasquet, *Cézanne*, "Le motif", p 140

du monde et l'identifie au regard même de la peinture à l'état naissant"¹. Cette interprétation engage pour Maldiney la notion de motif : "Un paysage est un motif lorsqu'il constitue une unité singulière, repérable, intersubjectivement communicable et contrôlable qui possède une universalité reconnue."² Or, c'est un tel motif qui fait l'objet des interprétations du peintre qui maintiennent, en même temps, le caractère du "bien connu", du reconnaissable. Ainsi, les *Chênes d'Apremont* de Rousseau tiennent ensemble l'universalité du motif "arbres" ou "chênes" ou même "chênes d'Apremont" reconnaissable, et une interprétation immédiate de ce motif, qui vient s'intercaler, tel un écran, entre le regard du peintre et la nature, bloquant "la communication de la peinture et de la nature en leur donnant asile dans une image seconde. Il y a une image dans l'image."³ Autrement dit, le peintre projette son interprétation – qui est une image de la nature – dans l'œuvre, et l'œuvre est elle-même une l'image de cette image. On retrouve ici le mécanisme de l'introjection qui est proche du stade du miroir chez l'enfant. En effet, de même que l'enfant projetant dans l'image du miroir son soi et l'introjectant de sorte que "tout ce qui appartient à cette image est désormais sien", exclut simultanément tout ce qui n'est pas cette image ; de même "l'image du tableau, cette image dans l'image, constituée par introjection, enveloppe une image du monde exclusive de tout l'extérieur d'où peut surgir une présence insurveillé"⁴. Dès lors, le spectateur qui s'abandonne à ces œuvres se prémunit "avec le peintre contre la surprise, c'est-à-dire contre la réalité qui, si elle est toujours déjà là, est cependant toujours ce qu'on n'attendait pas"⁵. Révélateur est, à cet égard, le sentiment de fausse reconnaissance qui accompagne l'épreuve de l'œuvre⁶. Ce dernier est l'expérience d'un déjà là, mais il ne doit pas être confondu avec une épreuve du réel, puisque lui manque précisément le hors d'attente, la surprise dans laquelle le réel

¹ Maldiney, *Regard parole espace*, XI, p 278

² *Ibid*, p 284

³ *ibid*, p 280

⁴ *Ibid*, p 288

⁵ *ibid*

⁶ *Ibid*, p 286

toujours se manifeste. Ainsi, l'authenticité ou l'inauthenticité de l'œuvre ne dépend pas tant de la ressemblance ou de la dissemblance de l'œuvre par rapport à un modèle, que de l'épreuve en elle du réel. Or cette épreuve du réel – qui comme il nous apparaîtra par la suite est identiquement épreuve de l'événement – ne peut être effective que si l'œuvre n'est pas seulement image mais aussi et surtout forme entendue dans un sens spécifique. Mais avant d'en venir à la dimension formelle de l'œuvre, il nous faut d'abord préciser la seconde raison pour laquelle le sens husserlien de l'image ne saurait convenir à l'œuvre d'art. Comme nous l'avons vu, l'épreuve d'une œuvre selon Husserl en tant que visée de l'objet absent figuré dans l'œuvre, suppose une indifférence quant au support réel (la toile, mais aussi les couleurs, la matière, etc.) à travers lequel l'image apparaît. Or, cela signifie premièrement, que ce qui est déterminant dans l'œuvre c'est l'objet visé à travers elle. Là est le point commun entre la conception husserlienne, l'art de pure ressemblance et les paysagistes de Barbizon. Que ce soit sous la forme d'un objet intentionnel (au sens husserlien), d'un objet fascinant ne renvoyant à rien dans le monde, ou bien d'un objet intentionnel (au sens scolastique de l'objet mental), la primordialité accordée à la dimension imageante signifie identiquement une primordialité accordée à l'objectivité. L'œuvre n'est alors rien d'autre qu'un objet ou la représentation d'un objet dont un sujet fait l'épreuve. Or, l'œuvre authentique, en tant qu'événement, non seulement s'origine – comme nous l'avons vu – à un plan qui est en deçà de la séparation sujet-objet, mais en outre elle le met en œuvre sans en être cependant le mémorial. Qui plus est, l'indifférence vis-à-vis du support qui transparait dans les analyses de Husserl, implique la possibilité en droit de transférer l'image dans n'importe quel support, à condition que ce soit toujours le même être en chair et en os absent qui soit visé. Autrement dit, tout comme un signe, une image est "localisable et transportable à merci"¹, elle peut indifféremment se donner sur ce mur ou cet autre, par l'intermédiaire de telles surfaces colorées ou telles autres, tant qu'à

¹ *Ibid*, *Avènement de l'œuvre*, Théétète, 1997, "Chaos, harmonie, existence", p 100

travers elles c'est toujours le même objet absent que l'on vise. Or, si cela est bien susceptible de s'appliquer à des œuvres inauthentiques, c'est en revanche méconnaître la manière dont une œuvre authentique se donne. Ce qui rend par exemple le Charles VII de Fouquet incommensurable à celui de Lehmann et à toute autre "image" de Charles VII, c'est que, contrairement au second – dont la dimension imageante domine et rend par là même le support indifférent – il "ne se donne pas à mon regard à travers les surfaces colorées du tableau comme à des surfaces indifférentes", mais ces surfaces "sont liées entre elles selon un ordre précis qui est antérieur à leur fonction représentative – selon cet ordre précis qui s'appelle un style"¹. Or, ce dernier relève précisément de ce que Maldiney nomme après Carl Einstein la dimension formelle de l'œuvre.

b.2 La forme

Ainsi, dans le problème de l'authenticité ou de l'inauthenticité de l'œuvre il y va d'un certain rapport entre l'image et la forme, rapport qui confère aux deux termes leur sens. Si dans l'œuvre inauthentique la forme n'est qu'un support indifférent au service de l'image, dans l'œuvre véritable c'est l'image qui est le support de la forme, mais un support qui ne saurait être indifférent, puisque forme et image sont en "incidence interne"². Maldiney s'appuie ici sur les analyses de G. Guillaume ayant trait au rapport entre l'apport de signification d'un mot et le support sur lequel cet apport est transféré : "La relation entre apport et support est le discriminant du propre et de l'impropre dans l'ensemble hétérogène des œuvres qui prétendent à l'art"³. Ce rapport peut être double : soit le "support se trouve compris dans le champ de signification apportée"⁴, soit il ne l'est pas. Un substantif comme homme "ne peut se dire que d'êtres appartenant à la collectivité que ce mot subsume", son support est donc contenu dans son apport de signification. A l'inverse

¹ *Ibid*, *Regard parole espace*, I, p 36

² *Ibid*, *L'art l'éclair de l'être*, VII, p 243

³ *Ibid*, *Art et existence*, "La présence de l'œuvre et l'alibi du code", I, p 10

⁴ G. Guillaume cité in *L'art l'éclair de l'être*, VII, p 243

un adjectif comme blanc "se dit de la neige, de la craie du vin ou de l'innocence mais non pas de blanc", de sorte que son support n'est pas compris dans son champ de signification. L'œuvre inauthentique correspond ainsi au second cas : la forme (comprise identiquement comme support matériel, mais aussi agencement des couleurs, etc.) est un support extérieur au champ de signification apportée par l'image, à tel point extérieur que l'on pourrait lui substituer n'importe quel autre support à condition qu'il puisse supporter l'apport de signification. Au contraire, dans l'œuvre véritable, la forme, qui diffère du support matériel, est en incidence interne "au support matériel et à l'import figuratif"¹ (l'image). Néanmoins, il ne faut pas se méprendre sur le sens de l'apport de signification conféré. En effet, ni la forme, ni l'image ne sont, dans l'œuvre véritable, des sémantèmes. Le sens apporté par la forme, ne relève ni du symbole, ni d'une signification objective, mais du sens présent à même le sentir que Maldiney, s'appuyant sur Hofmannsthal, nomme "signifiante insignifiante"². Pour comprendre ce sens en deçà du sens, il nous faut d'abord saisir ce qu'est la forme et la dimension formelle de l'œuvre véritable. Cette dernière est, selon Maldiney, "la dimension suivant laquelle la forme se forme, en instaurant l'espace comme son lieu"³. La forme qu'est l'œuvre n'est pas une *Gestalt*, une "configuration déterminée", "une portion d'étendue", "un contour" ou "une figure", "obtenus par la délimitation d'une surface ou d'un volume"⁴, mais, selon l'expression de Klee, une *Gestaltung*⁵. Comme le souligne Maldiney, les substantifs allemands en *-ung* désignent originellement un procès, mais au fil de l'évolution caractéristique des langues indo-européennes "son sens indicatif d'acte a cristallisé en désignation d'objet"⁶. On trouve, par exemple, une illustration d'une telle cristallisation dans la "huitième Elégie" de Rilke, dans

¹ Maldiney, *Art et existence*, "La présence de l'œuvre et l'alibi du code", I, p 10

² *Ibid*, *Ouvrir le rien l'art nu*, "Mondrian", p 226

³ *ibid*, *Avènement de l'œuvre*, p 99

⁴ *Ibid*, *Art et existence*, "La présence de l'œuvre et l'alibi du code", I, p 14

⁵ Maldiney, "Philosophie, art et existence" in C. Younès, *Henri Maldiney Philosophie, art et existence*, p 26

⁶ Maldiney, "De la *gestaltung*" in *l'ouvert* N°8, p 55

laquelle il fait usage du terme *Gestaltung* qu'il oppose à l'Ouvert : "*Gestaltung sehe, nicht das Offne*"¹. La *Gestaltung* n'a pas ici le sens du procès mais de la *Gestalt*, d'une certaine "configuration déterminée". Or rétablir, comme le fait Maldiney en s'appuyant notamment sur Klee et Prinzhorn, le sens originaire de la *Gestaltung*, c'est identiquement rétablir le lien originaire qu'elle entretient avec l'Ouvert et qui ne relève pas de l'opposition. Mais en quoi consiste alors ce procès inclus dans la *Gestaltung* ? Il n'est rien d'autre que celui de sa propre formation, tant et si bien que Maldiney traduit le terme allemand par "forme en formation"². La forme n'est donc pas une *Gestalt*, plus encore elle n'est pas mais existe. Exister pour Maldiney, au sens non trivial, c'est se tenir "hors...hors de toute contenance"³. Ainsi, la forme existe au sens où elle n'est pas une configuration enfermée en elle-même, cloisonnée, mais une "forme en formation", en voie d'elle-même, donc toujours hors d'elle-même sans être sortie d'une immanence préalable. On comprend alors pourquoi Maldiney affirme que l'art authentique est un art existentiel, puisqu'il exprime l'essence même de l'homme à savoir l'existence en tant qu'il en constitue un mode⁴. Existant à l'impossible comme un navire qui tenterait de rejoindre sa propre proue, la forme est ainsi présence au sens de *prae-sens* : être "à l'avant de soi, en soi plus avant"⁵. Si la forme est toujours à l'avant de soi, cela ne signifie pas qu'elle tende vers un accomplissement, un état de repos, car à même l'unicité de l'œuvre achevée la forme est toujours en procès, se faisant et jamais faite. Il ne faut toutefois pas se méprendre sur le sens de ce procès. L'œuvre n'est pas en devenir dans un temps qui la précéderait, ni d'ailleurs en mouvement dans un espace préalable. "*Werk ist Weg*", l'œuvre constitue à elle-même sa propre voie, mais la "voie n'est pas la voie parce qu'elle est toujours en voie"⁶. De même que ce n'est pas le

¹ Rilke, Les Elégies de Duino, "huitième Elégie", p 82

² Maldiney, "Philosophie, art et existence" in C. Younès, *Henri Maldiney Philosophie, art et existence*, p 26

³ *Ibid*, *Penser l'homme et la folie*, Krisis, Grenoble, 2007, "L'existant", p 217

⁴ *Ibid*, "De la *gestaltung*", in *L'ouvert N°8*, p 65

⁵ *Ibid*, *Penser l'homme et la folie*, "Crise et temporalité dans l'existence et la psychose", p 87

⁶ *ibid*, *Le legs des choses dans l'œuvre de Francis Ponge*, IV, II, p 75

monde qui est dans l'espace et dans le temps selon Heidegger mais l'inverse, de même cette forme qu'est l'œuvre implique, ouvre son propre temps et son propre espace. Ici émerge ce qui constitue à proprement parler la dimension formelle de l'œuvre, celle par laquelle l'œuvre se forme : le rythme. "[E]ntre *Gestalt* et *Gestaltung*, entre la forme thématifiée en structure et la forme en acte, il y a toute la différence du rythme."¹ La relation intrinsèque entre le rythme et la *Gestaltung* est présente à l'origine même du mot "rythme". En effet, Maldiney souligne, en s'appuyant sur les analyses de Benveniste, que le terme grec ῥυθμός peut être rendu par forme à condition que l'on entende par là une fluence, une mouvance qui n'a pas la contenance d'un objet², ou autrement dit une forme en formation. Le rythme "ne s'explique pas dans l'espace, il ne se déroule pas dans le temps, il implique son espace-temps" qui est propre à chaque œuvre. Il ne doit donc pas être confondu avec la cadence, car contrairement à celle-ci il ne peut faire l'objet d'aucune mesure. En effet, mesurer le rythme supposerait de le représenter dans un autre espace-temps que celui qu'il apporte et emporte avec lui, donc de le désapproprier de son propre. Comme nous l'avons vu, le rythme "s'ouvrant à partir de rien [...] procède de sa propre ouverture" et le lieu qu'il instaure et dans lequel il, donc identiquement l'œuvre, a lieu n'est rien d'autre que l'Ouvert. Cependant, "[c]haque œuvre se manifeste en soi dans l'Ouvert pour autant que celui-ci s'ouvre en elle sous la forme du vide"³. La présence de ce dernier est caractéristique des œuvres authentiques, de telle sorte qu'à la question sous-tendue par le concept de surdétermination : "que manque-t-il à la chose ou à l'ouvrage pour être œuvre d'art ?"⁴, on ne peut que répondre : rien ou plutôt le Rien. Selon Maldiney, tout rythme, toute œuvre est jalonnée de failles, de moments critiques ouverts par des événements qui sont des rencontres "de deux couleurs, de deux lumières, d'une lumière et

¹ *Ibid, Regard parole espace*, VIII, p 212

² *Ibid, Regard parole espace*, VIII, p 212-3

³ *Ibid, Ouvrir le rien l'art nu*, "Trois clairières de l'Ouvert", "La quête de l'Ouvert dans l'art de Tal Coat", p 352

⁴ *ibid, Art et existence*, "L'art et le rien", I, p 172

d'une ombre"¹, où l'œuvre d'art "est mise en demeure d'être, [c'est-à-dire de surmonter la faille] ou de s'anéantir [de disparaître en elle]"². Or ce sont ces failles qui constituent précisément les vides qui ouvrent l'Ouvert. Ce vide n'est pas un objet que l'on pourrait aviser et transcrire en une définition qui en livrerait un sens clos. Nous ne pouvons l'approcher qu'à partir des œuvres elles-mêmes. Nous nous appuyons ici sur la description que Maldiney propose de la *marquise de la Solana* de Goya, en l'étayant par des descriptions d'autres œuvres à la fois picturales et architecturales. Dans la *marquise de la Solana* les couleurs ne se réduisent pas à des teintes déterminables en premier lieu par la perception, chacune constitue "une couleur-milieu possédant sa spatialité propre et sa climatique propre, irréductibles à toute autre"³. Cet espace n'est pas une portion close de l'espace total que serait l'œuvre, mais en est l'intégrant au sens où, différent de tout autre, il est néanmoins ouvert à toutes les autres spatialités du tableau. En effet, ces éléments formateurs communiquent les uns avec les autres par le biais de résonances (lorsque les éléments présentent des équivalences) ou de mutations (lorsqu'ils sont opposés). Dans l'œuvre de Goya ces résonances et mutations "ont pour pivot trois foyers du tableau qui sont les pôles, à la fois des plus grands contrastes et des équivalences les plus expresses"⁴. Ces trois foyers sont les trois blancs de l'œuvre : celui des souliers, celui des gants et de l'éventail, et celui de la mantille. Or, ce sont précisément ces "points disponibles"⁵ qui sont les vides de l'œuvre. Est-ce à dire alors que tout blanc constitue un vide ? Rien n'est moins sûr. Appuyons nous sur deux séries d'œuvre pour comprendre ce point : d'un côté le *Bonaparte, Premier Consul* de Ingres, et *L'heureuse famille* de Le Nain, de l'autre le *Peintre-Pêcheur* de Shitao, et *La tempête de neige en mer* de Turner. Entre ces deux séries il y a toute la différence de l'image (au sens husserlien) à la forme. Or, là où la séparation a lieu,

¹ *Ibid*, *Regard parole espace*, VIII, p 226

² *Ibid*, *Art et existence*, "Dialectique du "Moi" et morphologie du style dans l'art", II, p 92

³ Maldiney, *Art et existence*, "L'art et le rien", IV, p 199

⁴ *Ibid*

⁵ Huang Pin-Hung cit in Cheng, *Vide et plein*, Première partie, 2, 4, a, p 100

c'est précisément au niveau du vide. Dans les deux premières œuvres, le blanc est qualité d'objet, dans les autres il est manifestation sensible du vide. Pour saisir la différence, selon Maldiney, il suffit de remplir en imagination les blancs ou bien de les recouvrir : si ce recouvrement entraîne le blocage, l'effondrement du reste de l'œuvre, alors ce blanc est un vide et non une qualité objective. Dans l'œuvre de Turner par exemple, sans le blanc de la voile le mouvement centripète et tourbillonnaire de la Mer-Ciel se voit bloqué. De même, dans celle de Shitao le blanc de la montagne est ce qui maintient son mystère, son indivisible présence-absence qui est l'un des principes fondamentaux de la peinture chinoise : "Les choses doivent être à la fois présentes et absentes, on n'en voit que le haut ou le bas"¹. Sans ce blanc-vide l'œuvre s'effondre. A l'inverse si l'on substitue au blanc des bas de Napoléon ou à celui de la coiffe des deux femmes dans l'œuvre des frères Le Nain, un gris bleuté, rien est à proprement parler modifié, puisque l'œuvre est toujours l'image d'un même objet idéalisé² chez Ingres, et en chair et en os chez les frères le Nain. Maldiney nous met ainsi en garde : "L'illusion majeure est de confondre le vide avec un phénomène du monde, comme peut y inciter la formule équivoque de T'ang I-fen à propos de l'encre blanche : "la blanche, dit-il, c'est à la fois la couleur et le vide". Le vide n'est proprement ni l'encre blanche ni la couleur du papier"³. "Le vide n'est pas un refuge installé au milieu du monde. Il est à ouvrir."⁴ Mais alors si ce n'est pas les blancs, qu'est-ce qui dans l'œuvre ouvre le vide ? Les mutations. Dans l'œuvre de Goya et celle de Turner les blancs ne sont pas, à proprement parler, de purs blancs, mais plutôt des "énergies blanches", qui sont le résultat de mutations, c'est-à-dire des "substitution[s] totale[s] et réciproque[s]"⁵, de couleurs chaudes et froides (par exemple gris-bleu et jaune pour l'écharpe). Or ces mutations se produisent précisément dans le vide qui n'est pas nécessairement blanc. Le

¹ Wang Wei cit in Cheng, *Vide et plein*, Première partie, 2, 1, b, p 85

² Maldiney, *Art et existence*, L'art et le rien, IV, p 195

³ *Ibid*, *Ouvrir le rien l'art nu*, "Trois clairières de l'Ouvert", "L'avènement de la peinture dans l'œuvre de Bazaine", p 324

⁴ *Ibid*, p 321

⁵ *Ibid*, *Art et existence*, L'art et le rien, IV, p 195

vide est ce sans quoi les opposés ne peuvent se changer l'un en l'autre, autrement dit ce sans quoi il ne peut y avoir de rencontres dans l'œuvre, c'est-à-dire d'événements. Notable est à cet égard l'architecture de l'église Sainte-Sophie de Constantinople. En effet, en elle "les surfaces planes des murs, cylindriques des voûtes, sphériques de l'abside, etc"¹ sont des "surfaces totales" qui en tant que telles ne se prolongent pas les unes dans les autres, chacune étant interrompue par celle qui lui est contiguë. Le passage d'une surface à une autre, n'est précisément pas un passage, mais une mutation, une substitution totale de l'un en l'autre qui a pour lieu, illocalisable en soi, le vide. Ce dernier, s'il n'est pas vu, est pourtant éprouvé par le récepteur de l'œuvre sous la forme d'une crise du regard. En réalité, dans l'œuvre de Goya les mutations, qui sont des rencontres entre des éléments hétérogènes, ne se font pas tant à l'intérieur des blancs, mais entre les zones contrastantes que ces blancs ouvrent. Par exemple, la zone de contraste que forme le gris clair de la mantille et le noir des cheveux qui est en mutation avec celle formée par le blanc des gants et le noir de la jupe, etc. Toutes ces mutations ont elles-mêmes un pivot qui est "le change réciproque et totale de la figure et du fond, qui n'existent à soi que l'un par l'autre", mutation ne se faisant pas à un endroit précis de l'œuvre mais partout et simultanément. C'est ce qui fait de l'espace de l'œuvre de Goya un espace optique, et non tactilo-optique "où les façons du regard sont celles du toucher"² et où le fond constitue une assise stable à partir de laquelle la figure se détache. Cependant, le fond et la figure, tout comme les zones de contraste, ne peuvent faire l'objet d'un isolement qui en déterminerait précisément les frontières. Elles présentent une "indécision aux limites"³, car chaque zone de contraste est un foyer de l'espace marginal de l'autre, de même que le fond est le foyer de l'espace marginal de la figure, espace marginal dans lequel ils se rencontrent. Tous s'impliquent donc les uns les autres de telle sorte que chaque mutation "est une mutation du tout". Pour

¹ *Ibid*, "L'art et le rien", IV, p 188

² *Ibid*, p 196

³ *Ibid*

comprendre ce dernier point il faut revenir sur le sens de la mutation. Si la mutation est un change réciproque, comment ce change est-il possible, et identiquement qu'est-ce qui unifie les différentes mutations de l'œuvre ? Le rythme. C'est le rythme qui régit l'alternance des éléments hétérogènes, c'est-à-dire des événements qu'il met en œuvre, et qui lie l'ensemble des mutations pour faire de l'œuvre l'Un. Le rythme n'est pas un passage progressif de moment formel à moment formel, il est ubiquitaire¹ et assure la simultanéité des mutations dans l'œuvre. Chaque rencontre entre les opposés arythmiques (le rythme assurant l'unité de l'œuvre, les "moments de forme" qu'il reprend en sous-œuvre pour les mettre en communication, ne peuvent être qu'arythmiques²) de l'œuvre constitue pour la forme qu'est l'œuvre un événement, un moment critique qui la met en demeure de disparaître ou de surmonter la faille qu'il ouvre en se transformant. Mais cette transformation de la forme ne remet toutefois pas en cause l'unité de l'œuvre car elle est assurée par un rythme unique³. Le rythme est donc ce qui permet de lier non seulement les opposés, mais également les vides qui constituent les lieux sans lieu de leur rencontre. "De chaque vide irradie le grand Vide [l'Ouvert] duquel elles [les interruptions c'est-à-dire le vide] émergent et dans lequel elles communiquent entre elles, dans l'unique souffle rythmique"⁴. Le rythme est "l'articulation simultanée du même souffle"⁵. Inversement, le rythme nécessite ces vides médians, sans lesquels le souffle est étouffé et l'unité rythmique

¹ L'ubiquité du rythme est notamment manifeste lorsque le rythme est lumineux et qu'il articule "les variations discontinues d'une lumière incorporée à la matière" (Cf *Ouvrir le rien l'art nu*, "Trois clairières de l'Ouvert", "La quête de l'Ouvert dans l'art de Tal Coat", p 374), comme dans les œuvres de Tal Coat surtout à partir des années 1970. La lumière est également importante, selon Maldiney, eu égard au vide car étant "cet élément du monde qui est le plus léger, le plus fluide, le plus transparent, le moins insistant de tous", elle "confine au vide" (cf *Penser l'homme et la folie*, "La dimension du contact au regard du vivant et de l'existant", p 167)

² "Entretiens avec Henri Maldiney" in Chris Younès, *Henri Maldiney, Philosophie, art et existence*, Deuxième entretien, p 195. C'est le sens même de l'abstraction pour Maldiney : abstraire c'est "extraire du monde arythmique de l'action les éléments capables de s'émouvoir et de se mouvoir rythmiquement" cf *Regard parole espace*, I, p 50

³ Cela correspond à la deuxième formulation du sens de l'abstraction : "Elle est l'action transfiguratrice et révélatrice du rythme sur les formes où il s'incarne" cf *Regard parole espace*, 1, p 51

⁴ Maldiney, *Art et existence*, "L'Art et le Rien", II, p 178

⁵ *Ibid*, *L'art l'éclair de l'être*, IV, p 134

se transforme en greffe : "En peinture, relier une ligne à une autre ne revient pas à greffer une branche à une autre. La greffe vise la solidité, alors que le tracé des traits [qui implique toujours du vide] cherche à ne pas étouffer le Souffle"¹. Autrement dit, entre le rythme et les vides, il y a un véritable cercle de forme. Le rythme a pour condition les vides, mais les vides ne peuvent communiquer entre eux dans l'Ouvert que par le rythme, dont l'Ouvert est le lieu sans lieu ; de telle sorte que c'est la relation rythme-vides, et non les vides seuls, qui dans l'œuvre détermine l'ouverture de l'Ouvert. Ainsi, le rythme est ce qui permet de maintenir l'unité dans l'hétérogénéité, "ici en deux"². On comprend dès lors pourquoi Maldiney affirme que chaque mutation est une transformation de l'espace-temps impliqué dans le rythme "en... lui-même"³. C'est un seul et même espace-temps qui constitue l'œuvre, mais loin d'être une continuité stable, il se ressource en permanence dans ces failles, ces vides, qui sont autant de "point[s] cosmogénétique[s]"⁴, desquelles il renait toujours Un, se transformant rythmiquement... en lui-même. Or, c'est précisément en cela que la forme, dont la transformation est l'"essance"⁵, est existence et présence : elle est toujours hors d'elle-même et à l'avant d'elle-même, surmontant rythmiquement et simultanément les failles ouvertes par des événements – qui sont des rencontres entre des opposés – la jalonnant de part en part, et maintenant par là-même son unité. Que devient dès lors l'image, lorsque la forme n'est plus *Gestalt*, mais *Gestaltung* ? Elle n'est plus la copie d'un objet en chair et en os, ou bien la représentation d'une représentation. Maldiney en donne trois sens apparemment distincts, mais qui ne sont en fait qu'un : l'image comme support de la forme, comme expression et comme apparaître. "La réalité de l'image (et non l'image de la réalité) y est celle d'une expression, laquelle est un auto-mouvement, ou plus

¹ Huang Pin-Hung cit *in* Cheng, *Vide et plein*, Première partie, 2, 1, a, p 79

² du Bouchet, *Ici en deux*, p 32

³ *Ibid*, "La présence de l'œuvre et l'alibi du code", I, p 15

⁴ *Ibid*, "L'Art et le Rien", III, p 182

⁵ *Ibid*, "notes de L'Art et le Rien", note 41, p 237 : " Nous écrivons non pas "essence", terme entièrement nominalisé, mais – comme fait parfois E. Levinas – "essance", parce que ce mot, en raison de sa désinence active, marque la sui-transitivité de l'être d'une forme... qui se fait être."

exactement, une immobilité tensive, qui est celle d'un soi [qui n'est pas nécessairement une personne, mais peut être une chose ou un événement cosmique]"¹. Nous reviendrons plus tard sur le sens de l'expression, ce qui importe dans un premier temps, c'est que l'expression est mouvement, de sorte que "la dimension constitutive de l'image à l'état naissant, la loi de sa genèse, est la motricité" qui, selon Maldiney, constitue le support du rythme. Autrement dit, "Le rythme reprend en sous-œuvre la motricité constitutive de l'image et l'intègre à son automouvement."² Or, si la dimension formelle de la forme est le rythme et que la motricité, dimension imageante de l'image, est le support du rythme alors l'image est le support de la forme. "L'image appelle la forme, comme la motricité appelle le rythme"³. Cependant comme nous l'avons vu, l'apport est en incidence interne au support, de sorte que la forme ne survient pas de l'extérieur sur l'image, mais les deux s'articulent de l'intérieur. Dès lors, "[q]u'elle soit figurative ou figurale, qu'elle représente une figure humaine ou une figure géométrique, une œuvre d'art n'est pas une combinaison de formes et d'images. Mais chaque ligne, surface ou flux est un tracé unique à deux dimensions : l'une proprement formelle et l'autre imageante". En outre, le sens apporté par la forme n'est pas de l'ordre de la signification désignatrice d'objet, mais de la signifiante qui est le sens surgissant à même le sentir. Or, puisque l'apport et le support sont en incidence interne, alors le support, pour pouvoir appeler l'apport relevant du sentir, doit lui-même relever du sentir. L'image est donc bien expression, visage qui ne relève pas d'un quoi thématique, mais d'un comment. Cela est particulièrement manifeste dans les figures de face. Maldiney s'appuie notamment sur certaines figures talismaniques des rouleaux éthiopiens. Ici, "toute l'apparition se concentre" dans le visage qui "est entièrement ordonné au regard"⁴. De même dans la statuaire où "le regard n'émane pas des yeux ; il émane aussi bien des joues du front de toute la face. Il est ce rayonnement lumineux qui

¹ *Ibid*, *L'art, l'éclair de l'être*, VII, p 239

² *Ibid*, II, p 64

³ *Ibid*

⁴ *Ibid*, *L'espace du Livre*, p 26

éclaire l'espace"¹. C'est par l'expression, ici d'un visage fait regard, que la figure comparait. De façon générale, l'image authentique est toujours expression c'est-à-dire apparaît et non apparence : "La première fonction de l'image dans la peinture [ou dans la sculpture], c'est d'apparaître"². Ainsi, l'image propre à l'œuvre véritable n'est en toute rigueur représentative d'aucun objet, puisque entre elle et l'objet, il y a toute la différence du sentir et du percevoir.

c) L'épreuve de l'œuvre : transpossibilité et transpassibilité

"Quand la Marquise de la Solana, de Goya, d'abord entr'aperçue à l'extrémité d'une petite galerie du Louvre, se présente enfin toute proche, face aux tableaux de David et d'Ingres [...], il se passe quelque chose de surprenant : il est impossible de nous comporter à elle et à eux dans le même monde. Elle ne se tient pas seulement à l'écart de leur compagnie, elle s'en excepte totalement ou, pour mieux dire, l'ignore. Entre elle et eux, plus ségrégative que le vide du couloir qui les sépare, passe la ligne de démarcation que Husserl a reconnue entre la thèse du monde et sa neutralisation."³ L'"homme ordinaire"⁴, se trouvant d'abord dans la galerie devant les tableaux d'Ingres et de David, y retrouve la sérénité de son attitude quotidienne. Il accueille ces œuvres comme il accueille par ailleurs tous les phénomènes, c'est-à-dire en "les ordonnant en objets, d'après des formes déterminées qui les définissent en les enfermant dans un contour-limite. Ces formes lui permettent d'avoir prise sur eux, ce qui répond à son désir d'action ; car l'homme cherche à opérer sur les choses et sur le monde."⁵ Evidemment la prise ne saurait être ici effective, mais elle est pourtant une possibilité, en tant que les œuvres en question sont les effigies

¹ *Ibid*, *Penser l'homme et la folie*, "La dimension du contact au regard du vivant et de l'existant", p 178

² *ibid*, *Regard parole espace*, V, p 154

³ *Ibid*, *Art et existence*, "L'Art et le Rien", IV, p 193-4

⁴ Maldiney, "La robe de l'Arétin" in *L'ouvert* N°7, p 83

⁵ *Ibid*

d'un monde bien connu, sur lequel nous avons effectivement prise. Or, au moment où le spectateur se retrouve en face de l'œuvre de Goya la prose du monde objectif s'effondre. L'homme ordinaire tente en vain de désapproprier l'œuvre de son propre en le visant comme objet. Cependant, l'œuvre résiste à toute tentative d'objectivation¹ et de prise, car dans son surgissement même elle est événement, sur-prise qui déborde la prise, et plus encore en annule le sens². Ainsi, non seulement l'œuvre met en œuvre des événements, mais elle est identiquement un événement. En présence de l'œuvre authentique, l'homme n'est alors plus ce sujet percevant dont les yeux "sont comme à rebours, posés tout autour d'elle [l'Ouvert] ainsi que pièges, cernant sa libre issue", mais il se fait regard à condition que le regard soit lui-même écoute³. Autrement dit, le regard n'est plus l'instrument d'une saisie intentionnelle en prise sur une œuvre-objet, mais un mode du sentir dans lequel le surgissement de l'œuvre nous plonge. Ainsi, l'œuvre d'art est l'opérateur privilégié d'une réduction esthétique, à même de nous reconduire au natal, dont l'homme ordinaire s'est détourné. Mais de l'esthétique-sensible à l'esthétique-artistique il y a l'écart entre la certitude sensible du "il y a" et sa vérité. En effet, l'art n'est pas le "mémorial du sentir"⁴, mais sa vérité⁵. Maldiney réinvestit ici le sens heideggerien de la vérité comme *aletheia*, dévoilement de l'être de l'étant. L'art est ainsi la vérité du sentir, au sens où il manifeste l'être du phénomène, "dont le sentir, propre à l'homme, éprouve l'inquiétude sous

¹ Certes la résistance est d'autant plus grande, lorsque l'œuvre ne figure, à proprement parler, rien que l'on puisse trouver comme objet dans le monde. Cependant ce n'est pas la figure ou l'absence de figure qui fait l'œuvre véritable, mais, comme nous l'avons montré la dimension formelle.

² Maldiney, *L'art, l'éclair de l'être*, III, p 98

³ *Ibid*, *Ouvrir le Rien l'art nu*, "L'Aleijadinho", p 388 : "l'œil écoute". Cela constitue une sorte de concession à l'égard de Straus. En effet, pour Straus dans la vision domine le gnosique, c'est-à-dire le quoi, la dimension objective, alors que dans l'audition domine le pathique, c'est-à-dire le comment, l'apparaître lui-même (cf Straus, "Les formes du spatial" in *Figures de la subjectivité*, dir. J-F. Courtine notamment p 25-7). Maldiney récuse une telle séparation, mais pourtant reconnaît que le regard n'est un mode du sentir que lorsqu'il présente l'ouverture non objectivante propre à l'écoute.

⁴ *ibid*, *Penser l'homme et la folie*, "La dimension du contact au regard du vivant et de l'existant", p 150

⁵ Maldiney se sépare ici de Straus pour qui le passage à la vérité est une sortie du sentir qu'il identifie à un "éveil de l'esprit" cf Straus, *Du sens des sens*, IV, 9, p 422 et 6, p 371-4

l'innocence de l'étant"¹. "Propre à l'homme" ? Ici émerge l'un des points de rupture entre les analyses de Straus et de Maldiney. En effet alors que pour Straus, l'homme ne se détache de l'animal qu'au moment où il quitte le plan du sentir pour celui de la perception, pour Maldiney la scission se situe au plan du sentir lui-même. Maldiney reprend ici l'essentiel de la zoologie privative de Heidegger avec une insistance particulière sur le rapport qu'a l'homme à la négativité. Le sentir humain diffère du sentir animal en ceci qu'il est ouvert au Rien, qui "ne fait pas partie du texte de la vie"². L'animal est certes capable d'une mise à l'écart "quand [il] sélectionne les traits du monde qui [le] concernent, et qui constituent ainsi son *Umwelt*"³, mais cette mise à l'écart "ne consiste pas à ne pas laisser subsister un étant donné afin de faire le vide", c'est-à-dire afin de s'ouvrir au Rien. C'est cette absence d'ouverture qui, selon Maldiney, rend compte du fait que l'animal, comme le montrait déjà Heidegger, ne peut, à la différence de l'homme, se rapporter à l'étant comme tel : "La roche sur laquelle le lézard s'étend n'est [...] pas donnée au lézard en tant que roche, roche dont il pourrait interroger la constitution minéralogique [...] la "roche" n'est absolument pas accessible comme étant"⁴. A l'inverse, "[d]ans le sentir propre à l'homme l'étant est éprouvé comme tel"⁵. L'étant et non l'objet, car dans le sentir, comme nous l'avons déjà montré, l'étant n'est pas l'objet, mais l'apparaître lui-même. Identiquement l'étant et non pas l'être de cet étant, c'est-à-dire "ce par où l'étant est"⁶, qui dans le sentir reste voilé. Pourtant Maldiney, s'appuyant notamment sur la manière dont la langue chinoise dit l'être (l'être = "wu"= "Rien ou néant ("ne-pas-y-avoir"))⁷, identifie l'être au Rien : "le Rien, qui est le vrai nom de l'être". Mais alors, si dans le sentir nous avons ouverture au Rien, n'avons-nous pas identiquement ouverture à l'être ? Non car "il ne suffit pas de

¹ Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, "La dimension du contact au regard du vivant et de l'existant", p 150

² *Ibid*, "De la transpassibilité", p 280

³ Casal, "Henri Maldiney : la transpassibilité, l'Ouvert", p 6

⁴ Heidegger, *Les concepts fondamentaux de la métaphysique*, Deuxième partie, III, § 47, p 294

⁵ Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, "De la transpassibilité", p 304

⁶ *Ibid*, *Art et existence*, "L'art et le Rien", I, p 172

⁷ *Ibid*

séjourner auprès du négatif pour le convertir en être. Il faut ouvrir la dimension de l'être."¹

Or, l'art constitue précisément une telle ouverture en tant qu'en lui l'étant ouvert dans le sentir atteint "la plénitude de son achèvement" : "Ce n'est pas dans la carrière, c'est dans la colonne ou dans la statue, que la pierre révèle son être-pierre dans le resplendissement sensible de sa matière. Elle est alors comme disaient les Grecs, *en energeiai*, ce qui ne veut pas dire en acte comme ont traduit les latins, mais en œuvre et en plénitude."² Ainsi, l'art est la vérité du sentir en ce qu'il rend visible ce qui dans le sentir restait invisible : le Rien, l'être. En elle, "[a]pparaître et être sont le même"³. Plus encore, non seulement l'art révèle l'être de l'étant ouvert dans le sentir, mais également ce qui constitue la condition de possibilité de son surgissement : l'Ouvert. En effet l'"éclair de l'être" ne peut se faire que dans l'Ouvert hors duquel rien n'apparaît. L'Ouvert et l'être participent ainsi du rien, mais seul l'Ouvert – ce fond qui n'est plus la béance de l'*apeiron*, mais la patence en laquelle l'apparaître et l'être ont lieu – est, au sens strict, le Rien⁴ (L'Ouvert étant "le où absolu en deçà de l'être"⁵). Or, l'œuvre ne peut manifester le Rien que si elle y participe et elle n'y participe qu'en tant qu'elle est un événement. Une œuvre d'art n'est authentique "que si elle est un événement et non l'image (il n'y en a pas !) d'un événement."⁶ Or, si l'événement est transposable, c'est-à-dire "sans prémisses, libre de tout système de possibles préalables", alors en toute rigueur il apparaît "à partir de rien ? non : à partir du Rien."⁷ Cependant, pour Maldiney dire que l'œuvre apparaît à partir du Rien ne serait "que déclaration verbale", si l'œuvre ne nous mettait "en demeure et en état d'avoir notre tenue dans le Rien"⁸. Avoir sa tenue dans le Rien c'est d'abord y être ouvert. L'accueil de l'événement de l'œuvre suppose donc un être capable de l'Ouvert c'est-à-dire doté d'une

¹ *Ibid*, *Ouvrir le rien l'art nu*, "L'abstraction créatrice", "Réalité et abstraction", p 166

² *Ibid*, *L'art, l'éclair de l'être*, IX, p 300

³ *Ibid*, *Penser l'homme et la folie*, "La personne", p 260

⁴ *ibid*, *Art et existence*, "L'art et le Rien", V, p 209: Le Rien est un autre nom pour l'Ouvert."

⁵ *Ibid*, *Ouvrir le rien l'art nu*, "L'œuvre d'art comme essence", p 455

⁶ *Ibid*, IV, p 195

⁷ *Ibid*, III, p 180 : Maldiney identifie plusieurs le Rien non seulement avec l'être

⁸ *Ibid*, p 181

réceptivité ouverte, "ouverte à rien, à rien qu'on puisse attendre pas même à la surprise de l'inattendu"¹. L'événement est donc toujours une sur-prise dont le surplus par rapport à la prise "se manifeste toujours par l'inattendu"². C'est en cela, selon Maldiney, que l'événement de l'œuvre est identiquement avènement du réel. Il y va ici d'un sens renouvelé du réel. Le réel n'est pas ce qui est régi "par des rapports de causalité et susceptible de comporter une légalité"³, mais "ce qu'on n'attendait pas et dont l'avènement dans la rencontre est un miracle d'étonnement"⁴. "Quel est l'indice universel du réel ? – Son imprévisibilité singulière. Songez à la façon dont les choses habituelles nous apparaissent soudain à nouveau réelles quand nous les re-découvrons. Une lumière neuve, jamais vue tombe sur un paysage familier. Vous êtes surprise de voir que le paysage existe – autrement que comme image. [...] Le réel c'est ce que vous n'aviez pas prévu. Ce qui vous est donné. C'est, comme disent les Japonais, le "Ah!" des choses."⁵ Par conséquent, il n'est pas d'abord "ce sur quoi l'on peut opérer"⁶, mais ce à quoi nous avons ouverture. Cette ouverture à l'événement, c'est-à-dire au Rien, qui est identiquement ouverture au réel, Maldiney la nomme transpassibilité. Si ce dernier affirme par ailleurs, qu'être transpassible c'est être comme Nietzsche à Sils Maria "attendant, attendant, n'attendant rien...tout lac, tout midi, tout temps sans but..."⁷, il ne faut pas se méprendre sur le sens de cette attente. Il y va en effet d'un sens renouvelé de l'attente, qui ne consiste pas en l'attente d'un étant déterminé ou de l'inattendu visé comme tel, mais bien en une pure ouverture au Rien. En tant que telle la transpassibilité est ainsi fondamentalement in-intentionnelle, elle ne vise rien, ne se porte vers rien de déterminé, ni ne constitue quoique ce soit. C'est un subir, une épreuve :

¹ *Ibid*, « Le vide », p 57

² *Ibid*, *Le legs des choses dans l'œuvre de Francis Ponge*, IV, III, p 78

³ Barbaras, "L'essence de la réceptivité : transpassibilité ou désir" in *Maldiney une singulière présence*, p 22

⁴ Maldiney, *Art et existence*, "Dialectique du "Moi" et morphologie du style dans l'art", Introduction, p 61.

⁵ *Ibid*, *Regard parole espace*, I, note 2 p 51

⁶ *Ibid*, "Henri Maldiney la vérité du sentir" in *L'ouvert* N°6, p 23 Maldiney reprend ici une formule de Merleau Ponty cf "Le Visible et l'Invisible" in *Œuvres*, p 1653 : (à propos d'Einstein) "C'est postuler que ce qui est est, non pas ce à quoi nous avons ouverture, mais ce sur quoi nous pouvons opérer"

⁷ Nietzsche cit in Maldiney, *L'art, l'éclair de l'être*, VI

« *πάθει μάθος* . Ici seule l'épreuve est savoir »¹. La transpassibilité vient également rompre la structure du projet², tant et si bien que le sens du là lui-même, caractéristique du *Dasein* ouvrant, se voit bouleversé. Etre le là selon Heidegger c'est "ouvrir la possibilité d'un site, en vue d'un avoir lieu et du monde et de soi"³. Or, lorsque l'œuvre d'art surgit dans l'inattendu, ce n'est pas nous qui ouvrons le site de son avoir lieu, mais elle-même, et plus encore, elle ouvre notre lieu comme elle ouvre notre attente au moment même où elle la comble⁴. A cet égard, l'œuvre d'art frappe d'inanité ce doute qui est, selon Maldiney à la suite de von Weizsäcker, propre à la perception ordinaire : "Suis-je là où je vois ? ou vois-je là où je suis ?"⁵. En effet, dans son surgissement l'œuvre d'art est le seul là de tout ce qui a lieu, elle "est identiquement ouverture à l'être et ouverture de l'être"⁶. En cela, l'œuvre d'art véritable est la perpétuation de la puissance de sa forme originaire : ce que la langue allemande nomme *Mal*⁷ (le terme provient du latin *macula* qui signifie la tache, dont nous avons vu qu'elle constitue chez Cézanne le premier moment de l'œuvre, le moment cosmogénétique). Ce dernier est "un élément érigé en centre de communication universelle [qui] focalise l'espace et le temps de la présence, de telle sorte que c'est à partir de lui que le monde a lieu, et qu'il y a."⁸ Un menhir, le Cervin, "un rocher dans un jardin japonais", en sont autant d'exemples naturels, "qui précisément ne sont pas des exemples parce que chacun est unique et absolu."⁹ Comme le Cervin, partiellement masqué par la brume, surgissant au détour d'une route, l'œuvre advient dans une "inapprochable proximité" qui est identiquement "un inéloignable éloignement". Elle est à la fois "l'absolu lointain, sans

¹ Maldiney, *Ouvrir le rien l'art nu*, « Les kakis de Mu Ch'i », p 72

² Nous analyserons plus précisément par la suite les liens entre la transpassibilité et le couple *Befindlichkeit* - projet

³ Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, "L'existant", p 225

⁴ Voir notamment Maldiney, "Existence : crise et création" in Maldiney, *une singulière présence*, p 248. Cette affirmation sera nuancée par la suite, notamment par la prise en compte de la fermeture à l'événement.

⁵ *Ibid*, *Art et existence*, "L'art et le Rien", V, 210 et *L'Art, l'éclair de l'être*, IX, p 285

⁶ *Ibid*,

⁷ *Ibid*, *Regard parole espace*, IX, p 232

⁸ *Ibid*

⁹ *Ibid*, p 236

éloignement parce que sans perspective¹" et le "proche absolu, dans lequel il n'y a ni tension, ni distinction entre notre ici et notre là"², "ici en deux". Le *Mal* est un amer de tout l'espace qu'il articule selon une double tension diastolique-systolique, d'ouverture et de recueil. Or, nous ne sommes présents au *Mal* qu'est l'œuvre, qu'à "habiter l'espace qu'elle hante de sa présence"³. Cet espace de l'œuvre est un espace rythmique, qui "annule tout autre espace et d'abord l'espace de l'action : on ne peut à la fois se mouvoir dans l'espace et appartenir à l'espace, qui va s'ouvrir, d'une œuvre ; on ne peut pas être dans un espace orienté vers des buts et dans un espace rythmique."⁴ Ainsi, être ouvert transpassiblement à l'œuvre transposable, c'est entrer en résonance avec son rythme et la spatio-temporalité qu'il implique. C'est notre corps lui-même qui, dans son "immobilité tendue"⁵, entre en résonance avec les tensions rythmiques traversant l'œuvre et configurant un certain style de présence au monde que l'œuvre ouvre. Cependant, cette résonance n'est possible que si, non seulement nous nous ouvrons transpassiblement à l'événement de l'œuvre, mais en outre nous nous transformons rythmiquement à la mesure de l'événement. Qu'est-ce à dire ? Lors de la description des œuvres véritables, nous avons vu que la rencontre entre les éléments formels, était un événement qui ouvrait une faille, un vide, mettant la forme en demeure de se transformer... en elle-même ou de disparaître. De même, la rencontre avec l'œuvre-événement nous désétablit de nos aîtres, de notre monde et de nous-mêmes en

¹ La perspective est doublement absente de l'œuvre. Elle est d'abord absente au sens où on ne peut prendre sur l'œuvre différents points de vue, comme l'indiquait déjà Husserl, puisqu'elle se donne toute entière. Ensuite, parce que l'œuvre abstraite (au sens que lui confère Maldiney), c'est-à-dire véritable, rejette les lois de la perspective qui reconduisent "la co-variation des distances et des grandeurs qui caractérise la zone moyenne de l'espace perceptif." (Cf *Ouvrir le rien l'art nu*, "L'espace du paysage en occident", p 131). Les œuvres abstraites substituent à la perspective, une "simultanéité de profondeur" (*Ibid*, "L'espace du paysage dans la peinture chinoise", p 94) (la profondeur n'est pas le relief qui suppose la perspective, mais sa négation cf *Penser l'homme et la folie*, "La dimension du contact...", p 167) assurée par l'ubiquité du rythme, où fond et forme sont en mutation réciproque et n'existent que l'un par l'autre. Un tel simultanésisme est notamment visible dans l'œuvre de Shih-t'ao

² *Ibid*, p 238

³ *Ibid*, p 241

⁴ *Ibid*, *Penser l'homme et la folie*, "La dimension du contact au regard du vivant et de l'existant", p 161

⁵ *Ibid*

ouvrant une faille nous mettant en demeure "d'être ou de ne pas être, c'est-à-dire d'exister ou de [nous] anéantir"¹ dans la faille. Exister la faille suppose "une transformation constitutive", un devenir autre exigé par l'événement. En effet, l'événement est non seulement la déchirure du monde, mais identiquement "le jour de la déchirure"², c'est-à-dire l'avènement, l'ouverture d'un autre monde qui emporte avec lui sa spatio-temporalité propre, et "dont la réalité est incompatible avec celle de l'ancien"³. Cette transformation passe par une décision (qui est incluse dans le sens même de la crise, puisque *krisis* "signifie primitivement "décision"⁴) par laquelle nous advenons au jour de la déchirure, ou au contraire nous plongeons dans l'abîme. Par conséquent, la transpassibilité n'est pas une pure passivité puisqu'elle implique "une résistance ou un consentement qui sont actifs"⁵. Consentir à se transformer à la mesure de l'événement, c'est devenir autre, mais, de même que la forme se transformant à chaque faille reste une, de même ce devenir autre ne remet pas en cause l'ipséité de celui qui se transforme. Cet avènement de soi et à soi est une "contrainte à l'impossible", dans la mesure où elle consiste à advenir à partir du Rien ouvert par l'événement-avènement de l'œuvre, donc à advenir transpassiblement. Autrement dit, il s'agit de s'approprier l'événement transpassible accueilli transpassiblement en en faisant "une possibilité pour notre existence"⁶, donc en lui conférant un sens, mais cette possibilité n'est pas préexistante, elle émerge du Rien, elle est donc transpassible. Le surgissement de l'événement met ainsi en jeu "nos deux modes existentiels les plus extrêmes" que sont la transpassibilité diastolique (car elle est ouverture infinie), et la transpassibilité systolique (car elle est un recueil de ce qui est reçu transpassiblement à partir duquel nous advenons). Or, comment concilier ces deux modes qui paraissent pourtant antagonistes, "notre pouvoir-être le plus libre et [...] notre réceptivité la plus ouverte, [...] notre transpassibilité

¹ *Ibid*, *Art et existence*, "Destins de Nietzsche et de Hölderlin", I, p 134

² Du Bouchet, *Ici en deux*, nrf, 2011, "Notes sur la traduction", p 117

³ *Ibid*, *Penser l'homme et la folie*, "De la transpassibilité", p 307

⁴ *ibid*, "Événement et psychose", p 199

⁵ *Ibid*, "De la transpassibilité", p 278

⁶ Cazal, *Henri Maldiney : la transpassibilité, l'Ouvert*, p 11

et [...] notre transpassibilité"¹ ? Par le rythme. C'est lui qui assure le "pli existentiel": "L'accueil de l'événement et l'avènement de l'existant sont un"². En effet, comme nous l'avons déjà souligné, le rythme est ce qui – tout en procédant du Rien – permet de combler la faille ouverte par l'événement, en liant les opposés tout en maintenant leur altérité. Autrement dit, c'est rythmiquement que nous advenons au jour de la déchirure ouverte par l'événement. Or, ce rythme est précisément en résonance avec celui de l'œuvre-événement, résonance par laquelle nous habitons la spatio-temporalité rythmique de l'œuvre : "être dedans, jamais devant..."³. Il ne faut cependant pas se méprendre sur le sens de l'habiter. "Habiter n'est pas être logé dans... n'est pas être incrusté, inséré [...] Habiter un espace, c'est être présent à lui et y être présent à soi... hors de soi-même [puisque, comme nous l'avons vu, l'habiter suppose un advenir à soi]"⁴. L'esthétique est par conséquent toujours éthique au sens où "[é]thos ne signifie pas simplement "disposition" et "caractère", mais "demeure" et "séjour"⁵.

B) Dire l'événement : la poésie

1) La puissance du nom

Ainsi, non seulement l'œuvre d'art véritable montre l'événement en le mettant en œuvre, mais elle est elle-même un événement. Nous avons vu que l'une des façons de voiler l'événementialité de l'être de l'œuvre, donc son authenticité, était de transformer l'œuvre en discours. Doit-on en conclure que selon Maldiney l'événement ne peut être, à proprement parler, dit ? Il ne s'agit pas ici de se demander si l'on peut évoquer l'événement, le décrire par le langage, mais si le dire, à l'image de l'œuvre d'art, est en

¹ *Ibid*, *Art et existence*, "L'art et le rien", V, p 212

² *Ibid*, *Penser l'homme et la folie*, "De la transpassibilité", p 306

³ Tal Coat cit *in Ibid*, "La dimension du contact au regard du vivant et de l'existant", p 149

⁴ *Ibid*, p 157

⁵ *Ibid*, *Aîtres de la langue et demeures de la pensée*, "Impuissance et puissance du logos", VI, p 430

mesure d'articuler en son sein l'événement, de le mettre en œuvre et plus encore d'être lui-même événement. "Je voyais de ma fenêtre au loin un grand pré en pente dont l'étendue s'ouvrait au ciel bien plutôt qu'elle ne s'inscrivait dans les limites des forêts avoisinantes. Comment dire l'intégralité de sa manifestation avec des mots qui, en en signifiant des aspects, la divise et lui substitue une chaîne de prédicats ?"¹ Comment dire cette "impression originaire"² – à la fois unitaire et unique – éprouvée à même le sentir, avec des mots qui trahissent l'idéalité du langage ? C'est cet écart entre l'éclair de la chose³, et l'idéalité des mots qui, articulés, "n'articulent rien"⁴, qu'éprouve Lord Chandos⁵, le réduisant progressivement à un mutisme littéraire. Cependant ce mutisme contraint est-il définitif ? Rien n'est moins sûr, et le jour de la déchirure émerge à la fin de la lettre : "la langue justement dans laquelle il m'aurait peut-être été donné non seulement d'écrire mais de penser n'est ni la latine, ni l'anglaise ni l'italienne ni l'espagnole, mais une langue dont aucun des mots ne m'est connu, une langue dans laquelle les choses muettes me parlent et dans laquelle j'aurai peut-être un jour à rendre des comptes au tombeau, devant un juge inconnu."⁶ Ce qui émerge ici, ce n'est pas encore un dire mais un avoir à dire. "Avoir à dire est un état critique où l'homme est mis en demeure de disparaître ou de parler, de "décéder" au rien ou de renaître : pré du découragement ou de la résurrection"⁷. D'où émerge cet avoir à dire ? De la chose elle-même comprise comme événement : "c'est toujours à partir de la chose à dire que nous prenons la parole."⁸ L'avoir à dire ouvre, dans la surprise de l'événement, cette "signifiante insignifiable"⁹, qui est un double étonnement

¹ *Ibid*, *Le vouloir dire de Francis Ponge*, "De l'objet à l'objet", 1, p 22-3

² Hölderlin cit in *Ibid*, *Penser l'homme et la folie*, "De la transpassibilité", p 288

³ La chose est entendue ici comme événement et non comme objet. Maldiney envisage la chose comme ce qui est a-thématique, en deçà de toute constitution d'objet, "un carrefour de phénomènes, un foyer d'émergence du fond de monde" cf *Penser l'homme et la folie*, "La dimension du contact au regard du vivant et de l'existant", p 174

⁴ *Ibid*

⁵ von Hoffmannsthal, *Lettre de Lord Chandos*

⁶ *Ibid*, p 99

⁷ Maldiney, *Le vouloir dire de Francis Ponge*, "De l'objet à l'objet", 1, p 25

⁸ *Ibid*, *l'Art l'éclair de l'être*, III, p 92

⁹ von Hoffmannsthal cit in Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, "De la transpassibilité", p 302

: "premièrement qu'il y ait quelque chose de tel, deuxièmement que j'y aie ouverture... les deux à partir de rien."¹ Il prend originairement la forme du cri. "Le sentir est au connaître ce que le cri est au mot"². Mais de même que, selon Maldiney contrairement à Straus, le sentir humain diffère de celui de l'animal, de même le cri humain est distinct de celui de l'animal. Selon Maldiney nous pouvons le distinguer par la seule écoute, car, comme tout comportement humain, il est l'articulation d'une ouverture diastolique et d'un recueil systolique³. Le cri humain –"à la fois événement et expression d'événement"⁴ – n'est pas une manifestation de l'émotion, mais un cri d'appel qui est une pure ouverture au Rien (diastole). Comme l'événement, le cri véritable "fait le vide en nous et hors de nous"⁵. Au moment où il nous saisit nous sommes perdus dans le vide. Se faisant dans le vide, ce cri est un appel qui n'est pas dirigé vers un monde ou un étant intramondain préexistant, mais est adressé au vide lui-même pour qu'il lui ménage "un site où puissent avoir lieu d'être ou de n'être pas et l'appelé et l'appelant"⁶. Autrement dit, le cri appelle d'abord un où. Or, qu'est-ce qui surgissant du vide est capable d'instaurer un lieu ? L'événement. L'événement déchirant la trame du monde est aussi avènement d'une spatio-temporalité qui lui est propre, donc d'un lieu. Autrement dit, la déchirure de l'événement est l'occasion d'un appel et son avoir lieu en constitue la réponse. Pourtant le cri ne peut, à proprement parler, recueillir cet événement. La systole n'est pas recueil, mais résonance, arraisonement. Qu'est-ce à dire ? Lorsqu'à la prise s'oppose à la résistance d'un objet qui ne saurait être pris et ramené ici, la main "l'explore là où il est. Elle fait l'épreuve en lui d'un jeu de résistances et de puissances en résonance ou en conflit avec son propre jeu de flexions et

¹ Maldiney, *L'Art l'éclair de l'être*, II, p 71

² Straus, *Du sens des sens*, Partie IV, Chapitre 6, p 371

³ Maldiney prend pour exemple l'enregistrement qu'a fait F. Mazière des bruits de la forêt amazonienne pendant et à la suite d'un orage : "on entend d'abord le tonnerre et le crépitement de l'averse sur les feuilles, rien d'autre. Puis la pluie cessant, tous les cris renaissants des animaux dans la forêt : crapauds-buffles, singes hurleurs, perroquets et toute espèce d'oiseaux. Et, tout à coup, un son autre dans l'exception duquel soudain : voici l'homme ! C'est le son d'une flûte indienne." cf *L'art, l'éclair de l'être*, IV, p 130

⁴ Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, "Événement et psychose", p 202

⁵ *Ibid*, III, p 109

⁶ *Ibid*, II, p 70

d'extensions, de pressions, de glissements et de relâches."¹ Tel est également le rapport du cri à l'événement. "Arraisonner l'événement c'est lui demander des comptes à son bord", ce n'est pas le recueillir mais entrer en résonance avec lui. Cette résonance à l'événement n'est possible que parce que l'événement et le cri sont de même nature : ils ne sont pas signes ou objets, mais formes, donc rythmes². Ainsi, le cri est cette forme "verbo-motrice"³ dont le rythme entre en résonance avec celui de l'événement qui ouvre et répond à son appel : "Au lieu de leur naissance l'événement et le cri se répondent"⁴. Mais le cri n'est pas encore la parole qui, selon Maldiney, "ouvre le langage et, dans cette ouverture, fonde la langue, sans s'ensevelir en elle"⁵. Celle-ci ne s'ouvre que lorsque le cri se fait nom⁶. La nomination perpétue l'acte dont le cri est la forme pure : l'appel⁷. La fonction originaire du nom est manifeste dans la langue chinoise où les mots sont des emblèmes monosyllabiques : "[c]hacun de ces noms exprime intégralement une essence individuelle. C'est peu de dire qu'il l'exprime : il l'appelle, il l'amène à la réalité. Savoir le nom, dire le mot c'est posséder l'être ou créer la chose [...] J'ai pour soldats des tigres si je les appelle "tigres"."⁸ Cependant, cet acte de nommer n'est pas propre à la langue chinoise, il est universel, "[i]l est à l'origine et demeure au fondement de l'acte de langage". Ainsi, dans toute langue, la nomination originaire "dit l'être à travers l'étant qu'elle nomme"⁹, elle pose l'être. Mais cet étant dont

¹ *Ibid*, III, p 109

² *Ibid*, *Le legs des choses dans l'œuvre de Francis Ponge*, IV, III, p 92

³ *Ibid*, *L'art, l'éclair de l'être*, III, p 110

⁴ *Ibid*, *Le vouloir dire de Francis Ponge*, "de l'objet à l'objet", I, p 27

⁵ *Ibid*, *L'art, l'éclair de l'être*, III, p 92 : "Il est étrange que tant de linguistes ne s'avisent pas que, pour inventer les premiers rudiments d'une langue, il faille d'abord parler."

⁶ Le nom n'est pas à prendre ici au sens d'une partie du discours (qui correspond à un état tardif de la construction des langues indo-européennes), mais comme "foyer d'ouverture de la langue, connaissant avec le monde" cf Maldiney, *Le vouloir dire de Francis Ponge*, "Le ressourcement de la langue à travers la parole dans l'œuvre de Francis Ponge", IV, p 165

⁷ Maldiney reconnaît ici une proximité avec Heidegger ("Nommer est appel"), mais la caractérisation du cri comme forme pure de l'appel lui permet de s'en détacher, puisque l'appel, se faisant dans le vide, avant toute apparition de la tension proche-lointain, ne peut être un appel "[A]u loin, là où séjourne en son absence l'appelé" pour le rendre "plus proche" (cf Heidegger, *Acheminement vers la parole*, "La parole", p 22-3 repris dans *L'art, l'éclair de l'être*, II, p 68-69.)

⁸ Granet, *La pensée chinoise*, Livre premier, chapitre premier, p 40 ; cit in *L'art, l'éclair de l'être*, II, p 69

⁹ Maldiney, *L'art, l'éclair de l'être*, II, p 73

elle dit l'être n'est pas un objet, il est précisément un événement. Nous avons vu, avec l'œuvre d'art, que dans la surprise de l'événement, "l'étant nous interpelle dans l'éclair de sa marque : l'être". Or, la nomination, parce qu'elle conserve la puissance d'appel du cri, et parce que comme le cri et l'être elle sort du Rien, est à même de "recueillir la surprise de l'être", non pour la conserver, mais pour veiller sur elle : "La parole est originairement la gardienne de l'être"¹. Les racines, qui sont des "intégrale[s] potentielle[s] dont l'unité de puissance dépasse toutes les significations ultérieures des mots dérivés d'elle[s]"², manifestent cette puissance originaire du nom. Maldiney prend l'exemple de la racine -ar- qui est "un des noms pré-indo-européens de l'eau courante"³ (que l'on retrouve dans des noms de fleuves, rivières ou ruisseaux : Rhin, Aar, etc.). Ce que nomme cette racine n'est pas ce qu'elle imite à savoir le bruit de l'eau. Selon Maldiney, pour comprendre ce qui est ici nommé il faut songer "à ce qu'a de bouleversant pour un peuple en migration [...] la rencontre d'une rivière ou d'un cours d'eau. L'impression ressentie intéresse toute la sphère vitale d'un peuple en quête d'une terre où vivre. Sa tonalité, sa climatique [...] enveloppe les parages, les voisinages, toute la marge de terre habitable (ou, dans le souvenir et le désir, habitée) dont cette eau courante est la ligne de vie. "Ar" nomme [au monde], en l'appelant, l'événement-avènement auquel l'être au monde d'un homme ou d'une communauté est suspendu comme à son destin."⁴ Une racine appelle l'événement-avènement et résonne avec lui, elle ne le peut que parce que, comme l'événement, elle relève du pathique, du sentir. La racine ne désigne pas un objet, elle n'est pas un concept, mais une "direction de sens"⁵. La direction de sens est un schème dynamique qui unifie les trois sens du sens : "sens-direction" ("celui d'un trajet ou d'une impulsion, et, avant tout,

¹ *Ibid*, p 72

² *Ibid*, III, p 111

³ *Ibid*, p 73

⁴ *Ibid*, p 73-4

⁵ Binswanger, *Introduction à l'analyse existentielle*, "Le rêve et l'existence", I, p 201

d'un auto-mouvement"¹ qui correspond à une certaine esquisse motrice), le "sens-sensation" (tout sentir est un ressentir) et "le sens-signification". Or, à l'état naissant, au plan du sentir lui-même – avant même de pouvoir identifier des qualités sensibles et de déterminer des directions par l'intermédiaire d'adverbes – les trois sens sont unifiés dans une même direction de sens, de telle sorte que la signification procède et n'est pas séparable d'une esquisse motrice et d'une certaine tonalité². Autrement dit, dans une direction de sens "la signification n'est jamais thématisée", elle est signifiance, "et de cette manière elle peut exprimer une dimension du monde auquel nous avons ouverture, précisément à travers elle et en elle"³, c'est-à-dire un certain événement.

2) De la nominalisation au discours

Néanmoins, cette puissance de la nomination perpétuée dans les langues à radicaux ((le grec jusqu'à l'époque alexandrine par exemple) qui relèvent déjà d'un stade second dans "l'histoire structurale du langage"⁴ par rapport au moment syllabique primitif) tend à se réduire considérablement dans l'évolution des langues indo-européennes qui entérine le passage des langues à radicaux aux langues à mots. Dans ces dernières le sémantème, c'est-à-dire la partie du mot qui porte la signification lexicale, n'est plus une direction de sens mais un concept. Le passage de la direction de sens au concept, dont la formation s'achève à la partie du discours⁵ (nom, verbe, adjectif, etc.) est une "opération d'entendement"⁶, c'est-à-dire un processus d'universalisation. Désormais, "le sens du

¹ Maldiney, *L'art, l'éclair de l'être*, III, p 85

² Aucune racine n'est plus manifeste à cet égard que la racine -per- dont le sens focal est "à travers" et qui est qui "est dans une contemporanéité avec l'être-là comme être au monde" au sens où elle manifeste le *durchstehen*, situation originaire de l'homme au monde. cf *l'Art, l'éclair de l'être*, IV, p 123, voir aussi Maldiney, "La prise", in *L'ouvert N°6*, p 50-62

³ Rodorf, "parler n'est pas discourir", in *Henri Maldiney : penser plus avant...*, p 55

⁴ Maldiney, *L'art l'éclair de l'être*, IV, p 135

⁵ Guillaume, *Langage et science du langage*, "Discernement et entendement dans les langues", note 7 p 89

⁶ *Ibid*, p 87

monde représenté dans la langue est constitué par un ensemble de concepts qui détermine l'horizon de toute parole"¹. Or, "[l]à où le langage est le milieu de l'universel, il n'arrive pas à dire cette chose-ci en présence de laquelle je suis."² L'universalisation de la langue, sa transformation en discours, la rend incapable de résonner avec la singularité de l'événement. Cette incapacité est d'autant plus remarquable lorsque l'on se penche sur la fonction principale du discours : la prédication : "Le discours est essentiellement prédicatif"³. Plus précisément ce qui dans le discours assure la prédication, c'est la phrase qui dit quelque chose de quelque chose. Dans la phrase chaque mot tire sa signification de "l'intentionnalité globale de la phrase dont il est l'intégrant"⁴, de telle sorte que "dès le début de la phrase, le locuteur est à la fin", étant dirigé vers le sens final et unique que la phrase véhicule. Dès lors, le mot dans la phrase est marqué du sceau de la contingence, dans la mesure où on peut lui substituer un autre tout en conservant la signification globale de la phrase. De même, la parole n'est plus à l'origine de la langue, mais devient un simple usage contingent de ce qui est fourni préalablement par la langue-discours. Dans la phrase, la liaison – qui est identiquement une détermination réciproque – entre chaque mot est prescrite par un ensemble de règles syntaxiques fixes. Si nous comprenons, par exemple, aisément une phrase telle que "Il court déjà dans la cour, car le cours a été court", c'est parce que la grammaire assigne à chaque mot une certaine place, une certaine fonction en rapport avec les autres, de telle sorte que "les mots sont entendus précisément par le relais de leur mise en perspective les uns par rapport aux autres."⁵ Or, cette "servitude mutuelle" des mots les contraints à "abandonner beaucoup de leur amplitude signifiante pour entrer en phase selon des rapports prescrits"⁶. Autrement dit, la richesse sémantique, propre aux racines, se voit désormais réduite au minimum jusqu'à tendre, à la limite, vers une

¹ Maldiney, *Le legs des choses dans l'œuvre de Francis Ponge*, III, p 66

² *Ibid*, IV, p 73

³ *Ibid*, *L'art, l'éclair de l'être*, II, p 55

⁴ *Ibid*, IV, p 138

⁵ Rodorf, "parler n'est pas discourir", in *Henri Maldiney : penser plus avant...*, p 48

⁶ Maldiney, *L'art, l'éclair de l'être*, II, p 56

signification unitaire et générale. Or, c'était précisément cette richesse, qui permettait originairement au nom d'entrer en résonance avec l'événement qui répondait à son appel. En effet, l'événement étant toujours de l'ordre du sentir, il ne saurait se réduire à une signification close, fixe et thématique, seulement propre à désigner de l'étant érigé en objet. Seul un "mot ouvert"¹ peut entrer en résonance avec un événement surgissant dans l'Ouvert. Plus encore, non seulement les mots sont incapables d'articuler la chose comprise comme événement, mais en outre, en toute rigueur, ils ne visent pas véritablement, ou tout du moins uniquement, la chose. En effet, au sein du lexique, une partie non négligeable de la signification d'un mot (sa "valeur" selon le terme de F. de Saussure) est déterminée par l'ensemble des relations que ce mot entretient avec tous les autres mots de la langue, de telle sorte que "la langue est un système dont tous les termes sont solidaires et où la valeur de l'un ne résulte que de la présence simultanée des autres"². Par exemple la valeur de "rivière" et de "fleuve" est déterminée par la relation différentielle que l'un entretient avec l'autre. Dès lors, si une part conséquente de la signification d'un mot n'est pas fondée sur la chose elle-même, alors le mot ne sera jamais en mesure de résonner avec elle. Les mots en tant que concept, sont à l'image des systèmes philosophiques selon Bergson : ils "ne sont pas taillés à la mesure de la réalité où nous vivons. Ils sont trop larges pour elle"³.

3) "un peu du natal dans la langue"⁴ : la poésie

Est-ce à dire que, compte tenu de l'évolution des langues indo-européennes, l'événement doit sombrer à jamais dans l'indicible ? Non, car au sein des langues

¹ Guillaume, *Langage et science du langage*, "Discernement et entendement dans les langues", note 7 p 89

² De Saussure, *Cours de linguistique générale*, p 159

³ Bergson, *La pensée et le mouvant*, Introduction (première partie), p 1

⁴ Du Bouchet, *Ici en deux*, "notes sur la traduction", p 114

"hyperconstruites", quelque chose résiste et tend à "inverse[r] le cours de cette évolution"¹ : la parole poétique. Cette dernière redescend aux racines du langage, c'est-à-dire "à travers la langue jusqu'à la parole qui la fonde", et par là même "à la racine des choses, à ces "sensations confuses que nous apportons en naissant"². Autrement dit, il s'agit en poésie, de remonter au moment apertural du langage et du monde, où les deux communiquent au lieu unique de leur co-naissance. Dès lors, tout comme l'œuvre picturale, la sculpture, ou le monument architectural authentique, la poésie est lieu d'une *ἔποχῆ* par laquelle nous faisons retour au sentir. Certes, un poème a pour fond la langue commune, mais il est à lui-même son propre fondement. Le premier mot entrant en phase dans le poème ouvre la langue du poème qui lui est à chaque fois propre³ et perpétue, identiquement, le moment apertural de la parole. Ce retour au natal, passe d'abord par un rejet de ce qui constitue le propre du discours, tel que nous l'avons exposé, à savoir la syntaxe. La poésie tend, en effet, à la réduire voire à la supprimer. A un niveau minimal cela peut passer par une simple inversion de l'ordre courant des mots ("C'était l'heure où parmi le froid et la lésine / S'aggravent les douleurs des femmes en gésine"⁴), ou bien de façon plus radicale par l'absence de toute liaison conjonctive ("Le morcellement, je respire, il disparaît, c'est l'espace"⁵). Les mots ne sont plus des unités partiellement indifférentes au service de l'intentionnalité globale d'une phrase. Tout d'abord, parce que substituer un mot à un autre dans une poésie ou bien modifier l'ordre des mots c'est détruire le poème lui-même. Ensuite, parce qu'"[u]n poème n'est pas constitué de phrases dont l'"intention de signification" détermine toutes les articulations. Il est une séquence de mots". Certes, les images que suscitent les mots dans un poème peuvent évoquer un même propos, "[m]ais

¹ Maldiney, *L'art l'éclair de l'être*, III, p 111

² Maldiney, *Le vouloir dire de Francis Ponge*, "Le ressourcement de la langue à travers la parole dans l'œuvre de Francis Ponge", 3, p 151

³ *Ibid*, *L'art, l'éclair de l'être*, II, p 71

⁴ Baudelaire, *Les fleurs du Mal*, "Tableaux parisiens", CIII : "Le crépuscule du matin".

⁵ Du Bouchet, *Ici en deux*, "Notes sur la traduction", p 122

celui-ci n'est pas là d'avance à titre intentionnel"¹. Sa persistance n'est pas du déjà fait, mais est se faisant et se transformant tout au long du poème, à chaque entrée en phase d'un mot. Qu'est-ce à dire ? La suppression, ou en tous les cas la réduction, des liaisons syntaxiques confèrent aux mots d'une séquence poétique, une certaine autonomie. Néanmoins, les mots ne sont pas sans rapport les uns avec les autres, ils entretiennent entre eux une relation de "pur voisinage"² et communiquent par leurs horizons. Chaque mot est dans le poème un événement qui advient "sous l'horizon de postériorité du précédent"³ et "livre son ciel"⁴, ouvre son propre horizon, de telle sorte que son apparition modifie l'horizon de postériorité du précédent qui est désormais l'horizon d'antériorité du nouveau mot. L'horizon de postériorité de cet événement est lui-même l'horizon d'antériorité d'un autre mot-événement dont l'entrée en phase en modifiera la nature. Autrement dit, chaque mot-événement ouvre un horizon qui est un appel lancé dans le vide, dans le muet, appel auquel répondra l'avènement toujours surprenant d'un autre mot-événement. Dès lors, c'est par le vide que les mots communiquent, et c'est lui qui assure leur autonomie. Comme dans la peinture, il faut en poésie qu'"il y ait du Vide dans le Plein"⁵. Ces vides peuvent se manifester sensiblement par des blancs comme dans la poésie de du Bouchet, mais, ce sont, comme en peinture, des vides médians – non des vides-intervalles – assurant le passage du souffle et permettant la mutation réciproque des mots. Ainsi, à la poésie s'applique également les propos de Huang Pin-Hung : : "En peinture, relier une ligne à une autre ne revient pas à greffer une branche à une autre. La greffe vise la solidité, alors que le tracé des traits [qui implique toujours du vide] cherche à ne pas étouffer le Souffle"⁶. En poésie ce qui assure la greffe ce sont notamment les liaisons

¹ Maldiney, *Le vouloir dire de Francis Ponge*, "Le ressourcement de la langue à travers la parole dans l'œuvre de Francis Ponge", 4, p 168

² Maldiney, *L'art, l'éclair de l'être*, II, p 57

³ *Ibid*, *L'art, l'éclair de l'être*, II, p 57

⁴ Du Bouchet cit *in Ibid*

⁵ Ting Kao, cit *in Cheng, Vide et plein*, Seconde partie, II, 2, p 91

⁶ Huang Pin-Hung cit *in Cheng, Vide et plein*, Première partie, 2, 1, a, p 79

syntaxiques, d'où leur réduction voir leur suppression. Les poètes chinois, par exemple, accroît le vide dans le plein en supprimant certains "mots vides"¹, ne conservant que quelques conjonctions et adverbes (exemple de suppression des pronoms personnels : "Montagne vide ne percevoir personne / Seulement entendre voix humaine résonner / Soleil couchant pénétrer forêt profonde / Un instant encore illuminer mousse verte"²), ou bien en remplaçant des "mots pleins" (Les substantifs, les verbes d'action et de qualité) par des mots vides, (exemple de substitution de verbes par des adverbes ou locutions adverbiales : "Grand âge souvent route-chemin / Jour tardif à nouveau mont-fleuve"³). Mais sans liaison syntaxique, qu'est-ce qui est à même d'assurer la communication entre les vides et entre les mots ? Le rythme. "[U]n poème n'est pas une phrase mais un complexe rythmique signifiant"⁴. "En pleine terre/ Les portes labourées portant air et fruits / ressac / blé d'orage / sec / le moyeu brûle / je dois lutter contre mon propre bruit / la force de la plaine / que je brasse / et qui grandit / tout à coup un arbre rit / comme la route que mes pas enflamment / comme le couchant durement branché / comme le moteur rouge du vent / que j'ai mis à nu."⁵ Ici toute attente ou prévision d'un mot, ayant pour horizon le sens intentionnel de la phrase est exclu par les vides médians qui assurent aux mots leur autonomie. Les mots ne sont pas des prédicats que le poète aurait extrait d'un lexique préexistant, mais chacun, livrant son propre ciel, revêt un sens neuf non clos, qui résonne avec une impression originaire, une épreuve pathique, athématique, d'une dimension du monde : "La parole poétique articule une réceptivité inaugurale. Elle se met au ton, à chaque fois, de l'ouverture du monde, pour l'accueil"⁶. Autrement dit, le mot retrouve ici la

¹ les mots vides sont des mots outils indiquant des relations : pronoms personnels, adverbes, conjonctions, les prépositions, mots de comparaison, etc. cf Cheng, *L'écriture poétique chinoise*, première partie, I, p 37

² Wang Wei cit *in Ibid*, p 40

³ Wang Wei cit *in ibid*, p 53

⁴ Maldiney, *L'art, l'éclair de l'être*, II, p 77

⁵ Du Bouchet, *Dans la chaleur vacante*, "En pleine terre", p 75

⁶ Maldiney, *L'art, l'éclair de l'être*, III, p 100

"lucidité puissancielle"¹ du nom qui constitue le moment apertural de la parole. Le mot poétique n'est pas désignation, mais appel lancé, "ici en deux", vers deux vides. Il est d'abord cet appel au vide entre les mots et les choses, que l'événement du monde – surgissant du Rien – ouvre, et dont l'avoir lieu constitue la réponse. Il est en outre et identiquement appel au vide médian constitutif du poème, auquel un autre nom-événement viendra répondre. Cependant, en toute rigueur, ce ne sont pas tant les mots en eux-mêmes qui résonnent avec l'événement-avènement du monde, mais leur conjonction rythmique formant l'événement unique et unitaire du poème. Ainsi, "L'événement du dire et l'événement dit sont le même dans la poésie, parce qu'un poème ne dit rien. Il ne dit rien parce qu'il dit le Rien. L'événement-monde et l'événement-poème sont un parce qu'ils constituent ensemble – "ici en deux" – l'avènement du poème ; l'événement du Sans-nom dans l'avènement de l'Ayant-nom et du nom."² Autrement dit, ce n'est que parce que le poète fait retour au moment apertural de la langue, qui est identiquement celui du monde, à l'instant unique de leur co-naissance, que ses mots rythmiquement articulés peuvent résonner avec l'événement-avènement. Ce retour au natal, est selon Maldiney, d'autant plus notable, que le poème n'est pas seulement noms, mais aussi syllabes, pas seulement nomination, mais aussi intonation. "Le muet ressource du mot l'intonation pour issue."³ L'intonation est ce qui dans le poème manifeste une voix. Elle perpétue donc la parole et plus encore son moment apertural : le cri dont elle est l'équivalent⁴. Dans le poème l'intonation se manifeste dans les syllabes qui, comme les mots, sont séparées entre elles par des vides⁵. La syllabe est l'équivalent de la racine dans les langues⁶.

¹ Expression de G. Guillaume, reprise in Maldiney, *L'art, l'éclair de l'être*, IV, p 120

² Maldiney, *L'art, l'éclair de l'être*, II, p 77-8

³ Du Bouchet cit in *ibid*, IV, p 136

⁴ Maldiney, *L'art l'éclair de l'être*, III, p 110

⁵ *Ibid*, IV, p 133

⁶ *Ibid*, III, p 111

C) Fermeture

Cependant, ces retours au natal dans la langue sont rares, comme sont rares les œuvres véritables. Plus encore, non seulement la domination du discours sur la parole, qui entérine la clôture des mots, rend le retour au natal plus périlleux, mais en outre il a tendance à masquer ce retour aux récepteurs de l'œuvre. Qu'est-ce à dire ? L'habitude des langues à mot, pousse le récepteur d'un poème à chercher à le réduire aux éléments constitutifs du discours. Les mots sont saisis comme autant d'unités tirées d'un lexique et possédant un sens fixé par avance. On s'étonne alors des associations étranges de mots qui forment le poème, mais cet étonnement n'est pas celui véritable qui nous saisit dans le surgissement de l'événement, il est ""dépotentialisé", converti, comme un paysage devenu site, en petites surprises touristiques"¹. Il est d'ailleurs rapidement suivi, soit par un constat d'inintelligibilité – qui constituerait le propre du beau poétique – supposant que l'on juge le poème à l'aune de l'intelligibilité propre à la structure du discours, et primordialement à celle de la phrase ; soit à la recherche d'un code dont les indicateurs sont précisément les associations surprenantes et autres "figures de style", visant à produire tel ou tel effet auprès du récepteur. Le secret du poème est alors confié à quelques initiés qui en sont les seuls gardiens et diffuseurs légitimes, affublant le poème d'une signification unilatérale, que chacun doit faire sienne s'il veut le comprendre. Dans les deux cas, le poème est désapproprié de son propre, car saisit à même le discours comme un objet, et non éprouvé au niveau apertural de la langue comme un événement. Or, cette objectivation du langage se répercute sur la chose elle-même. "Aujourd'hui la fermeture du mot caractéristique des langues indo-européennes tend à rejaillir sur la chose. Aux "langues à mot" correspondent de plus en plus les cultures de l'objet. Là où les mots ont le statut de prédicats possibles, la dimension du référend ["ce à quoi le ceci a à se rapporter" qui diffère du référent : "qui réfère ou rapporte"] s'absorbant dans la dimension du signifié, la chose tend à devenir

¹ *ibid*, *Le legs des choses dans l'œuvre de Francis Ponge*, III, p 65

thème intégralement exprimable par un ensemble clos de concepts prédéterminés"¹. Cette réduction de la chose à l'objet a des conséquences notables dans la saisie des œuvres picturales. Si, rares sont les œuvres véritables, plus rares encore sont ceux capables de s'y ouvrir authentiquement. Maldiney reconnaît à plusieurs reprises que l'accueil de l'œuvre ne dépend pas que de son authenticité ou de son inauthenticité, mais aussi de celui qui l'accueille : "l'accès à l'œuvre dépend aussi de vous. Vous pouvez passer à côté de la surprise de l'œuvre"². Certes, l'occultation de l'événementialité de l'œuvre est surtout manifeste pour les œuvres dites figuratives qui peuvent, même pour les plus authentiques, susciter la tentation de l'objectivation. Mais même dans les œuvres qui se détournent de l'objet, le récepteur peut toujours l'y retrouver (des formes géométriques, des couleurs-qualités, etc.), ou bien envisager l'œuvre elle-même comme un objet, décoratif par exemple. A cet égard, le musée est le lieu privilégié de la manifestation des symptômes d'une telle objectivation. Par exemple, dans la généralisation de l'audio-guide, qui réduit l'œuvre à un objet historiquement déterminé et analysable en unités objectivement identifiables. Ou bien dans la présence de plus en plus envahissante de l'appareil photographique au sein des musées, qui agit comme un écran entre le spectateur et l'œuvre visant à la conserver tel un exemple d'un patrimoine culturel déterminé, et en empêchant par là même l'épreuve directe. Tout se passe comme si, au sein du musée, le récepteur se masque lui-même la vue véritable (Ils "ressemblent à des sourds : présents, ils sont absents"³) à la faveur d'artifices lui permettant de retrouver la sérénité de son espace habituel, celui de la perception objectivante : "l'habitude, parce qu'elle met fin à l'acte, toujours ouvert, d'habiter, est la mort la plus commune de l'art"⁴. Qui plus est, cette tendance à l'objectivation ne touche pas seulement l'étant, mais aussi l'être de l'étant dont

¹ *Ibid*, IV, III, p 78

² *L'ouvert N°5*, "Entretien avec Henri Maldiney", p 83 ; voir aussi *L'art, l'éclair de l'être*, III, p 98 : "Tout le monde ne voit pas un dessin de Nicolas de Staël ou de Tal Coat tel qu'en lui-même enfin le constitue originellement sa dimension formelle".

³ Héraclite cit in Maldiney, *Ouvrir le rien l'art nu*, "L'œuvre d'art comme essence", p 414

⁴ Maldiney, *Avènement de l'œuvre*, "Chaos, harmonie, existence", p 107

le surgissement de l'événement est la manifestation. Maldiney souligne, en effet, que la possibilité dans les langues européennes de nominaliser l'être, nous le fait saisir comme un quelque chose, c'est-à-dire comme un étant¹. Ainsi, de façon générale c'est la dimension même de l'apparaître, dans son événementialité, qui se trouve aujourd'hui "délibérément retranché[e]"². Or, cela soulève une interrogation quant au rapport entre événement et transpassibilité. En effet, nous avons montré que Maldiney affirmait à plusieurs reprises, que l'événement ouvre l'attente dans l'instant même où il la comble. Cela semble donc supposer que la réceptivité à l'événement ne préexiste pas à l'événement lui-même, et plus encore "se confond avec la réception même"³, de telle sorte que la transpassibilité paraît relever d'"une forme d'empirisme événemential"⁴. Or, si l'existant peut être fermé à l'événement, ou autrement dit, si l'événement n'est pas toujours à même d'ouvrir la transpassibilité, ne doit-on pas dire que la transpassibilité dépend tout autant de l'événement reçu que de l'existant qui la reçoit, et ainsi qu'entre la réceptivité et la réception existe toujours un écart qui empêche leur confusion ? Mais qu'est-ce qui dans l'événement est alors le fait de l'existant qui le reçoit ? Cependant lorsque la réceptivité à l'événement est défaillante, qu'est-ce qui est à même de la rouvrir ? N'est-ce pas l'événement lui-même, de sorte que c'est bien l'événement qui ouvre la réceptivité au moment où il la comble ? Dans ce cas quel type d'événement est capable d'une telle réouverture ? Ces problèmes ne pourront s'éclairer que par un dévoilement préalable de la forme de fermeture la plus radicale qu'un existant puisse endurer.

¹ *Ibid*, *Art et existence*, "L'art et le Rien", I, p 172

² *Ibid*, *Le legs des choses dans l'œuvre de Francis Ponge*, III, p 65

³ Barbaras, "l'essence de la réceptivité, transpassibilité ou désir ?", in *Maldiney une singulière présence*, p 26

⁴ *Ibid*, p 28

II) Psychose et événement

La fermeture propre à la quotidienneté du *Dasein* n'est en effet pas la seule fermeture possible. Il existe une forme de fermeture bien plus tragique et plus radicale pour l'existant : la psychose. La psychose n'entretient pas avec l'existence saine une différence de nature. Il y a certes bien une faille entre les deux, mais elle a lieu au sein même de l'existant, de sorte que la psychose n'est rien d'autre qu'une possibilité de l'existence : "Vous qui avez affaire à l'homme malade vous avez affaire à l'homme"¹, c'est-à-dire à l'existant. C'est donc seulement à partir de l'existant et de ses possibilités que la psychose peut être comprise². Comme nous l'avons vu avec l'œuvre d'art dite "existentielle", l'événement est au cœur de l'existence. Or, c'est précisément le rapport à l'événement qui est en jeu dans la psychose. "Le plus remarquable dans la psychose est la fermeture à l'événement. Un jour un événement a eu lieu qui n'a jamais été assumé et qui, non dépassé, obstrue tout l'horizon d'un homme. Entièrement impliqué en lui, cet homme, mélancolique ou schizophrène, est contraint de s'expliquer en permanence avec lui – ce qui le rend inaccessible à tout événement nouveau, à l'événement comme tel"³. Autrement dit, la psychose est la mise au jour négative du poids de l'événement pour l'existant. Elle est d'autant plus révélatrice, que contrairement au névrosé ou au *Dasein* quotidien, le psychotique ne peut pas tricher⁴, il ne dispose pas "d'un espace de jeu, qui [lui] permet[trait] de "jouer le jeu"... de l'accommodation neutralisante"⁵ ou de faire semblant. Il s'agira ainsi de voir ce que la psychose est susceptible de nous apprendre *a contrario* sur le rapport de l'existant à l'événement. Dans son étude des psychoses, Maldiney s'intéresse exclusivement à trois formes : la schizophrénie, la mélancolie et la manie. Notre propos s'appuiera sur l'étude des deux premières, non seulement parce qu'elles font l'objet d'un

¹ Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, "L'existant", p 215

² *Ibid*, "Psychose et présence", p 10

³ *ibid*, "L'existant", p 230

⁴ *Ibid*, "De la transpassibilité", p 297

⁵ *Ibid*, "Psychose et présence", p 7

traitement plus exhaustif, mais en outre parce que les apports de la manie concernant le problème de la relation de l'existant à l'événement, sont pour l'essentiel similaires à ceux de la mélancolie. Nous nous intéresserons dans un premier temps à la mélancolie. Si l'œuvre d'art était le lieu privilégié d'une clarification des rapports entre l'espace et l'événement, la mélancolie constitue celui d'une clarification négative des rapports entre la temporalité et l'événement, visibles à même la structure de la plainte du mélancolique. Elle nous permettra en outre de saisir *a contrario*, l'importance de l'altérité et du Rien pour l'existant. L'altérité nous apparaîtra, de même, comme centrale dans la schizophrénie en tant qu'elle est non seulement ce à partir de quoi la schizophrénie surgit, mais en outre ce par quoi le schizophrène tente d'en conjurer le tragique destin. Le rapport au Rien se manifestera également comme ayant une importance insigne dans la schizophrénie. Nous montrerons qu'il est en fait l'expression d'un rapport plus primordial que tout homme entretient avec le Rien et que Maldiney nomme, à la suite de Winnicott, l'"agonie primitive". Enfin, si la psychose apparaît essentiellement comme une fermeture à l'événement, nous nous interrogerons sur les possibilités d'une thérapeutique à partir de l'événement lui-même.

A) La mélancolie

1) Analyse sémiotique de la plainte¹

Suivant la voie ouverte notamment par Binswanger², le premier geste de Maldiney dans son étude des psychoses est éminemment phénoménologique. En effet, réalisant l'épochè, il met "hors jeu toute prise de position préalable, en premier lieu toute distinction normative, ou même simplement théorique, entre normal et pathologique", afin de ne prendre en considération que "le phénomène nu, dans son intègre intégralité, c'est-à-dire

¹ L'analyse sémiotique de Maldiney s'appuie sur la formulation française de la plainte, mais pour Maldiney on peut tirer des conclusions similaires de la formulation allemande : voir Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, "Psychose et présence", p 55

² Voir Binswanger, *Mélancolie et manie*

les expressions du psychotique, prises en elles-mêmes et non pas à titre de symptômes ou d'indices"¹. Or, le mode d'expression quasiment exclusif du mélancolique, qui est identiquement son "mode ultime d'existence", est la plainte. L'analyse sémiotique de la plainte permet à Maldiney de mettre au jour la défaillance de l'existence du mélancolique qui prend primordialement la forme d'une défaillance de la temporalité². La parole du mélancolique est d'abord, pour Maldiney, une phrase, mais elle a ceci de particulier qu'elle n'est le prédicat "[d]e rien dans le monde, même simplement probable", elle ne renvoie à rien. Cette spécificité se fonde sur l'interchangeabilité des thèmes de la plainte, sur la "variation monotone de son contenu"³ – telle qu'elle a été soulevée par Binswanger – qui peut aller jusqu'à une absence pure et simple d'objet, comme dans le cas du patient M.B.K. de Tellenbach⁴. Autrement dit, ce qui importe ce n'est pas le thème de la plainte, mais l'acte de la plainte lui-même, de sorte que pour Maldiney cette phrase qu'est la plainte se réduit en fait à sa fonction expressive que Maldiney nomme "fonction doléante"⁵. En outre, si le contenu varie en permanence, la forme, comme le souligne Maldiney à la suite de Binswanger, a le plus souvent une forme canonique. Cette dernière, Maldiney la retrouve dans la forme définitive de la plainte de Cécile Münch⁶ : "Si je n'avais pas proposé cette excursion, je n'en serais pas là"⁷. La plainte est constituée d'une condition au plus-que-parfait ("Si je n'avais pas proposé cette excursion"), et d'une conséquence au conditionnel ("je n'en serais pas là"). A la différence du futur catégorique, qui clôt définitivement le

¹ Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, "Psychose et présence", p 8

² Maldiney suit ainsi la voie ouverte par Binswanger dans *Mélancolie et manie*, tout en l'infléchissant en faisant de l'événement le point central de la psychose.

³ *Ibid* p 38

⁴ Binswanger, *Mélancolie et manie*, "Mélancolie", "la souffrance mélancolique,..." , 1, p55

⁵ Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, "Psychose et présence", p 38

⁶ Les analyses suivantes prennent appui sur la plainte de Cécile Münch à laquelle Maldiney se réfère en permanence, mais sont valables pour toute plainte mélancolique revêtant cette forme ou une forme équivalente. Cécile Münch est une patiente, étudiée par Binswanger, dont le mari a été tué lors d'un accident de train, accident suivi d'une profonde phase mélancolique, avec des plaintes centrées sur elle, autour du fait "qu'elle avait proposée l'excursion au cours de laquelle l'accident eu lieu." et sur un ami de son mari qui peu avant l'accident changea sa place avec celui-ci et s'en sorti avec de maigres blessures cf Binswanger, *Mélancolie et manie*, "Mélancolie", "La rétrospection mélancolique", 1, p 29-36

⁷ *Ibid*, p 40

présent, le futur hypothétique ne manifeste pas une telle fermeture, mais il n'ouvre pas pour autant le présent comme l'affirmait G. Guillaume. Il désigne en effet, "un présent extensif non clos", mais qui n'est pas expansif au sens où il temporaliserait le temps. En effet, le futur hypothétique traduit une identité du présent et du futur sans séparation, dénonçant "un état stationnaire du temps", un temps sans horizon ekstatique "qui ne se temporalise plus"¹ (c'est-à-dire qui n'ouvre pas d'avenir et qui ne coule pas dans un passé). Cette spécificité du présent du mélancolique s'éclaire du sens temporel que prend le "en" dans l'expression "en arriver à (ou là)" (qui est identique au "serais pas là" de Cécile Münch"). Maldiney reprend ici la formule de Gustave Guillaume selon laquelle "En arriver à... c'est arriver sans être jamais parti". Qu'est-ce à dire ? Pour éclairer cette affirmation Maldiney s'appuie sur une comparaison de deux formules apparemment similaires quant à leur signification : "A vouloir tout fonder Descartes en arrive à douter qu'il existe" et "De doute en doute Descartes arrive à se demander s'il existe". Dans la seconde formulation, le procès consiste en une succession d'un avant et d'un après "dans un temps objectif", universel, déterminable en époques (passé, présent, futur), "qui s'explique à partir du présent d'un locuteur témoin"². A l'inverse, le en du "en arrive" dans la première formulation, n'est pas l'instigateur d'une succession temporelle où le "vouloir tout fonder" précéderait le doute. Les deux moments de l'énoncé sont strictement contemporains, et c'est sur le fond et non à la suite du vouloir que le doute se fait. Dans le premier mouvement de l'énoncé "A vouloir tout fonder", la temporalité relève du temps impliqué, c'est-à-dire du temps vécu, "le temps du moi se développant dans le sens de notre histoire"³ et non du temps objectif manifestant un passage. D'où l'usage de l'infinitif, dans lequel, à proprement parler, il n'y a pas de passage du temps. Le "en arrive" constitue un seuil à partir duquel on passe d'un temps impliqué à un temps expliqué, c'est-à-dire à un

¹ *Ibid*, p 44

² *Ibid* p 41

³ *Ibid*, "Crise et temporalité dans l'existence et la psychose", p 92

temps objectif, à partir d'un présent marqué par le "il existe". Autrement dit, "c'est à ce présent surgissant d'un fond non temporel [qui ne relève pas d'une temporalité objective] que commence le temps"¹ ; fond qui est un passé, mais qui n'est pas temporel puisqu'il ne précède pas le présent, et qui est donc sans futur, puisque sans devenir. Or, tel est précisément le sens que confère le "en" à la plainte. Le présent, auquel le mélancolique est jeté malgré lui, est à proprement parler sans passé et sans futur : "On arrive sans être parti et du côté du futur on reste sur le seuil"². Autrement dit, le mélancolique s'enracine dans un présent qu'il refuse de quitter. Le "je n'en serais pas là" signifie précisément dans la plainte "je n'en serais pas là... pour l'éternité", mais une éternité qui consiste en une répétition permanente, une persévérance du présent sans devenir, dans laquelle "le temps n'arrive plus"³. Le plus-que-parfait, quant à lui, est le symétrique inversé du futur hypothétique : le plus-que-parfait est au parfait, ce que le conditionnel est au futur. Autrement dit, le plus-que-parfait n'ouvre vers aucun passé antérieur, il assoit la répétition d'un même passé jamais dépassé. Qu'en est-il désormais de la relation entre les deux ? La plainte "annonce une possibilité" marquée par le si et "dénonce une réalité"⁴ marquée par le là. Elle semble avoir la structure d'un raisonnement hypothétique. Or, dans tout raisonnement hypothétique ordinaire, il est possible d'inverser la condition et la conséquence. Par exemple, la phrase "si j'étais plus fort, je serais plus indulgent", équivaut à "je serais plus indulgent si j'étais plus fort"⁵. Cependant, la plainte a ceci de singulier que la condition précède nécessairement la conséquence, sans inversion possible. Cela signifie que ce présent au conditionnel "est énoncé dans la perspective du passé"⁶, il ouvre une projection rétrospective. Cette impossibilité d'inversion des propositions est due pour Maldiney au caractère relativement indépendant de la proposition conditionnelle, que

¹ *ibid*, "Psychose et présence", p 41

² *ibid*

³ *ibid*

⁴ *ibid*, p 47

⁵ *ibid*, p 44

⁶ *ibid*

marque la pause existant entre les deux propositions, dans laquelle la conditionnelle "se prolonge en écho"¹. Cette pause est pour la mélancolique le lieu d'une contemplation rétrospective sur sa décision passée. Cependant, entre cette décision passée et le présent de la mélancolique il n'y a, à proprement parler rien, rien d'autre que cet écho du passé : "Tous les événements intermédiaires (y compris ceux des premiers thèmes de la plainte) sont abolis.[...] le temps est vide"². Dès lors, il faut comprendre le "si je n'avais pas décidé..." comme "si je ne me trouvais pas (maintenant) dans l'état d'avoir décidé". Ainsi, le passé de la mélancolique est un passé limite en-deçà duquel il n'y a rien, un passé absolu qui n'est pas le passé de ce présent ou de l'histoire de la mélancolique, mais qui existe en soi, sans présent, sans futur, il est "[é]tranger au temps dont le présent est le foyer". Ce passé ne précède pas le présent, mais le transcende au sens où, restant identique à lui-même, il le surplombe en permanence et "menace d'engloutir l'ultime historicité de ce présent"³. Il est par conséquent extra-temporel. Ce passé est le fond de l'existence du mélancolique qui se trouve enlisé en lui, incapable de le fonder, c'est-à-dire d'en être le fondement, au sens de déployer un présent origine du temps passé et futur. Le mélancolique est ainsi voué à l'injustification du fond sans fondement. Tout se joue pour le mélancolique entre ce présent "entièrement accompli"⁴, réalisant cette monstruosité linguistique d'être de pure décadence (normalement réservé au participe passé), c'est-à-dire "sans arrivance et depuis toujours arrivé"⁵, et donc par là même incapable de s'ouvrir à un avenir ; et ce passé surplombant, indépassable vers un quelconque passé antérieur. Entre les deux : le rien. Autrement dit, le rapport du présent et du passé relève du sans distance, et les deux tendent à se muer en un, en tant que le passé constitue le fond sans fond inaltérable qui engloutit en lui le présent du mélancolique. Pourtant, la plainte semble aussi avoir un sens

¹ *ibid*, p 47

² *ibid*

³ *ibid*

⁴ *ibid*, p 45

⁵ *ibid* "L'existence dans la dépression et dans la mélancolie", p 78

temporel, indiquant une certaine époque correspondant à une décision passée de la mélancolique (celle d'avoir proposé l'excursion) qui a changé le cours de son histoire.

2) La décision

Le mélancolique montre, par son absence de décision véritable, le poids tragique de la décision au sein de l'existence. En toute rigueur, la décision de Cécile Münch n'est pas une véritable décision. Son ressassement permanent en atteste la défaillance. L'absence d'un présent temporalisant manifesté dans la plainte, est corrélative d'une absence de décision véritable. En effet le présent, le *kairos* instigateur du temps est le présent d'une décision. La décision, comme l'épreuve de l'œuvre nous l'avait montrée, est pour Maldiney la réponse à un état critique qui nous met "en demeure d'être soi ou de n'être pas". Cet état critique est celui dans lequel nous sommes plongés lorsque nous recevons transpassiblement un événement transposable. L'existant éprouvant l'événement est désétabli de ses aîtres, de son monde, plongé dans un état critique, duquel il ne peut émerger à soi, que par une décision par laquelle il surmonte transpassiblement (puisque la décision n'a pas d'antécédent, n'est pas possible avant d'être, elle émerge du rien et est donc, comme l'événement, transposable) la faille ouverte par l'événement. Or, le ressassement permanent de l'événement traumatique, manifeste chez le mélancolique une absence de décision. Cette dernière montre *a contrario*, que ne pas surmonter l'événement, c'est se fermer par avance à la possibilité d'accueillir tout autre événement. Le mélancolique lui-même déplore cette impossibilité d'accueillir : "Les états dépressifs [...] commencent par le retrait du sentiment [c'est-à-dire du sentir, de l'accueil transpassible] des choses, qui pourtant signifie beaucoup pour vous [...] A la fin vient l'épuisement total du

sentiment ; on s'éteint [...] et c'est le plus difficile à endurer"¹. Pour le mélancolique, il n'y a plus d'événements, ou plus exactement, plus d'autre événement que celui de la psychose. L'ombre de celui-ci fait désormais "la nuit où s'englouti[ssent] tous les autres"². Incapable de surmonter l'événement traumatique, "[l]a présence mélancolique est une présence en échec d'elle-même."³ A cette présence en échec correspond un présent qui n'est pas "extatique et inaugural"⁴, mais qui relève d'un *aiôn* négatif : "L'éternelle rétention du jamais plus"⁵. Le temps est désormais pour le mélancolique "un devenir circulaire, dans un retour éternel du même", tant et si bien que présent et passé tendent à se confondre, le présent n'étant plus que rétention sans protention. D'où la structure grammaticale de la plainte où le présent, n'étant pas temporalisant, ne succède pas à un passé et n'ouvre pas un futur. En outre, le mélancolique manifeste négativement ce qu'est exactement un présent temporalisant. Nous avons vu que l'événement de l'œuvre ouvrait un temps et un espace. Autrement dit, ce n'est pas tant la décision qui ouvre le temps, que l'événement lui-même. Pourtant Maldiney parle bien du présent de la décision. Comment concilier les deux ? Une patiente de Kuhn permet d'opérer la conjonction. Celle-ci "n'arrive pas à se mettre en prise sur le temps du monde, que ce soit celui des autres ou celui des choses". Elle ne peut accompagner, se mettre au pas du monde, d'une chose ou d'autrui, c'est-à-dire communiquer avec eux, sauf "quand, danseuse, elle participe à un ballet. Alors ses mouvements, induits par le rythme de la musique et de la chorégraphie, sont en résonance avec le mouvement des autres"⁶. Par la danse, la mélancolique se libère de ce passé qu'elle n'arrive pas à dépasser, car "[l]'espace de la danse, articulé par le rythme ignore toute zone

¹ Reto Roos cit *in* Binswanger, *Mélancolie et manie*, "La souffrance mélancolique...", 2, p 57, Repris par Maldiney *in* *Penser l'homme et la folie*, "Pulsion et présence", p 126

² *Ibid*, p 49

³ La présence consistant comme nous l'avons vu, à être "à l'avant de soi, en soi plus avant" (cf *Penser l'homme et la folie*, "Crise et temporalité dans l'existence et la psychose", p 87) ce qui implique le dépassement toujours renouvelé des failles ouvertes par l'événement

⁴ *Ibid*, "Psychose et présence", p 49

⁵ *Ibid*, p 50

⁶ *Ibid*, "Crise et temporalité dans l'existence et la psychose", p 93

arrière, donc d'insécurité du côté où l'on vient, c'est-à-dire du passé dans lequel justement le mélancolique est retenu."¹ Cette libération est particulièrement notable "dans les entrechats et les sauts, parce que, suspendue en l'air, elle est affranchie de la pesanteur du sol."² Cette libération par la danse est semblable à celle que l'on trouve chez les enfants autistes qui ne sont sensibles qu'aux rythmes (celui d'une flamme, du ruissellement de l'eau, etc.)³. Mais en quoi cette expérience de la danse nous renseigne-t-elle sur le présent authentique de la présence ? Elle met en lumière le fait qu'être présent au monde, à la chose, à autrui, c'est-à-dire à tout événement, suppose d'entrer en résonance rythmique avec lui. Dès lors, le temps de la décision est un présent authentique, c'est-à-dire instigateur du temps, si et seulement si, il entre en résonance avec le présent de l'événement lui-même. A l'inverse, comme le montre la temporalité du mélancolique, le présent de l'événement ne saurait être inaugural, s'il n'est pas authentiquement accueilli, c'est-à-dire à la fois reçu et dépassé : "Je ne deviens moi-même que dans la mesure où quelque chose se passe et il ne se passe quelque chose (pour moi) que dans la mesure où je deviens"⁴. Le mélancolique n'ayant pas dépassé l'événement est condamné à un retour perpétuel du même toujours redouté. Désormais, pour le mélancolique tout instant normalement nouveau "naît vieux" puisque lesté du poids d'un passé non dépassé, et le présent lui-même est le simple "point d'accumulation de l'accompli." Or, ce retour permanent fait sombrer le mélancolique dans un destin tragique qui, dans les cas les plus extrêmes, s'achève dans le suicide. Ce dernier, constitue pour le mélancolique le dernier recours contre "une vie mourante" : "Contre une présence répétitive vouée à l'opacité de sa propre instase il choisit l'extase vide de l'absence [la mort]"⁵.

¹ *Ibid*, "Psychose et présence", p 16

² *Ibid*

³ *Ibid*, "Existence : crise et création" in *Maldiney une singulière présence*, p 241

⁴ Straus, *Du sens des sens*, partie IV, chapitre 9, p 417

⁵ *Ibid*, "Pulsion et présence", p 127

3) La plainte comme défense

Or, face à cette situation d'extrême enfermement dans le passé, la plainte constitue une défense. La plainte, selon Maldiney, est une façon pour le mélancolique de se donner du champ au sein d'un destin sans issue et accablant, en faisant advenir de l'altérité. Pour se faire, elle nie d'abord "ce qui ne saurait être nié : la réalité du passé et plus généralement la réalité du monde."¹. Autrement dit, "elle constitue un anti-passé en vue d'aboutir à un anti-présent" et donc plus généralement à un anti-monde. Maldiney prend pour exemple le film *l'année dernière à Marienbad* de Resnais et Robbe-Grillet, dans lequel un personnage anonyme raconte à une femme, qu'il voit pour la première fois, leur rencontre qui n'a jamais eu lieu. Autrement dit, il projette dans "un passé révolu des possibilités qui n'ont pas eu lieu"². Mais cette opération est vouée à échouer irrémédiablement, car quoi que fasse le mélancolique il retombe toujours dans sa situation présente. Cela se manifeste par le fait que la plainte, dans sa forme canonique, s'achève toujours par le "là" renvoyant le mélancolique à sa situation présente, et délimitant "l'aire d'enfermement et de renfermement de la malade"³. "Le mélancolique a beau projeter dans la durée traînante et saccadée d'une psalmodie, à la fois forcée et retenue, le temps d'un contre-projet en accomplissement appelé par lui à se verser en accompli dans un état diamétralement opposé au sien, toujours il en arrive, sous l'apparence de cette version, à une dénivellation brusque : celle d'un instant fictivement disponible, tenu en suspens dans l'oubli du monde, qui retombe tout à coup au milieu de l'effectivement accompli, dans un réveil mortel... là où il est : "je n'en serais pas... là"⁴. C'est précisément en cela que constitue la circularité de la plainte. Cet enfermement est aussi marqué par la redondance du je dans la plainte. Le rapport de soi à soi est loin d'y être clair, car il ne relève pas d'une simple relation de condition à conséquence. La plainte est, en effet, aussi, et corrélativement, une façon pour

¹ *Ibid*, p 51

² *Ibid*

³ *Ibid*, p 44

⁴ *Ibid*, p 53

le mélancolique de se mettre à distance et de sortir de cette tautologie autistique dans laquelle il se trouve : Moi = Moi . Pour se faire, elle multiplie les "je" ("je...je...") dont l'un est résolument irréel (celui de la conditionnelle) afin de recréer idéellement une altérité. Cependant, cette altérité ne peut être que vide puisque fictive. Le mélancolique est ainsi condamné à un enfermement en soi-même, qui manifeste négativement la nécessité d'un devenir autre au sein de l'existence. Seul existe celui qui, dépassant la faille, se transforme à la mesure de l'événement et du monde que celui-ci ouvre. Incapable de cette transformation constitutive de l'existant, "[l]a présence mélancolique est une présence en échec d'elle-même."¹.

4) Ressentir et ressentiment : le destin

La multiplication des je n'est pas la seule ressource que la plainte met en œuvre pour faire advenir l'altérité. Celle-ci émerge également sous les traits d'une puissance destinale censée jouer le rôle d'un autre dans le cercle du ressentiment. Ce dernier est la conséquence de la défaillance du sentir : "Pour émerger de cet indéfectible ressentir le mélancolique n'a d'autre ressource, dans ce ressentir même que le ressentiment". Le mélancolique est possédé par les *Erinyes*, l'esprit de vengeance dirigé contre soi (parfois aussi contre un autre comme dans le cas Cécile Münch), mais aussi et surtout contre le "ce fût", "altérité inébranlable à laquelle il se heurte comme à ce qui l'a fait soi et qu'il ne peut faire sien. Ne pouvant le faire sien, c'est lui qui se fait autre, en renonçant à soi pour cet autre qui le tient en sa garde et dans la pensée duquel il cherche à s'introduire."² Pour comprendre ce point Maldiney revient une fois de plus à la formulation de la plainte. La logique qui sous tend le "si... alors..." ne relève pas de l'implication, mais d'"une logique de l'inclusion-exclusion", de compatibilités et d'incompatibilités entre l'événement déploré et

¹ *Ibid*, "Psychose et présence", p 54

² *Ibid*, "Psychose et présence", p 55

le là présent, entre cet événement et son contraire, etc. Or, ces différents rapports ne sont pas temporels, il ne relèvent pas non plus d'une liberté, ni d'un déterminisme au sens strict (puisqu'il n'y a pas d'implication), mais d'une "fatalité"¹. "Le gardien qui a depuis toujours arrêté le mélancolique, et dans la pensée duquel il cherche à s'introduire, pour la retourner en sa faveur (en vain car justement ce gardien ne pense pas), est le destin", la *Moira* grecque. Dès lors, le mélancolique n'instaure pas dans la plainte un simple rapport entre soi et soi, mais aussi entre soi et une puissance destinale. Ce dernier point fait émerger un autre sens du "en" de la plainte, corrélatif du sens temporel. Le "en" renvoie non seulement à la proposition hypothétique conditionnelle, mais en outre "à l'être de celui qui parle pour signifier à quel point de lui-même et du monde correspond son état", comme dans l'expression "Voilà où j'en suis". Or, pour Maldiney, le "en être là" ne renvoie pas à un état qui serait le fait du sujet, mais à quelque chose qu'il subit, à un "malgré soi". Le mélancolique subit l'être, il est jeté dans un là sans qu'il ne puisse rien y faire. Ce subir propre au mélancolique en échouage dans une situation qu'il n'a pas choisie confère à la plainte un sens inédit, par rapport à celui qu'elle revêt notamment chez Binswanger. En effet, ce dernier semble réduire la plainte à l'autoreproche². Or, il n'en est rien pour Maldiney dans la mesure où la plainte n'est pas simplement un rapport de soi à soi, mais aussi de soi à un autre, qui est ce subir lui-même, cet échouage prenant les traits "d'une puissance étrangère et étrange qu'à proprement parler elle n'accuse pas"³. Une puissance destinale que le mélancolique ne peut accuser, ni même nommer ou désigner puisqu'elle n'a pas de Soi ; c'est une universalité vide. Dès lors, n'étant pas un Soi véritable, elle ne saurait se substituer à une altérité véritable. La décision du mélancolique qui a ouvert cette irréversibilité du temps et son caractère destinal, ne pourrait être rompue que par une autre décision libre, temporalisant un nouveau temps. Mais à la possibilité de l'acte libre

¹ *Ibid*, p 56

² Binswanger, *Mélancolie et manie*, "Mélancolie", "La rétrospection mélancolique", 1, p 32

³ *ibid*, 2, p 42

s'est précisément substituée la nécessité du destin. A même la liberté de son acte inaugural, le mélancolique voit sa liberté ravie par une puissance destinale. Cependant, le mélancolique n'est pas une simple victime innocente du destin, il est aussi coupable, et en cela la plainte relève bien en partie de l'autoreproche. Le mélancolique s'accuse de sa décision, et face à cette faute il ne peut que s'en remettre dans sa plainte au destin lui-même, "en lui confiant la tâche de réaliser l'irréel : "si je n'avais pas... tout serait autrement"". Le destin est ainsi tout autant son bourreau, que son sauveur. Victime et coupable à la fois, le mélancolique n'a d'autre choix que de s'en remettre au destin sous la forme d'un appel à l'absent. Ce dernier est une façon pour le mélancolique de lutter contre le rien qui constitue le sens même de son existence : "l'existence du mélancolique est fondamentalement une épreuve du Rien : du rien faire, du rien vouloir, du rien pouvoir, du rien être". Le mélancolique répète inlassablement : "Je ne peux rien... je ne suis rien...", il est un dans un état d' "improductivité existentielle"¹. Cependant, contrairement à Binswanger, selon Maldiney il en est du rien, pour le mélancolique, comme du destin : il le déplore autant qu'il l'implore. En effet, cette malade de Kuhn ne demande qu'une chose "qu'on ne lui demande rien"² et elle affirme par ailleurs : "je ne suis bien que quand je ne fais rien que si l'on ne me demande rien"³. Mais ce rien dans lequel le mélancolique est plongé, comme le rien qu'il appelle, ne sont pas ce rien que nous accueillons transpassiblement ou ce rien à partir duquel nous advenons transpossiblement. Au contraire, le rien pesant du mélancolique obstrue le vide existentiel, le "Rien à partir de quoi seulement peut surgir l'événement-avènement"⁴.

¹ *Ibid*, "La souffrance mélancolique...", p 64

² Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, "Crise et temporalité dans l'existence et la psychose", p 93

³ *Ibid*, "Psychose et présence", p 59

⁴ *Ibid*, "L'existence dans la dépression et dans la mélancolie", p 85

B) La schizophrénie

1) L'événement : l'expression

Comme dans la mélancolie, un événement est à l'origine de la schizophrénie¹. Cet événement rend manifeste le fait que tout événement relève du pathique, car ce qui ouvre la schizophrénie, ce n'est pas un thème ou un objet déterminable, mais une certaine expression, un comment et non un quoi, et primordialement une expression d'autrui. Maldiney s'appuie ici sur deux cas. Le premier est une patiente de Kuhn qui, alors qu'elle était attablée en face de son père, entendit une dénotation : son frère s'était suicidé. Elle s'était rendu auprès du corps qu'elle avait vu. Cependant, après de nombreux entretiens, Kuhn relève que ce n'est pas la vue brutale de ce corps sans vie qui l'avait plongée dans la schizophrénie, mais l'expression de son père au moment de la détonation, avant même qu'une parole ne soit prononcée². Le second est celui d'une patiente de Binswanger, Suzanne Urban, dont le mari consulta un médecin pour des douleurs à la vessie qui s'avéraient être symptomatiques d'un cancer : "Le médecin lui dit qu'il avait dans la vessie une petite plaie, mais il me regarda en lui tournant le dos, avec une mine si effrayante et dépourvue d'espoir que je restais figée la bouche ouverte par la terreur à tel point que le médecin me serra vivement la main pour m'indiquer qu'il ne fallait rien extérioriser de mes sentiments. Cette pantomime avait quelque chose d'affreux."³ Autrement dit, ce n'est pas le cancer lui-même qui a constitué l'événement traumatique, mais l'expression du médecin. Ainsi, la schizophrénie exprime la dramatique de l'expression. Celle-ci, lorsqu'elle n'est pas refoulée par le *Dasein* quotidien, est toujours un événement qui comme tout événement

¹ Cela ne signifie pas, néanmoins, qu'une psychose soit exclusivement réactionnelle. Maldiney n'est pas explicite sur ce point, mais de sa reconnaissance de la variabilité des thèmes de la mélancolie, on peut en tirer la conclusion qu'en tire Binswanger lui-même, à savoir l'identification de l'endogène et du réactionnel. Autrement dit, certes, sans une circonstance déterminée "le malade n'aurait pas été maintenant malade ; mais même en dépit de cette circonstance il serait resté en bonne santé s'il ne portait en lui sa constitution." (cf Bumke cit in Binswanger, *Mélancolie et manie*, "Introduction", p 25) Il n'en reste pas moins, qu'à l'origine de la psychose se trouve un certain événement.

² Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, "Événement et psychose", p 203

³ Binswanger, *Le cas Suzanne Urban*, A, II, A, p 20

ouvre un monde auquel celui qui a reçu l'expression doit s'adapter. La schizophrénie le manifeste négativement, puisque dans le cas de Suzanne Urban, l'expression, qu'elle n'arrive pas à intégrer en se transformant à la mesure du monde qu'elle ouvre, la fascine, à tel point qu'au lieu d'ouvrir un monde, elle devient son monde. "A partir de là, le monde de Suzanne Urban est entièrement infecté par le cancer"¹.

2) Le délire schizophrénique

Le schizophrène est alors enfermé dans un monde sans événements véritables face auquel le délire, comme la plainte chez le mélancolique, constitue la seule défense. Le délire est le seul moyen qu'a à sa disposition le schizophrène pour pouvoir se métamorphoser. Dans le délire de Suzanne Urban, le thème : "cancer du mari" fait d'abord l'objet d'un "intérêt accru". Ce thème constitue ce que Bleuler nomme un Sur-concept "qui a valeur de référent suprême" et "détermine toutes les associations du schizophrène"². Il est précisément ce qui vient se substituer à la transformation véritable exigée par l'événement. Toute la vie de Suzanne Urban est désormais organisée autour de ce thème, et elle déploie toute son énergie pour lutter contre lui et le dominer, mais en vain. Le thème l'absorbe toujours d'avantage. Il détermine un "idéal présomptueux" (c'est le sens de l'"intérêt accru") celui "de dévouement absolu aux soins exclusifs du mari souffrant"³. Mais cette lutte pour l'idéal est vouée à l'échec, et progressivement elle se mue en "un état défensif permanent" correspondant à une climatologie de menace et de danger. Un danger qui n'est plus celui d'une situation dangereuse déterminée : celle du cancer du mari, de ses souffrances et de sa mort inéluctable, mais qui correspond à une "atmosphère indéfinie,

¹ Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, "Événement et psychose", p 202, voir également Binswanger, *Le cas Suzanne Urban*, B, II, A, p 38 : ""Sa présence toute entière se trouvait maintenant dominée par le thème issu de la "scène originare", le thème : "Cancer du mari""

² Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, "Psychose et présence", p 10

³ Binswanger, *Le cas Suzanne Urban*, B, II, B, p 39

vague, de tourments et de torture en général"¹. Son projet est désormais celui d'un "monde en tant que danger"². Selon Maldiney, le projet du schizophrène montre, *a contrario*, que non seulement l'événement – bien qu'il soit jet du monde – n'est pas de l'ordre du projet, mais en outre que tout projet doit être fondé sur un accueil véritable de l'événement, impliquant non seulement la réceptivité, mais aussi la transformation de soi à la mesure de l'événement. Lorsque le malade Schreber, par exemple, lutte contre l'événement de la psychose en suscitant "une puissance adverse [qui prend différents traits³] à laquelle il puisse s'opposer"⁴, il cherche en fait à rencontrer l'autre, c'est-à-dire à s'ouvrir à un autre événement lui permettant de dépasser le premier. Cependant sa tentative est un échec, car "tout ce à quoi il a affaire dans son délire se trouve déjà impliqué dans un monde dont ce délire constitue précisément le projet"⁵. Désormais, "toute surprise y est colmatée d'avance"⁶, de telle sorte que "le schizophrène est imperméable à tout événement du monde. Tous auront pour lui la signification du même, contre laquelle il tente de se défendre."⁷ Mais ce projet, qui empêche l'accueil du nouvel événement, est lui-même défaillant. "Le délire schizophrénique a bien la constitution du projet : il est une tentative de possibilisation de soi", mais celle-ci échoue, non pour des raisons tenant à la structure du projet, mais parce que celui-ci "s'est émancipé de l'événement"⁸. Autrement dit, le projet n'est véritable que s'il est fondé sur l'accueil de l'événement et la transformation de soi que celui-ci exige. Sans l'événement, le monde n'est plus en avènement et il devient alors thème. Le schizophrène n'est donc plus au monde et il le signifie dans son délire même. Maldiney souligne en effet que la réponse d'un schizophrène à la question "où ?" est : "je suis ici, mais ici pour moi, ça ne veut rien dire", et "il déclare qu'il n'a pas de là,

¹ *Ibid*, C, p 40

² *Ibid*, B, p 39

³ Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, "Événement et psychose", p 201

⁴ *Ibid*, "L'existant", p 232

⁵ *Ibid*

⁶ *Ibid*

⁷ *Ibid*, "Existence : crise et création" in *Maldiney une singulière présence*, p 240

⁸ *Ibid*

qu'ici à cette place par lui parfaitement repérable, il n'est pas au monde"¹. Autrement dit, le schizophrène éprouve le même vertige que l'artiste lorsque s'effondre le monde du dessin. Mais à la différence de l'artiste qui s'extrait du vertige par le rythme, le schizophrène s'y maintient. Autrement dit, si l'artiste manifeste les conditions de possibilité du dépassement de cette béance qu'est le vertige, le schizophrène met au jour, par sa situation même, les conséquences tragiques d'une incapacité à s'extraire de cette béance. L'absence d'un ici et d'un là est identiquement celui d'un maintenant, car le maintenant du schizophrène, comme celui du mélancolique, n'est pas le présent d'une présence capable d'ouvrir le passé et le futur². Or, si l'être-au-monde lui-même est en échec, alors le sont aussi les deux directions dans lesquelles il se déploie : l'être-avec et "l'être en prise sur les choses". Le schizophrène ne rencontre plus l'autre, car "toute rencontre est un événement"³ auquel le malade est fermé. Chez Suzanne Urban la tonalité menaçante du monde se thématise sous la forme d'une pluralité de persécuteurs, de telle sorte que l'autre revêt la figure du menaçant. Or, comme le souligne Binswanger, "la méfiance éloigne"⁴, d'où l'isolement de plus en plus radical de la malade. L'étant intramondain est également thématisé, il n'est plus "à-portée-de-la-main" (*Zuhanden*), mais "devant la main" (*Vorhanden*). Il n'y a plus d'outils pour le schizophrène, l'étant intramondain est réduit à un objet posé en face de lui, "comme à la vitrine d'une exposition de modèles ou dans un catalogue."⁵ Ainsi, pour le schizophrène "[I]e tout de l'étant étalé devient thème."⁶ Or, pour Maldiney, à la suite de G. Pankow, c'est à même le corps propre du schizophrène que se conjoignent ces deux modes de la présence en échec. "Le malade schizophrène n'a pas accès à l'autre [et aux outils] parce que son corps n'a pas de limites."⁷ C'est cette absence de limites empêchant la

¹ Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, "De la transpassibilité", p 297

² *Ibid*, "Crise et temporalité dans l'existence et la psychose", p 100

³ *ibid*, "L'existant", p 235

⁴ Binswanger, *Le cas Suzanne Urban*, B, II, B, p 41

⁵ Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, "De la transpassibilité", p 297

⁶ Kuhn cit in *Ibid*

⁷ Pankow cit in *Ibid*

séparation-corrélation de l'espace propre et de l'espace étranger, qui fait que le schizophrène se maintient dans la béance, dans l'*apeiron*¹, caractéristique de l'espace du vertige. Elle est due à la dissociation de l'image du corps du schizophrène en "parties disparates", elle-même due "à la rupture du schème dynamique qui liait entre eux des moments hétérogènes en les unissant dans la constance non d'une forme mais d'une transformation constitutive."² Le morcellement de l'image du corps est une défense contre l'enlèvement et l'enfermement en lui-même d'un corps incapable de s'ouvrir au monde. Une malade décrit par exemple son corps comme "une espèce de cercueil mou, adapté très exactement à sa peau, dans lequel elle se dissolvait en une substance excrémentielle."³ Pour se défendre contre cette dissolution, la malade "en était réduite à morceler son corps dans des broderies où elle représentait ses organes juxtaposés les uns à côté des autres."⁴ Mais ce morcellement est lui-même une souffrance pour le schizophrène, car il ne le rend pas plus capable de rencontre. Cette dissociation de l'image du corps est "corrélative de la dissociation de l'image du monde" qui est essentiellement une "dissociation du schème temporel"⁵. Ce schème étant ce qui assure la continuité de la temporalité propre, sa dissociation a pour conséquence le fait que "[l]es actions du schizophrène se succèdent sans s'entre-suivre, dans une incessante brisure de l'être-au-monde."⁶ Le délire va constituer une défense contre cette double dissociation. Elle est notamment manifeste chez Franz Weber, un patient de Kuhn, dont la défense consiste en une thématization de l'image du corps et du monde, sous forme d'un projet d'une ville modèle dont il dessine les plans, et qui a pour caractéristique principale l'hyper-délimitation : "Les rues, les places de sa ville sont si rigoureusement délimitées qu'elles ne débouchent pas les unes sur les autres. Les maisons alignées le long des murs sont des cadres ou des cases identiques, dont

¹ *Ibid*, "Psychose et présence", p 61

² *Ibid*, p 298

³ *Ibid*, "La dimension du contact au regard du vivant et de l'existant", p 159

⁴ *Ibid*

⁵ *Ibid*, "Crise et temporalité dans l'existence et la psychose", p 100

⁶ *Ibid*

chacun est, à la lettre, occupé par un nom inscrit en lui. Ces noms placés systématiquement désignent des échantillons de toutes les régions de l'expérience : marchandises, sciences, techniques, travaux, régions géographiques, unités politiques, idéaux. Les noms ici ont un statut de chose, comme les choses ont un statut de nom. Tous et toutes sont réduits à un commun dénominateur : à l'état d'objet"¹. A cette fermeture spatiale, correspond temporellement la répétition. Dans son projet Weber introduit un temps cyclique "sous la forme d'une procession qui doit, tous les six mois, parcourir le périmètre de la ville pour prendre possession de la limite."² La conjonction de la fermeture spatiale et temporelle trouve son apogée dans les plans d'un navire "destiné à faire le tour de tous les lacs de Suisse"³, qu'il avait réalisé avant ceux de la ville. Son projet est celui d'un mouvement circulaire auquel il faut ajouter deux autres mouvements eux-mêmes circulaires, celui que l'on ferait à l'intérieur du navire, et celui que constitue le lac en tant que circuit clos sur lui-même. Un triple mouvement circulaire sans interruption qui "est toujours et partout à la fois en départ et en arrivance, sans qu'on puisse opposer un là à son ici, un plus tard à son maintenant"⁴, signant la clôture conjointe du temps et de l'espace. Dans un tel enfermement la rencontre demeure impossible, tant et si bien que Franz Weber exclut l'espace étranger, car hors des murs de sa ville il n'y a rien, un *no man's land*, un néant. Contrairement au mélancolique, le néant du schizophrène est primordialement, non pas un vide, mais un trop plein. Celui-ci est visible à même le corps dans l'enlèvement contre lequel la dissociation s'érige. Mais il est aussi manifeste dans le rapport que le schizophrène entretient avec le monde. Ce dernier a un seul visage, celui du terrifiant, qui s'impose dans une "surproximité de tout"⁵. D'où "la démultiplication des persécuteurs dans le délire de Schreber" et "leur multiplication dans le délire de Suzanne Urban", qui "ont pour effet de

¹ *Ibid*, 101

² *Ibid*, p 102

³ *Ibid*,

⁴ *Ibid*

⁵ *Ibid*, "Psychose et présence", p 60

diviser la compacité du terrifiant"¹. Mais une fois de plus cette lutte est vouée à l'échec. Toujours le Rien se retourne contre le schizophrène. Comme le vide du mélancolique, de ce Rien, rien ne surgit, il est un néant compact plus proche de la béance que de la patence de l'Ouvert. L'art du schizophrène rend visible à cet égard la fermeture au Rien "duquel l'étant peut surgir à soi dans la surprise de l'être"². En effet, de nombreux dessins et peintures de schizophrènes manifestent une certaine "horreur du vide" au sens où aucun blanc n'y est ménagé, "[q]uelque fois même, leur peinture terminée, ils la recouvrent entièrement d'une couche opaque"³. Toutes ces précautions visent à se défendre contre le vide duquel "peut surgir n'importe quoi", qui n'est en fait pas n'importe quoi étant "toujours le même : la répétition de l'imposition insoutenable de ce monde avec lequel ils ne parviennent pas à s'expliquer."⁴

C) L'agonie primitive

La lutte contre le rien, contre le vide – qui est particulièrement manifeste dans le délire du schizophrène, et qui chez le mélancolique s'accompagne d'un désir paradoxal de cette même béance – met au jour, en creux, une lutte contre "une agonie primitive"⁵. Cette dernière "évoque, en deçà de la castration, une brèche incolmable ou un abîme sans fin, cette double image de cassure et de chute étant contenue dans le terme, aujourd'hui affadi par l'usage, de *breakdown*."⁶ L'agonie primitive peut prendre de multiples formes ("Retour à un stade de non intégration", sentiment d'une chute perpétuelle, "échec de l'installation

¹ *Ibid*, "Événement et psychose", p 207

² *Ibid*

³ *Ibid*, "Crise et temporalité dans l'existence et la psychose", p 89

⁴ *Ibid*, "Existence : crise et création" in *Maldiney une singulière présence*, p 240

⁵ Winnicott, *La crainte de l'effondrement et autres situations cliniques*, "La crainte de l'effondrement", p 208 : le traducteur traduit ici "agony" par "angoisse disséquante". Egalement cité in *Penser l'homme et la folie*, "De la transpassibilité", p 300

⁶ Pontalis in Winnicott, *Jeu et réalité*, "Préface", p 12

dans le soma", "perte du sens du réel"¹, etc.) face auxquelles les psychoses constituent un certain type de défense, mais une défense en échec. Cet effondrement a ceci de paradoxal que l'on craint toujours qu'il se produise dans l'avenir, alors qu'il a déjà eu lieu dans le passé. Ceci est dû au fait qu'ayant eu lieu dans le passé il n'a toutefois pas "trouver son lieu psychique ; il n'est déposé nulle part"², puisqu'il est advenu avant l'établissement du Soi, lorsque l'enfant était encore trop "immature pour rassembler l'ensemble des phénomènes dans l'aire de l'omnipotence personnelle"³. Ce passé n'est donc pas un passé historique, il "n'est la rétention d'aucun présent qui ait eu lieu dans une histoire", mais "un intemporel "ayant été" [...] que Schelling appelle le passé absolu."⁴ Le rapport que nous entretenons à cet effondrement qui a déjà eu lieu dans un passé absolu, est selon Maldiney, reprenant l'expression de von Weizsäcker, le véritable "rapport au fond" (*Grundverhältnis*). Maldiney l'identifie à ce qui, selon Winnicott, précède l'édification du Soi : "le sentiment de l'être"⁵. La dépendance de l'enfant à sa mère n'est pour Maldiney qu'une "expression d'une dépendance première originelle et perpétuelle, où le soi est passible de l'être." Mais en quoi celui-ci peut-il relever d'un effondrement ? Parce que l'"être apparaît sous la forme ou plutôt sous l'informe d'une béance [sous celle de l'*apeiron*] tant que le soi passible de l'être – et passible à l'infini – n'a pas payé la dette de l'être en l'existant". Or, le psychotique, en tant qu'il est incapable de dépasser la faille ouverte par l'événement, c'est-à-dire de l'exister, perpétue ce rapport primordial au fond-béance tout en tentant de s'en extraire par le délire, qui vise à provoquer un tel dépassement, une transformation. Mais sa tentative est toujours vouée à l'échec. On comprend alors pourquoi le psychotique a non seulement horreur du vide – étant la manifestation de ce rapport primaire au fond-béance qu'il

¹ Winnicott, *La crainte de l'effondrement et autres situations cliniques*, "La crainte de l'effondrement", p 208

² Pontalis in Winnicott, *Jeu et réalité*, "Préface", p 12

³ Winnicott, *La crainte de l'effondrement et autres situations cliniques*, "La crainte de l'effondrement", p 210

⁴ Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, "De la transpassibilité", p 301

⁵ *Ibid*, voir également Winnicott, *Jeu et réalité*, V, p 152 : "sens of BEING".

perpétue – qu'il cherche à combler ; mais en même temps l'appelle, car ce n'est qu'en assumant le vide et en l'existant qu'il pourra dépasser l'événement traumatique.

D) Vers une thérapeutique possible ?

Le rejet et l'appel au vide et à l'altérité (je fictif, puissance destinale, persécuteurs, etc.)¹ dans le délire manifestent en creux une certaine lucidité du psychotique. Dans son appel-rejet, tout se passe comme si le psychotique savait – sans pour autant en être conscient – que ce qu'il redoute le plus, étant à l'origine de sa psychose, est à la fois ce qui seul serait capable de le libérer de son enfermement, et porte donc l'ambivalence du "*Gift* (don-poison)"² : l'événement. Dans l'appel au vide et à l'altérité, c'est en fait un seul et même appel qui se manifeste : l'appel à l'événement. En effet, l'altérité est la dimension même de l'événement surgissant du Rien, du Vide et manifestant ce Vide dans son avènement. Mais alors pourquoi le psychotique en appelle-t-il à l'événement ? Précisément, parce que seul ce qui est à la mesure de l'événement traumatique peut le conjurer. Or, seul un événement est à la mesure d'un autre événement. Mais comme nous l'avons vu toutes ses tentatives sont vouées à l'échec, car l'altérité et le vide que le psychotique suscite ne sont pas véritables, ou autrement dit ils ne relèvent pas de l'événement. Dès lors, cela semble condamner le psychotique à un enfermement définitif, dans la mesure où c'est parce qu'il n'a pas réussi à dépasser l'événement traumatique, qu'il est désormais fermé à tout autre événement. L'altérité suscitée par la plainte et le délire le met en lumière, puisqu'étant toujours "déjà impliqué[e] dans un monde dont ce délire

¹ Cet appel à l'altérité et particulièrement visible dans l'expérience que le psychotique fait de son reflet dans un miroir. En effet, dans le miroir le psychotique s'apparaît comme un autre, ce qui exprime "sur le mode de l'échec, le désir proprement humain d'avoir accès à l'autre, à soi-même comme un autre" cf Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, "De la transpassibilité", p 299

² *Ibid*, "Pulsion et présence", p 129

constitue précisément le projet"¹, elle ne peut arborer le caractère toujours surprenant de l'événement. Pourtant dans son échec même, le psychotique met au jour la possibilité de solutions thérapeutiques. En effet, si le psychotique ne peut par son appel propre faire advenir l'événement, le thérapeute pourrait, cependant, porter la charge de cet avènement. Nous ne prétendons pas ici fournir à la psychiatrie des solutions possibles, mais nous cherchons simplement à dégager une voie thérapeutique correspondant à celle ouverte par Maldiney dans son étude des psychoses. Ainsi, il s'agirait par exemple de ménager dans un cadre clinique, la surprise d'une rencontre inattendue à même de plonger le psychotique dans une nouvelle phase critique, puis de l'accompagner dans le dépassement d'une telle faille. Certes, du point de vue du thérapeute cet événement n'en est pas un, puisqu'il est par avance préparé, contrôlé, mais il doit pourtant être suffisamment surprenant pour pouvoir ouvrir une nouvelle faille. La question de la nature de cet événement se pose alors. Tout événement est-il en mesure de rouvrir une transpassibilité fermée à l'événement ? L'art le peut-il ? En ce qui concerne le faire œuvre, Maldiney souligne que l'art est une façon pour le malade de "se porter soi-même ou, tout au moins [de] se soulever jusqu'à soi", mais à condition que le malade soit artiste véritable : "il peut suffire d'être artiste pour être bien portant dans le moment même du faire œuvre"². Il en va de l'artiste psychotique dans le moment de son faire œuvre, comme il en va de la danseuse mélancolique dans le moment où elle danse. Qu'est-ce qui dans la danse et la création les sort de la quotidienneté de leur psychose ? Le rythme. Comme nous l'avons souligné, le rapport que le psychotique entretient avec le vide (qu'il soit vide effectif ou trop-plein) est rapport à une béance. Or, la création de l'œuvre d'art a mis au jour le fait que la sortie de la béance, c'est-à-dire sa mutation en la patence de l'Ouvert, passait par le rythme. On comprend dès lors pourquoi le psychotique dans son faire œuvre rythmique ou bien dans la danse, peut s'extraire momentanément de son état. Cependant, non

¹ *Ibid*, "L'existant", p 232

² *Ibid*, *Art et existence*, "Dialectique du "Moi" et morphologie du style dans l'art", I, p 66

seulement tout psychotique n'est pas artiste ou danseur, mais en outre, la solution n'est que momentanée, puisque hors du moment de la création et de la danse, la psychose perdure. Or, le seul moyen de susciter un avènement rythmique définitif, est d'accueillir un nouvel événement. L'œuvre d'art peut jouer ce rôle à condition qu'elle porte la marque de l'altérité radicale, qui est à la stricte mesure de l'événement psychotique, à savoir l'expression. Seule une expression peut conjurer une autre expression.

III) L'autre : l'unique événement ?

L'expression est ainsi, à la fois ce qui ouvre la psychose et ce qui est en mesure de la conjurer. Mais sa primordialité ne se limite pas au champ des psychoses, puisque Maldiney affirme que "[l]'événement qui ouvre un monde selon son intonation propre est souvent une expression"¹. Autrement dit, l'expression apparaît comme l'événement par excellence. L'œuvre d'art le met également au jour, dans la mesure où elle s'est elle-même manifestée dans son apparaître comme expression. Cependant n'est-ce pas autrui lui-même, et primordialement son visage, qui est lieu d'émergence privilégié de l'expression ? Doit-on alors dire que l'événement par excellence est autrui ? Qu'en est-il alors des autres événements ? Avant de tenter de répondre à ces interrogations concernant le "ce qui est" de l'événement, nous devons d'abord éclaircir son "ce que c'est", car ce n'est qu'en saisissant précisément la nature de l'événement que nous pourrions déterminer qui il est. Il s'agira pour nous non seulement de mettre au jour ce que l'épreuve de l'œuvre et de la psychose nous ont manifesté quant à la nature de l'événement, tout en clarifiant un certain nombre de points, mais en outre d'intégrer cet éclaircissement au sein du rapport critique que Maldiney entretient avec la phénoménologie husserlienne et heideggerienne. Nous verrons notamment que l'événement redéfinit le sens de la phénoménalité, et par conséquent de la corrélation.

A) L'événement-avènement

1) Événement et phénomène

L'événement nous est apparu comme relevant du sentir². L'œuvre comme l'événement traumatique ne sont pas des objets, ils ne représentent pas un quoi mais

¹ *Ibid*, "Existence : crise et création", in *Maldiney une singulière présence*, p 238

² *Ibid*, *Penser l'homme et la folie*, "La dimension du contact au regard du vivant et de l'existant", p 148

présentent un comment, c'est-à-dire le moment apparitionnel lui-même. Pourtant le rapport entre l'événement et le sentir est ambivalent. En effet, si l'œuvre d'art est la vérité du sentir et non son mémorial, c'est qu'elle en dévoile l'être "dont le sentir, propre à l'homme, éprouve l'inquiétude sous l'innocence de l'étant"¹. "L'art est une transformation de l'ouverture au monde en ouverture à l'être du il y a"². Or, il y va de tout événement comme il y va de l'œuvre d'art, car dans tout événement apparaître et être ne font qu'un³. Toutefois, la quotidienneté du *Dasein* n'est pas celle d'un homme sentant, mais d'un homme percevant. Le sentir, ainsi que son être, sont refoulés dans la perception qui fait de tout étant un objet. Or, l'événement est précisément ce qui vient rompre cette relation objectivante au monde dont l'intentionnalité, telle qu'elle a été dégagée par Husserl, constitue la structure. En effet, l'intentionnalité, dans le cadre d'une phénoménologie transcendantale, fait du phénomène un objet constitué par une conscience. Tout événement, et non seulement l'œuvre d'art, est ainsi le lieu d'une *epochè*, par laquelle nous retournons, en deçà de la perception, au plan d'un sentir pensé comme réceptivité à l'événement, transpassibilité. Ce sentir propre à l'homme se situe "au niveau de la pure phénoménalité avant sa conversion et sa cristallisation en objectités"⁴. Le sens même de la phénoménalité s'en trouve ainsi modifié. Maldiney reprend ici la caractérisation qu'Heidegger fait du phénomène, mais en la transformant dans le sens de l'événement. Pour Heidegger, le "phénomène – le se-montrer-en-soi-même – signifie un mode d'encontre privilégié de quelque chose"⁵. Cependant, pour Maldiney le phénomène pur n'est pas un mode de l'encontre, mais de la rencontre⁶. Or, "toute rencontre [véritable] est

¹ *Ibid*, p 150

² *Ibid*, *Art et existence*, "La présence de l'œuvre et l'alibi du code", II, p 27

³ *Ibid*, "Événement et psychose", p 206

⁴ *Ibid*, "La dimension du contact au regard de l'existant et du vivant", p 150

⁵ Heidegger, *Etre et temps*, traduction Martineau, Introduction, Chapitre II, § 7, A, p 44 [31]

⁶ Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, "L'existence dans la dépression et la mélancolie", p 80 : ici Maldiney semble identifier rencontre et encontre, mais nous verrons pas la suite qu'il n'en est rien.

un événement" et "tout événement est une rencontre"¹, donc "[t]out phénomène [...] est un événement"², de telle sorte qu'une phénoménologie ne peut être qu'événementiale. Ainsi, le rapport de l'existant au phénomène n'est pas celui d'un sujet transcendantal, conférant un sens objectif à un étant qu'il vérifie ensuite dans l'évidence d'une donation en chair et en os, mais est celui d'une transpassibilité in-intentionnelle à un événement transposable. Autrement dit, à la corrélation noético-noématique, Maldiney substitue celle de la transpassibilité et de la transpossibilité.

2) Événement et projet

Si l'événement vient rompre la structure de l'intentionnalité, et de la conscience objectivante, il vient également rompre celle du projet. Maldiney partage avec Heidegger l'idée que le mode d'être du *Dasein* est l'existence, mais contrairement à Heidegger, l'existence pour Maldiney, ne gravite plus primordialement autour de la notion de projet et de pouvoir-être. Maldiney ne nie pas l'importance du projet et du possible, puisqu'il les maintient comme existentiels et fait même du dernier la "plus lourde des catégories"³, mais il affirme qu'ils ne sont pas primordialement définitoires de l'existant. En deçà du projet et du possible il y a précisément le couple transpassibilité-transpossibilité. Mais en quoi viennent-ils rompre la structure du projet ? Pour le comprendre il nous faut d'abord revenir sur le sens du projet chez Heidegger qui est indissociable de l'être-jeté, le couplage des deux formant ce que Maldiney nomme l'"antilogique du souci"⁴, qui est le sens même de la facticité⁵. Selon Heidegger, c'est dans l'affection que l'être-jeté, ainsi que l'être-au-monde total et par conséquent le monde lui-même, sont d'abord ouverts au *Dasein*. Ce dernier ne se trouve pas lui-même "comme cet étant à qui le *Dasein* a été remis en son être

¹ *Ibid*, "L'existant", p 235

² *Ibid*, *Regard parole espace*, XI, p 316

³ Kierkegaard cit in Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, "L'existant", p 220

⁴ Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, "De la transpassibilité", p 282

⁵ *Ibid*, "L'irréductible", in *Epokhè 3 : L'irréductible*, p 33

comme être" par une "constatation avisante"¹ (qui est le mode de découverte de la factualité de l'être-sous-la-main (*Vorhanden*)), mais selon une certaine tonalité qui précède toute perception et toute constitution d'objet. L'affection est donc ce mode primordial par lequel le *Dasein* est le Là (l'ouverture par laquelle le *Dasein* "est "là" pour lui-même tout uniment avec l'être-là du monde"², autrement dit être le là c'est "ouvrir la possibilité d'un site, en vue d'un avoir lieu et du monde et de soi"³), mais il l'est également selon une autre guise qui est indissociable de la première : le comprendre. Ce dernier "inclut existentiellement le mode d'être du *Dasein* comme pouvoir-être"⁴. Le comprendre pour Heidegger ouvre au *Dasein* sa propre possibilité, mais en outre et surtout il est cette ouverture même. Mais alors "Pourquoi le comprendre [...] perce-t-il toujours jusqu'aux possibilités ? Parce que le comprendre a en lui-même la structure existentielle que nous appelons le projet"⁵. Le comprendre projette le *Dasein* vers ses possibilités les plus propres, mais cela ne signifie pas que le *Dasein* vise ses possibilités, car cette thématization leur ôterait leur caractère de possibilité en les transformant simplement en une réalité donnée. Dès lors, pour Heidegger "la projection lie – non pas au possible ni non plus à l'effectif, mais bien à la possibilisation, c'est-à-dire à ce que le possible effectif de la possibilité projetée requiert pour soi de la possibilité en vue de son effectuation"⁶. Mais quel est alors le lien entre l'être-jeté et le projet ? Ce qu'il s'agit de rendre possible et par là-même de fonder en lui conférant un sens pour Heidegger, c'est l'effectif c'est-à-dire l'être-jeté. Autrement dit, "[l]e projet ouvre l'effectif à la possibilité et par là à la dimension du sens. Ainsi soustrait à la contingence de ce qui peut tout aussi bien être et ne pas être, l'effectif

¹ Heidegger, *Etre et temps*, traduction Martineau, Première Partie, Première Section, Chap V, A, §29, p 121 [135]

² Heidegger, *Etre et temps*, 1ère Partie, 1ère Section, Chap V, §28, p 119[132]

³ Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, "L'existant", p 225

⁴ Heidegger, *Etre et temps*, 1ère Partie, 1ère Section, Chap V, A, §31, p 127[143]

⁵ *Ibid*, p 128 [145]

⁶ Heidegger, *Les concepts fondamentaux de la métaphysique*, nrf, 1992, deuxième partie, chap VI, §76, p 521

devient réel"¹. C'est le sens même de l'appel qu'est la conscience qui met le On en demeure d'assumer son être-jeté en en faisant sa propre possibilité : "Deviens ce que tu es"², "... mais tu ne l'es vraiment qu'à le devenir"³. Existence (projet) et facticité (être-jeté) sont donc indissociables pour Heidegger, et forment, avec l'échéance, le souci ("être-déjà-en-avant-de-soi-dans (le-monde) comme-être-auprès (de l'étant faisant rencontre de manière intramondaine)"⁴). Cette unité structurelle du souci est pour Maldiney une antilogique, dans la mesure où elle définit la situation contradictoire du *Dasein* qui doit articuler liberté (projet) et destin (être-jeté), mais toujours en restant dépendant d'un "fondement auquel il est jeté". D'où l'accablement, la tristesse "qui dans *Sein und Zeit* constitue la tonalité fondamentale de la *Befindlichkeit* que l'être accable"⁵. Or, l'événement vient rompre la structure du souci, et primordialement celle du projet, au sens où l'événement "expulsé de l'inconnu comme d'un cratère"⁶, est une sur-prise, et il ne saurait par conséquent s'inscrire dans un système de possibles. L'événement véritable est ainsi, toujours un avènement au sens où il surgit du Rien⁷ et non d'un système de possibles préalablement déterminé. Maldiney met ici au jour un nouveau sens du possible, qui ne relève pas de la possibilité logique ou de la possibilisation, mais de la transpossibilité. Le transpossible est l'impossible

¹ Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, "De la transpossibilité", p 285

² Heidegger, *Etre et temps*, Première partie, Première section, V, A, § 31, p 128 [145]

³ Maldiney, "L'irréductible", in *Epochè N°3 : L'irréductible*, p 39

⁴ Heidegger, *Etre et temps*, Première partie, Première section, VI, § 41, p 160 [192]

⁵ Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, "De la transpossibilité", p 286

⁶ Weizsäcker cit in Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, L'existence dans la dépression et la mélancolie", p 84

⁷ Jusqu'ici nous avons utilisé, comme le fait Maldiney dans la majeure partie de son œuvre, les termes événement et avènement dans un sens indifférencié. Mais dans l'un de ses derniers textes, Maldiney précise le sens de l'avènement et semble le privilégier par rapport à celui d'événement : "Nous parlons des événements, peu importe, des guerres, des traités de paix, des réunions, etc., effectivement cela arrive sans être sous-tendu par un dessein, par un but, par une visée préalable, et pourtant quand cela se produit, ça s'inscrit dans un ordre déterminé. Tandis qu'un avènement ne prend pas son départ ni son arrivée dans une suite préalable. Un avènement ne procède de rien qui le précède. C'est par conséquent ce qui institue, ce qui constitue son advenir. Il faut comprendre le mot advenir en ce sens : on advient à partir de rien." (cf "(Dernier) entretien avec Henri Maldiney "événement et avènement"" in *A l'épreuve d'exister avec Henri Maldiney*, p 537-8). Cependant, une telle distinction a surtout pour fin de séparer le sens authentique de l'événement d'un sens plus courant, différent de celui que nous avons déjà mis en lumière (le notable). Ainsi, nous continuerons à faire usage du terme événement, comme nous l'avons fait depuis le début de cette étude, en ayant toujours en vue sa dimension transpossible, surgissant à partir de rien, qui fait de lui selon Maldiney un avènement.

"au regard de tout système *a priori* de possibles"¹. Heidegger évoque la dimension de l'impossible lorsqu'il dévoile l'être pour la mort, mais la mort comme impossibilité est elle-même une possibilité : "La mort comme possibilité ne donne au *Dasein* rien à "réaliser", et rien non plus qu'il pourrait être lui-même en tant qu'effectif. Elle est la possibilité de l'impossibilité de tout comportement par rapport à..., de tout exister"². En outre, cette impossibilité est d'autant plus éloignée de la transpossibilité que Heidegger l'oppose à l'événement de la mort qui contrairement à l'être-pour-la-mort relève de l'inauthenticité : "l'"on" comprend la mort comme un événement [*Ereignis*] dans le monde ambiant"³. De façon générale, "l'événement est toujours compris par Heidegger dans *Sein und Zeit* au sens d'un fait intramondain, dont le mode d'être est la subsistance (*Vorhandenheit*)"⁴. Or, pour Maldiney l'événement ne saurait relever de la subsistance, puisqu'il est un existentiel⁵, et il ne saurait être un fait intramondain, puisqu'il ne se déroule pas dans un monde, mais ouvre un monde⁶. Certes, il y a bien une pensée de l'*Ereignis* chez Heidegger ouverte par la *Kehre*, mais lorsque Maldiney évoque l'*Ereignis*, ce n'est pas tant à Heidegger qu'il se réfère, mais plutôt à Straus, Binswanger et von Weizsäcker⁷. Ainsi, "[l]'événement ne se laisse pas inscrire dans l'horizon des possibilités héritées par le *Dasein* ou disponibles pour lui [c'est-à-

¹ *Ibid*, "Crise et temporalité dans l'existence et la psychose", p 105

² Heidegger, *Etre et temps*, Première partie, Deuxième section, Chapitre premier, § 53, p 208 [262]

³ *Ibid*, § 52, p 205 [257]

⁴ Romano, *L'événement et le monde*, Introduction, § 3, p 28

⁵ Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, "Événement et psychose", p 213

⁶ *Ibid*, p 206

⁷ Maldiney reconnaît à Straus, outre le dévoilement du sentir (dimension que Binswanger (directions de sens) et von Weizsäcker (pathique) ont également révélée), de s'être le premier interrogé "sur la façon dont un événement bouleversant nous atteint et, dans cette atteinte même, révèle son être (et le nôtre)" (cf *Ibid*, p 183). Straus distingue *Geschehnis* et *Ereignis*, en précisant que le premier, que Maldiney traduit par "événement extérieur", ne devient le second que s'il est approprié, c'est-à-dire intégré "à l'histoire de la vie individuelle" (cf *Ibid*, p 192). Même si Maldiney ne reprend pas l'idée d'histoire de la vie individuelle, il affirme cependant la nécessité d'une intégration de l'événement. Von Weizsäcker, comme Straus par ailleurs, a également insisté sur le caractère soudain et bouleversant de l'événement, qui nous plonge à chaque fois dans une crise, que nous sommes mis en demeure de dépasser. Enfin, Binswanger, dans sa recension de l'article de Straus sur l'événement, souligne la relation interne que le vécu entretient avec l'événement : "Les deux concepts – si dialectiques qu'ils en deviennent interchangeables – d'"événement" et de "vécu" (Cf Binswanger, "Événement et vécu : propos de l'article du même nom d'Erwin Straus", in *Philosophie N°121*, p 6). Maldiney reprend cette idée, tout en la transformant, lorsqu'il redéfinit le phénomène comme événement.

dire l'horizon de possibles ouvert par l'être-jeté] en vue de l'appropriation, mais il est par définition, ce qui déborde cet horizon."¹ En deçà de l'effectif et du possible il y a donc le transpossible qui est la dimension même du réel. L'œuvre d'art a mis au jour le fait que tout événement est avènement du réel, qui n'est plus la possibilisation de l'effectif, mais "est toujours ce qu'on n'attendait pas", et qui dans son surgissement se découvre "comme toujours déjà là"². Mais en quoi l'événementialité est-elle la dimension même du réel ? Comme le souligne Maldiney, suivant Straus, l'événement a toujours la soudaineté de la première fois, de l'"*Erstmaligkeit*"³. Or, c'est précisément ce qui caractérise le réel, puisque le répétable "éveille le soupçon d'une légalité non d'une réalité"⁴, il comporte "un coefficient d'abstraction, d'idéalité, c'est-à-dire d'irréalité"⁵. Ainsi l'événement, en tant que transpossible, ne saurait relever du projet. La mise au jour de la dimension transpossible de l'événement, modifie également le sens de l'être-jeté⁶. Ce dernier est compris par Maldiney comme l'ouverture transpassible au "phénomène premier", à l'"*Urphänomen*"⁷ : l'apparaître (et non l'apparaissant). Or, il n'est, selon Maldiney, "d'apparaître que de l'être"⁸, de sorte que l'ouverture à l' *Urphänomen* est identiquement celle à l'être du il y a, qui précède et est inhérente à toute épreuve d'événement singulier⁹. Autrement dit, cet être-jeté n'est rien d'autre que le *Grundverhältnis*, le rapport au fond qui, comme nous l'avons vu, se manifeste dans l'agonie primitive. L'être ne peut être anticipé, il porte la marque de l'événement, c'est-à-dire la transpassibilité, mais lorsqu'il "est là nous savons

¹ Serban, "Du possible au transpossible" in *Philosophie N°130*, p 64

² Maldiney, *Regard parole espace*, VII, p 197

³ *Ibid*, "Événement et psychose", p 190

⁴ *Ibid*, "De la transpassibilité", p 303

⁵ Barbaras, « L'essence de la réceptivité : transpassibilité ou désir ? » in *Maldiney, une singulière présence*, p 23

⁶ L'être-jeté désigne pour Heidegger le pur "qu'il est" se montrant au Dasein : "Ce caractère d'être du Dasein, voilà en son "d'où" et son "vers où", mais en lui-même d'autant plus ouvertement dévoilé, ce "qu'il est", nous le nommons l'être-jeté de cet étant en son Là, de telle sorte qu'en tant qu'être au monde il est le là." cf Heidegger, *Etre et temps* (traduction Martineau), Première partie, Première section, V, A, p 121 [134-135]

⁷ Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, "De la transpassibilité", p 304

⁸ *Ibid*

⁹ *Ibid*, *Ouvrir le rien l'art nu*, "Les kakis de Mu ch'i", p 72

que nous en sommes passibles"¹. Autrement dit, la révélation de l'être dans sa "sauvagerie", nous révèle identiquement que nous en sommes passibles, c'est-à-dire nous révèle notre transpassibilité² : il y a - j'y suis. Toutefois, Maldiney reconnaît à Heidegger de s'être approché de la transpassibilité en substituant au souci la sérénité, qui fait de la pensée "une attente tournée vers la libre étendue"³ : "L'attente qui ne nous représente rien est tournée vers l'ouverture"⁴. Cependant, cette attente ne saurait s'identifier à la transpassibilité, et cela pour au moins deux raisons. D'abord, parce qu'Heidegger n'a pas, selon Maldiney, pour autant rejeté la notion de projet, "[i]l la laisse dans l'oubli : ce qui voile l'ensemble du texte"⁵. Ensuite, parce que ce passage du projet à l'attente n'est pas accompagné d'une transformation, pourtant nécessaire, du sens de la temporalité qui demeure celle du souci, ouverte par l'avenir, alors que l'accueil de l'événement suppose un présent origine du temps.

3) Transpassibilité et transpossibilité

La Transpassibilité ne relève ainsi ni de l'intentionnalité, ni du projet, mais est une ouverture "sans dessein ni dessin, à ce dont nous ne sommes pas *a priori* passibles"⁶. Nous avons vu que Maldiney identifiait parfois la transpassibilité à l'attente (se rapprochant en cela de Heidegger), mais l'ambivalence du terme, qui peut sembler contrevenir à l'imprévisibilité de l'événement – quand bien même on l'envisagerait comme une pure ouverture au rien – le conduit à rejeter, dans ses derniers entretiens, une telle formulation : "l'existence n'a rien à attendre de quoique ce soit, l'existence n'est pas en attente"⁷. Ce

¹ *Ibid*

² *Ibid*, "Sens et contre sens de l'abstraction", p 279 : "passibles que nous sommes de notre propre transpassibilité"

³ Heidegger *cit in Ibid*, "L'irréductible", in *Epokhé N°3 : L'irréductible*, p 46

⁴ Heidegger *cit in Ibid*

⁵ *ibid*

⁶ *Ibid*, *Penser l'homme et la folie*, "De la transpassibilité", p 306

⁷ Maldiney, "Entretien avec Henri Maldiney", in *L'ouvert N°6*, p 39

rejet, est identiquement celui de ce qui, jusqu'alors, constituait pour Maldiney la dimension pathique liée à l'événement : la sur-prise¹. Maldiney revient à la fin de son œuvre sur la sur-prise dont il met au jour le sens véritable, qui apparaît comme inadéquat à l'épreuve de l'événement. En effet, si la sur-prise, est bien en deçà de toute prise, donc en deçà de l'intentionnalité et du projet, elle suppose néanmoins l'attente, ou plus exactement "la déception de l'attente"². Autrement dit, la transpassibilité n'est ni une attente, ni la déception d'une attente, elle n'est pas sur-prise mais étonnement. Seul ce dernier est capable de rendre compte du subir que constitue l'ouverture à l'événement imprévisible. Néanmoins, ce subir est-il une pure passivité ? Une telle interrogation rejoint le problème que nous avons soulevé auparavant concernant l'écart ou la confusion entre la réceptivité et la réception. Si la réceptivité est un pur subir, sans attente, alors il semble qu'elle ne saurait précéder l'événement, à tel point que c'est ce dernier qui l'ouvre au moment même où il la comble : "Notre réceptivité à l'événement, libre de toute circonspection préalable, s'inaugure avec lui"³. Cependant, l'épreuve des psychoses nous a montré qu'il y a toujours un écart entre la réceptivité et la réception, écart qui revêt essentiellement deux formes : celle d'un appel sous-jacent à l'altérité, et celle d'une compénétration entre transpassibilité et transpossibilité "existential[e]"⁴. Nous ne nous intéresserons ici qu'à la seconde forme, et nous reviendrons par la suite sur la première. L'épreuve de l'œuvre avait déjà dévoilé la nécessité d'un advenir à la mesure de l'événement, mais ce sont les psychoses qui en ont manifesté la mesure véritable. Comme il nous est apparu, le psychotique, qu'il soit schizophrène ou mélancolique, est fermé à tout événement car il n'a pas réussi à intégrer l'événement traumatique, c'est-à-dire à se transformer à sa mesure. Autrement dit, sans transformation, il n'y a pas de réceptivité possible. Certes, dans le cas du psychotique la fermeture aux événements fait suite à la réception de l'événement traumatique ; mais en

¹ Voir notamment *Ibid*, *Penser l'homme et la folie*, "De la transpassibilité, p 296

² *Ibid*, "Entretien avec Henri Maldiney", in *L'ouvert* N°6, p 39

³ *Ibid*, "L'irréductible", in *Epokhè* N°3 : *L'irréductible*, p 39

⁴ Serban, "Du possible au transpossible" in *Philosophie* N°130, p 66

toute rigueur il faut dire que cette réception elle-même n'est pas une véritable réceptivité, car "l'accueil implique une transformation"¹, de telle sorte que le subir est toujours personnel². "Je ne deviens moi-même que dans la mesure où quelque chose se passe et il ne se passe quelque chose (pour moi) que dans la mesure où je deviens"³ : "Indivises l'épreuve et la transformation"⁴. L'implication – dans l'épreuve elle-même – de la transformation, est déjà marquée par le préfixe "trans", dans la transpassibilité, qui indique précisément une transcendance, un dépassement⁵. Ainsi, le subir lui-même implique une certaine activité, déjà manifeste dans la fermeture à l'événement. En effet, être fermé à l'événement, c'est se fermer à l'événement, c'est-à-dire résister à l'appel de l'événement à nous métamorphoser à sa mesure. Cette activité dans la passivité fait du subir constitutif de la transpassibilité, une endurance : "endurer c'est subir ; mais l'endurance implique une résistance ou un consentement qui sont actifs."⁶ "Quand je parle de transpassibilité, je parle de la découverte d'un soi qu'il était impossible de soupçonner d'avance. Et pourtant, nous sommes responsables de ce que nous n'avons pas encore ouvert."⁷ Le consentement, quant à lui, est un devenir autre qui est un advenir soi. L'avènement de l'événement est identiquement un avènement de soi à condition de se transformer à sa mesure. Ce n'est qu'en s'advenant autre que l'on peut exister la faille ouverte par l'événement, c'est-à-dire la dépasser, et par conséquent surgir soi et être passible de soi. L'épreuve de l'événement nous contraint ainsi à tenir ensemble ipséité (et non identité)⁸ et devenir autre. La

¹ Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, "De la transpassibilité", p 291

² *Ibid*, "L'existant", p 235

³ Straus, *Du sens des sens*, partie IV, chapitre 9, p 417

⁴ Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, "L'existant", p 235

⁵ Voir Sholokhova, "De la possibilisation à la transpassibilité", in Bastiani et Grohmann, *Penser l'humain avec Maldiney*, p 116-7

⁶ Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, "De la transpassibilité", p 278

⁷ Maldiney cit par Huygens, "La rencontre existe le fond" in *Henri Maldiney : une phénoménologie à l'impossible*, p 35

⁸ L'ipséité diffère de l'identité en ceci que la première désigne le "soi-même qui est toujours en jeu" et la seconde "quelque chose d'établi, à quoi on ramène le reste", "l'identité, c'est tout ramener au même" (cf Maldiney, *Avènement de l'œuvre*, "Chaos, harmonie et existence", p 113). Autrement on doit dire, en toute rigueur, que l'avènement de l'ipséité exige un sacrifice, un abandon de notre identité (cf Maldiney, "Existence crise et création", in *Maldiney une singulière présence*, p 238).

possibilité d'une telle "contrainte à l'impossible" s'éclaire du sens exact de la transformation exigée par l'événement. Comme l'épreuve de l'œuvre l'a mis en lumière, l'événement ne se produit pas dans le monde, mais est aussi avènement d'un monde autre excluant le précédant. Autrement dit, l'événement est identiquement l'avènement d'un monde nouveau. Or, dans cet événement-avènement du monde, ce qui change c'est d'abord la tonalité. Chaque monde emporte avec lui son propre ton¹, qui dans le cas du schizophrène par exemple, relève plutôt de l'angoisse et de la menace, et dans celui de l'homme sain d'un mélange, à proportion variable, entre de la confiance et de l'angoisse². Mais en outre, et surtout, dans l'ouverture d'un nouveau monde "ce ne sont point les choses qui changent : c'est l'Espace-Temps et il leur imprime son rythme"³ qui, comme l'épreuve de l'œuvre l'a mis au jour, est toujours unique, propre à chaque événement. Autrement dit, dans l'avènement d'un nouveau monde rien ne change, mais identiquement tout change. Rien parce que les choses restent identiques, mais tout parce qu'en deçà des choses c'est le ton et le rythme du monde, donc des choses, impliquant son propre espace et son propre temps, qui se trouvent bouleversés. Comme nous l'avons montré cette spatio-temporalité rythmique est, en deçà de l'espace-temps objectif, celle de notre habiter. Dès lors, si l'événement ouvre une spatio-temporalité rythmique autre, alors advenir à la mesure de l'événement c'est résonner avec ce rythme de tout notre corps, dans une "immobilité tendue"⁴. Or, si un rythme n'a pas d'antécédent, surgit donc du rien et est par là même transposable, alors l'advenir rythmique est un advenir transposable. Ce n'est qu'en advenant transposiblement que l'existant peut co-naître avec le monde et faire de ce monde ouvert par l'événement, un possible, de sorte que l'événement-avènement

¹ Maldiney, "Existence : crise et création", in *Maldiney une singulière présence*, p 238 : "L'événement [...] ouvre un monde selon une intonation propre"

² La confiance et l'angoisse étant pour Maldiney, les deux a priori pathiques, les deux tonalités fondamentales dans lesquels s'ouvrent le monde, le psychotique étant celui pour lequel seule l'une des deux tonalités subsiste (cf *Art et existence*, "La présence de l'œuvre et l'alibi du code", II, p 24)

³ Granet, *La pensée chinoise*, Livre II, IV, p 270, également cité in Maldiney, *L'art, l'éclair de l'être*, II, p 77

⁴ Maldiney, *Regard parole espace*, IX, p 238

est la condition de possibilité du projet authentique et du sens tel que Heidegger les envisage : "Avoir sens c'est, pour un étant, être inscrit à une place déterminée dans un système de possibles. Mais le système lui-même n'a de sens que parce que le monde se produit en lui. Il s'y produit, c'est-à-dire s'y met à la fois en vue et en œuvre, parce qu'il n'est pas un étant. Il est un événement lié à l'avènement de la présence."¹ *A contrario*, l'incapacité, qu'a le schizophrène, à dépasser l'événement, c'est-à-dire à l'accueillir véritablement, entraîne irrémédiablement, comme nous l'avons vu, la défaillance du projet. Par conséquent, l'existant n'est pas, selon Maldiney, primordialement *Dasein*, "être-le-là", mais, suivant Becker, *Dawesen* : "être là, avoir lieu, et avoir en ce lieu – autre justification mise hors-jeu – lieu d'être dans la surprise de s'y découvrir passible de soi"², "c'est-à-dire une existence comprise comme une présence ouverte à tout ce qui peut advenir et à partir de laquelle nous nous éprouvons nous-même en advenant à nous-même"³. Ainsi, entre transpassibilité et transpossibilité existentielle, il y a un véritable cercle de forme, de sorte que la corrélation n'est pas simplement celle de la transpassibilité et du transposable événemential, mais celle de la transpassibilité-transpossibilité existentielle et de la transpossibilité événementiale.

4) Événement, temps et espace

Néanmoins, un problème, que nous avons déjà esquissé préalablement, reste à clarifier. Si, l'événement est une rupture de la trame du monde ouvrant un monde nouveau, alors en toute rigueur il n'advient ni dans la spatio-temporalité du monde rompu, ni dans celle du monde ouvert. Dès lors, quand et où surgit l'événement ?

¹ *Ibid*, *Penser l'homme et la folie*, "L'existant", p 226

² *Ibid*, "L'art et l'histoire", in *Henri Maldiney : Phénoménologie et sciences humaines*, p 30

³ Brunel, "De l'an-historicité de l'expérience esthétique à l'aperturalité de l'œuvre d'art", in *Ibid*, p 124

a) La temporalité de l'événement

La temporalité de l'événement manifeste elle aussi, l'intrication de la transpassibilité et de la transpossibilité. Le temps de l'événement est comme l'instantané (*ἑξαίτης*) chez Platon, il est un "non au temps", qui identiquement "fonde le temps"¹. Hors du temps en tant qu'il en constitue la déchirure², il est un présent à "chaque fois absolument nouveau sans que *cette fois* qu'il est fasse nombre avec une autre, c'est-à-dire sans que le présent comme tel puisse être mis en place dans le temps."³ Il est ainsi ce que Schelling nomme un "présent absolu" qui ne relève pas d'un présent historique se versant dans un passé et ouvrant un futur, mais est à chaque fois tout le temps⁴. Cependant il est fondateur du temps à condition que l'on existe sa déchirure par la décision. La psychose, surtout la mélancolie, nous l'a montré négativement. En effet, l'absence de décision du mélancolique, par laquelle seule il peut exister, c'est-à-dire dépasser la faille ouverte par l'événement, fait de sa temporalité un pur passé, mais un passé non dépassé, absolu qui n'est le passé d'aucun présent véritable. La décision est ce qui du présent de l'événement fait le présent d'une présence, ouvre le temps. Cette décision, en tant qu'elle n'a "d'autre fondement qu'elle-même" et est "sa propre nécessité"⁵, est liberté. Elle surgit du rien, puisqu'elle n'a aucun fondement, seulement un fond : la "nu volonté, pure et simple", indifférente au Oui et au Non qui sont un en elle⁶. Ce n'est qu'à partir de ce présent de la décision que s'ouvrent un passé et un futur. Une révolution politique met au jour cette ouverture du temps à partir du présent d'une présence, car sa survenue ouvre toujours un avant et un après. Il en est de même pour l'événement d'un décès, à tel point que, comme

¹ Maldiney, *Aîtres de la langue et demeures de la pensée*, "Impuissance et puissance du Logos", V, p 347

² *Ibid*, "De la transpassibilité", p 304

³ *Ibid*, *Aîtres de la langue et demeures de la pensée*, "Impuissance et puissance du Logos", V, p 348

⁴ *Ibid*, "Le verbe et le temps", III, 61-66 Le présent absolu est également proche de ce que Becker nomme "l'éternel présent" qui est "sans rapport à l'avenir et au passé" et "n'a pas d'horizon" (cf Becker, "La fragilité du beau et la nature aventurière de l'artiste" in *Philosophie N°9*, p 66)

⁵ Schelling *cit in Ibid*, p 57

⁶ *Ibid*

le souligne Maldiney suivant Spränger, la découverte du temps par l'adolescent passe souvent par l'expérience de la mort¹. L'exemple de l'événement politique ouvre un autre problème concernant la temporalité de l'événement. Si chaque événement est une déchirure de la trame temporelle, les événements peuvent-ils coexister temporellement ? L'épreuve de l'œuvre et du poème a dévoilé la possibilité d'une telle coexistence. Maldiney commentant la formule d'Anaximandre "[c]ar ils doivent se payer rançon et subir expiation mutuelles de leur injustice, selon l'ordre du temps", souligne : "[c]haque événement fait injustice à tous les autres qui auraient pu se produire à sa place et que sa présence condamne à l'absence, mais selon la même loi, il est condamné à disparaître à l'instant qu'un autre apparaît"². Cependant, Maldiney précise qu'une telle loi n'est pas valable pour l'œuvre d'art authentique dans laquelle les éléments formateurs, qui sont autant d'événements, coexistent dans l'unité d'un rythme. Pourtant, la coexistence n'empêche pas la transformation, puisque l'entrée en phase de chaque événement modifie d'une certaine façon les autres. Ce dernier point est notamment manifeste dans le poème, où chaque mot-événement (ou syllabe) advient "sous l'horizon de postériorité du précédent"³ tout en modifiant cet horizon, qui est désormais l'horizon d'antériorité du nouveau mot. Or, il en est de même pour tout événement : chaque événement surgit dans l'horizon de postériorité ouvert par le précédent, dont il constitue une rupture, et l'intégration de cette faille par la décision modifie l'horizon de postériorité de l'événement précédent, qui est désormais l'horizon d'antériorité du nouvel événement. Autrement dit, ce qui se modifie par le surgissement d'un nouvel événement, c'est le rythme. Chaque événement intégré ouvre une temporalité rythmique dans laquelle les événements précédents désormais s'inscrivent. Maldiney précise que le rythme – qui est toujours un temps de présence (et

¹ Maldiney, "Existence : crise et création", in *Maldiney une singulière présence*, p 224

² *Ibid*, *Art et existence*, "La présence de l'œuvre et l'alibi du code", II, p 26

³ *Ibid*, *L'art, l'éclair de l'être*, II, p 57

non d'univers)¹, ouvert par le présent de la décision – fait se coïncider temps expliqué ("le temps divisible en époques, passé, présent, futur, que le discours attribue à l'action et qui situe l'action par rapport au moment de l'énonciation, comme contemporaine, antérieure ou postérieure à l'acte qui l'énonce") et temps impliqué (ce que les grammairiens appellent l'aspect, et qui est le temps "qu'un verbe emporte avec soi de par son sens lexical, un temps inhérent au procès indiqué par le verbe", comportant des tensions de durée : le procès "peut être en incidence ou décadence, en accélération ou en détente, en diastole ou en systole, etc."²). Ainsi, plusieurs événements peuvent coexister – sans jamais entretenir entre eux des rapports causaux (l'événement n'ayant pas de cause) – dans l'unité d'une histoire individuelle, à condition que chacun s'intègre dans la temporalité rythmique ouverte par l'événement nouveau. Sans cela l'événement sombrera dans l'abîme d'un passé absolu.

b) L'Ouvert

Qu'en est-il de l'espace de l'événement ? Le chamois qui surgit tout à coup "[c]omme un souffle. Comme un rien. Comme un rêve"³, surgit entre ciel et terre⁴. Mais ce entre n'est ni une partie du ciel ou de la terre, ni une simple limite les séparant. Au contraire c'est le ciel et la terre qui sont issus du entre. Autrement dit, l'événement surgit dans un entre duquel un nouveau ciel et une nouvelle terre – c'est-à-dire un nouveau monde – adviennent. Mais en quoi consiste dès lors ce entre ? Si l'événement est une déchirure du monde, alors le où de l'événement et son d'où ne sauraient être le monde lui-même. L'événement ne peut surgir que dans et d'un espace qui est à sa mesure, c'est-à-dire

¹ *Ibid*, *Regard parole espace*, VIII, p 217

² *Ibid*, p 216

³ *Ibid*, *Penser l'homme et la folie*, "La dimension du contact au regard du vivant et de l'existant", p 146

⁴ C'est la première définition que Fink donne de l'expression "apparaître" : "l'émergence de l'étant, l'ad-venir dans l'ouvert entre ciel et terre" (cf Fink, *Proximité et distance*, "L'analyse intentionnelle et la pensée spéculative", p 120)

sans coordonnées, sans délimitations qui assigneraient l'événement à un champ de places possibles, qu'une fois surgit il pourrait occuper. L'événement, étant transposable, ne peut surgir que du rien et dans le rien. Or le pur où, locatif absolu sans coordonnées, qui est "la dimension préalable au monde"¹, n'est rien d'autre que l'Ouvert. Ce dernier est le "y" du "il y a", ce qui, en deçà du monde – dont on peut dire qu'il y a – et de l'espace du paysage, constitue un "autre lieu sans lieu, une ouverture, une éclaircie", "ce en quoi se manifeste, apparaisse quoique ce soit"², y compris le monde et l'espace du paysage. Il est ainsi à la fois le où et le d'où de l'événement. Le où en tant qu'"archi-scène de la manifestation"³. D'où le sens que Maldiney confère à l'expression "apparaître" qui conjoint les deux diathèses de l'actif (le procès s'accomplit "à partir du sujet et hors de lui"⁴) et du moyen (le sujet est le siège du procès), de sorte que "[c]e qui apparaît apparaît en soi-même dans l'ouvert – les deux en un"⁵. "En soi-même", parce que le phénomène, l'événement en tant que transposable, "advient par soi, de sa propre initiative", il est son propre fondement. "Dans l'ouvert" parce qu'il "n'y a de manifestation que dans l'ouvert"⁶. "L'ouvert, de soi, n'est rien. Mais hors de lui, il n'y a rien : ni étant, ni existant, ni décel ni recel, ni question ni silence"⁷. En outre, puisque, comme nous l'avons vu, "il n'est d'apparaître que de l'être"⁸, alors l'Ouvert est identiquement le lieu sans lieu du surgissement de l'être : "L'être apparaît comme avènement présentiel de l'événement phénoménal – dans l'Ouvert"⁹. L'Ouvert est également le d'où de l'événement, c'est-à-dire le fond de monde (et non le fondement) d'où il procède. Il est ce "qui est sous-jacent à chaque chose [événement] et dans lequel

¹ Munier, *Le parcours oblique*, "La déchirure", p 83

² *Ibid*, "Le Vide" in *L'ouvert N°5*, p 21

³ Jacquet, "Du sens du sentir : Figures de l'être" in *Philosophie N° 130 : Henri Maldiney*, p 83

⁴ Benveniste cit. in Maldiney, "Existence crise et création", in *Maldiney une singulière présence*, p 246

⁵ Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, "La dimension du contact au regard du vivant et de l'existant", p 145

⁶ *Ibid*, p 145-6

⁷ *ibid*, p 146

⁸ *Ibid*, "La personne", p 260

⁹ *Ibid*, *Regard parole espace*, XI, p 320

seulement elle prend fond"¹, le fond "duquel chaque chose tient sa réalité et auquel elle confère inversement une existence focale avant sa constitution en objet dans le percevoir."² Identiquement, l'Ouvert comme rien est, selon Maldiney s'appuyant sur la pensée chinoise³, ce de quoi l'être surgit, et il ne peut surgir que de l'Ouvert puisque son apparaître est événement (quand bien même Maldiney semblerait parfois les identifier, notamment lorsqu'il envisage l'Ouvert en tant que fond de monde comme "ce par quoi l'étant est"⁴ (c'est le sens même de l'être), ou bien lorsqu'il pense l'être comme "ce par où l'étant est"⁵). L'Ouvert est ainsi le d'où et le où à la mesure de l'événement. Cependant, il ne doit pas être envisagé comme une simple contrainte théorique liée à la nature même de l'événement, car, quand bien même "le jeune enfant, déjà nous le retournons et le contraignons à regarder en arrière le monde des formes, non pas l'Ouvert"⁶, on peut néanmoins, selon Maldiney, en faire l'épreuve. On peut d'abord l'approcher dans l'épreuve du libre espace, "première approche de l'ouvert et du vide", à condition qu'elle ne soit pas vision, mais respiration : "le morcellement, je respire, il disparaît, c'est l'espace"⁷, ou danse, c'est-à-dire un geste, une endurance frappant d'inanité tout système de coordonnées. Une telle épreuve ne saurait pourtant égaler celle de l'Ouvert, car elle suppose toujours un sol et se fait entre ciel et terre : "qu'elle que soit la légèreté du danseur, il prend appui sur le sol. Il habite sous le ciel et sur la terre"⁸. Ainsi, tout au plus peut on dire que danser ou respirer le libre espace, c'est faire l'épreuve de l'espace du paysage, mais non de l'Ouvert. L'épreuve de l'œuvre nous est apparue comme une épreuve de l'Ouvert, qui se manifeste dans l'œuvre par les vides médians, et de façon générale toute épreuve de l'événement est

¹ *Ibid*, *L'art, l'éclair de l'être*, VII, p 234

² *Ibid*, *Regard parole espace*, XII, p 383

³ Voir notamment *Ibid*, "Le vide", in *L'ouvert N°5*, p 22

⁴ *Ibid*, *Ouvrir le rien l'art nu*, "Les Kakis de Mu ch'i", p 73

⁵ *Ibid*, "Le vide", in *L'ouvert N°5*, p 19

⁶ Rilke, *les Élégies de Duino. Les Sonnets à Orphée*, "Les Élégies de Duino", Huitième élégie, p 83

⁷ Du Bouchet, *Ici en deux*, "Notes sur la traduction", p 122

⁸ Maldiney, *Aux déserts que l'histoire accable : L'art de Tal Coat*, "Regard espace instant dans l'art de Tal Coat", p 119-120

une épreuve de l'Ouvert, car un événement ne "se produit dans l'Ouvert [que] dans la mesure où l'Ouvert se pro-duit en [lui]"¹. Mais la transpassibilité à l'événement peut correspondre – comme nous l'a manifesté la création de l'œuvre – à deux épreuves distinctes de l'Ouvert : celle d'une béance ou d'une patence. Lorsque l'événement vient rompre la trame du monde, l'événement nous plonge d'abord dans un état de vertige, comme l'artiste lorsque le monde du dessin s'effondre. Le vertige, bien que rarement éprouvé comme tel (sauf dans le cas d'événements véritablement bouleversants), est constitutif de l'épreuve de l'événement, et est par conséquent un existentiel. En lui il n'y a plus de ici, ni de là et tout sombre dans l'indifférenciation définitoire de la béance, qui est "le fond sans fond de l'être-là en perte de son là"². Le vertige de l'événement perpétue l'effondrement primitif, le rapport primordial au fond qui revêt, en premier lieu, l'informe de l'*apeiron*. Dans cet *apeiron* rien ne se manifeste, rien n'émerge, aucun *pléon*, aucun avènement³. Tout, au contraire, s'y engloutit⁴. Le psychotique, et surtout le schizophrène, manifeste négativement un tel engloutissement et *a contrario* la nécessité de s'en extraire pour exister. S'en extraire c'est l'exister rythmiquement. En effet, le rythme, comme la création de l'œuvre nous l'a montré, est ce qui, surgissant du rien, permet le passage de la béance à la patence. Autrement dit, ce n'est qu'en existant rythmiquement la faille ouverte par l'événement, que nous faisons l'épreuve authentique de l'Ouvert, qui n'est plus béance mais patence, qui n'est plus un champ d'engloutissement, mais d'émergence infinie. Nous en faisons l'épreuve car l'advenir rythmique est précisément un avènement dans l'Ouvert. Autrement dit, nous ne nous ouvrons à l'Ouvert que si l'Ouvert s'ouvre en nous, et "[c]'est

¹ *Ibid*, *Penser l'homme et la folie*, "La personne", p 248

² *Ibid*, "De la transpassibilité", p 304

³ *Ibid*, *Art et existence*, "Le non-lieu de la création. Les commencements et l'origine", p 34

⁴ *Ibid*, *Regard parole espace*, VIII, p 206

le même pour [l'existant] de s'ouvrir en lui-même à soi [c'est-à-dire d'avenir rythmiquement à soi] et de s'ouvrir à l'Ouvert"¹.

B) Autrui : le seul événement à exister ?

1) La question d'autrui : Husserl et Heidegger ou la méconnaissance de la rencontre

Jusqu'ici, il nous est apparu que l'événement pouvait revêtir de multiples visages : une œuvre, un homme, un chamois, une révolution politique, un décès, une montagne, "l'élan d'un rocher ou le bondissement d'une cascade"², etc. Autrement dit, l'événement est à la fois tout et presque rien. Tout, parce que d'une certaine façon tout peut être événement, y compris l'insignifiant au regard de la perception, et presque rien, parce que les événements véritables sont rares. Ainsi, si l'événement, bien qu'irréductiblement nouveau, apparaît comme ayant une certaine constance quant à son "ce que c'est" (il est toujours transposable, toujours une rupture du monde et l'ouverture d'un nouveau, etc.), il semble au contraire infiniment variable quant à son "ce qui est". Néanmoins, cette variété de formes semble converger, chez Maldiney, vers une même figure : celle d'autrui. Comme nous l'avons vu tout événement est une rencontre. Or, "[i]l n'y a de rencontre que de l'altérité"³, et inversement notre rapport à l'altérité relève toujours de la rencontre. Certes Maldiney applique explicitement la dimension de l'altérité, qui est la dimension même du réel, à l'œuvre d'art et aux choses⁴. Cependant, de même que "[c]e n'est pas dans la carrière, [mais] dans la colonne ou dans la statue, que la pierre révèle son être-pierre"⁵, de même ce n'est pas en l'œuvre ou en la chose, mais en autrui que l'être de l'altérité se

¹ *Ibid*, *Penser l'homme et la folie*, "La personne", p 248

² *Ibid*, *Regard parole espace*, II, p 55-6

³ *Ibid*, p 256, voir également *Art et existence*, "Dialectique du Moi et morphologie du style dans l'art", p 60

⁴ *Ibid*, *Art et existence*, "Dialectique du Moi et morphologie du style dans l'art", p 61

⁵ *Ibid*, *L'art, l'éclair de l'être*, IX, p 300

révèle : "Le problème de l'altérité commence à son acmé : à la question d'autrui"¹. Cette dernière hante la phénoménologie depuis son origine. On la trouve en effet déjà chez Husserl qui l'érige en un véritable problème, puis chez Heidegger. Toutefois, selon Maldiney, ces derniers ont manqué la dimension de la rencontre qui est la dimension même de notre rapport à l'autre, et cela parce qu'ils ont méconnu le sens véritable de l'autre.

a) Le type n'est pas l'autre : Husserl

Chez Husserl les premières interrogations sur le sens de l'"expérience étrangère"² (*Fremderfahrung*), sont temporellement contemporaines du tournant transcendantal prise par sa phénoménologie et des premières thématizations de la réduction phénoménologique³. Comment penser alors une telle émergence corrélative ? *Ἐποχή* — qui a permis de mettre entre parenthèses la thèse de l'attitude naturelle consistant à poser l'existence des choses du monde en elles-mêmes — a ouvert un champ d'expérience transcendantale, où les objets sont convertis en noèmes, c'est-à-dire en unités de sens pour une conscience donatrice de sens. Autrement dit, ce que dévoile la réduction c'est une conscience transcendantale intentionnellement dirigée vers des objets et qui constitue ces objets, c'est-à-dire leur donne un sens et vérifie ce sens dans l'évidence. Dès lors, tout objet spatio-temporel sera inclus de "manière irréaliste"⁴ dans la conscience, c'est-à-dire non pas en tant qu'"élément constitutif réel (*reell*)" (comme les vécus intentionnels ou les *data hylétiques*), mais comme "sens objectif immanent"⁵. Autrement dit, dans une voie

¹ *Ibid*, *Penser l'homme et la folie*, "De la transpassibilité", p 288

² Husserl, *Méditations cartésiennes et les Conférences de Paris* (traduction de Launay), "Cinquième méditation", §43, p140

³ Voir les leçons de 1907 : *L'idée de la phénoménologie* pour la réduction et les premiers textes sur l'expérience d'autrui (*Husserliana XIII, XIV et XV réunis*, en français, en deux tomes : Sur l'intersubjectivité I et II) qui apparaissent à une période à peu près contemporaine.

⁴ Husserl, *Méditations cartésiennes et les Conférences de Paris*, "Première méditation", §11, p 70

⁵ *Ibid*, "Deuxième méditation", §18, p 87

cartésienne et égologique, la phénoménologie transcendantale ne semble avoir pour objet que l'*ego* transcendantal et ce qu'il "contient". Dès lors, c'est dans une "auto-explicitation" de l'*ego* que l'on va pouvoir voir, non seulement comment celui-ci se constitue lui-même, mais en outre comment il constitue "en lui-même [...] quelque chose d'autre"¹. Or, autant une telle position ne semble pas être particulièrement problématique concernant les objets spatio-temporels faiblement transcendants du monde environnant, autant elle est bien plus contestable lorsqu'il s'agit d'objets qui sont en même temps sujets : les autres. En effet, le risque d'une telle égologie serait "de constituer l'autre comme autrui de la même manière que n'importe qu'elle objectivité, autrui finissant par n'être qu'un objet parmi d'autres"², et donc d'occulter la dimension de sujet incluse dans le sens "autrui". Autrement dit, à partir de l'*εποχή* émerge une apparente objection de solipsisme, qui consisterait à penser que dans un cadre phénoménologique transcendantal les autres *ego* se réduiraient à "de simples représentations", "de simples objets représentés en moi"³. Il incombe donc à Husserl de prendre autrui pour thème et d'"aller jusqu'au bout de la réduction et tenir la gageure de constituer le sens de l'*alter-ego* "dans" et "à partir de" moi, tout en rendant "compte de l'originalité, de la spécificité de l'expérience d'autrui, en tant précisément qu'elle est l'expérience d'un autre que moi"⁴. Pour rendre compte de cette filiation de sens entre moi et autrui, Husserl procède à une nouvelle réduction à la sphère du propre dans laquelle est exclue "toutes les opérations constitutives de l'intentionnalité qui se réfèrent immédiatement ou médiatement à la subjectivité étrangère"⁵. Le résidu de cette réduction est une ""Nature" qui m'appartient"⁶ essentiellement composée de corps dont un possède

¹ *Ibid*, "Quatrième méditation", §41, p 134

² Depraz, *Transcendance et incarnation*, Première section, Chapitre 1, §5, p 88

³ Husserl, *Méditations cartésiennes et les Conférences de Paris*, "Cinquième méditation", §42, p 138

⁴ Ricœur, *A l'école de la phénoménologie*, "Edmund Husserl, la cinquième méditation cartésienne", p 235

⁵ Husserl, *Méditations cartésiennes et les Conférences de Paris*, PUF, "Cinquième méditation", §44, p 141-142

⁶ *Ibid*, *Méditations cartésiennes*, (traduction Levinas et Peiffer), "Cinquième méditation", §44, p 158

un statut insigne : le mien qui est à la fois corps (*Körper*) et chair (*Leib*)¹. Or, au sein de cette nature, un autre corps se distingue en ceci qu'il "a une manière typique de se comporter comme ma chair corporelle"². Cette ressemblance motive une "aperception assimilante"³, une analogisation vécue entre ma chair et ce corps ressemblant à ma chair. Cette analogisation ne doit toutefois pas être assimilée à un raisonnement par analogie, en tant qu'elle relève d'une synthèse passive d'association, et plus précisément une "association accouplante"⁴ (*Paarung*) ou "appariante"⁵. Autrement dit, lorsque ce corps ressemblant entre dans mon champ perceptif, se forme un phénomène d'accouplement ou d'appariement de telle sorte que, bien que chacun diffère ne serait-ce que spatialement l'un de l'autre, les deux "s'appellent mutuellement et, par ce qui est leur sens objectif, se recouvrent en se passant mutuellement leurs éléments"⁶, recouvrement qui procède par degré et dont la limite supérieure serait l'identité⁷. Cependant, puisque ce corps ressemble au mien et qu'à mon corps co-appartient une chair et une sphère psychique, alors sur le fondement de cette ressemblance corporelle, nous saisissons ce corps comme apprésentant (et non présentant car elles ne nous sont pas données en chair et en os) non seulement une chair, mais également une sphère psychique. Cet acte de présentification est ce que Husserl nomme l'empathie (*Einfühlung*), et c'est par cet acte que nous donnons à ce corps ressemblant le sens d'"alter-ego". Or, le problème d'une telle analyse de

¹ *Ibid*, *Méditations cartésiennes et les Conférences de Paris*, "Cinquième méditation", §44, p 145. Sur le sens de la chair voir également Husserl, *Sur l'intersubjectivité I*, Section I, Troisième période, Appendice XL (1935), p 246-247 : "Ma chair c'est cette chose donnée sur un mode original dans ses propriétés constitutives, que je meus sur un mode original, qui, dans tous les "mouvements" qui sont en tant que tels les siens et dans toutes les autres transformations, perdure en tant qu'unité existant pour moi sur un mode original, et qui possède pour moi le caractère d'une autodonnée, d'un substrat de quelque chose qui effectivement, possiblement (et selon une possibilité effective) donnée pour moi sur un mode original. Chaque autre chose de ma sphère originale est là pour moi, de telle sorte que je possède son substrat original, mais via ma chair et son originalité, via ses kinesthèses originales, que je mets en jeu en regardant, en entendant, etc."

² *Ibid*, Husserliana XV, N°18, 314-328 traduit in Depraz, *Transcendance et incarnation*, §11, p 131

³ *Ibid*, Husserl, *Méditations cartésiennes*, "Cinquième méditation", §50, p 181

⁴ *Ibid*, §51, p 183

⁵ *Ibid*, *Méditations cartésiennes et les Conférences de Paris*, PUF, "Cinquième méditation", §51, p 161

⁶ Husserl, *Méditations cartésiennes*, Vrin, "Cinquième méditation", §51, p 184

⁷ Husserl, *Méditations cartésiennes et les Conférences de Paris*, PUF, "Cinquième méditation", §51, p 162

l'expérience d'autrui réside dans sa condition de possibilité : la constitution d'un type. Qu'est-ce à dire ? Bien que Husserl nous mette sur la voie d'une telle condition en reconnaissant que "[l]'analogie est "générale""¹, ce n'est pas lui, mais une de ses élèves, qui en a dévoilée le sens véritable : E. Stein : "Si la taille de ma main (longueur, largeur, empan, etc.) m'était donnée comme une chose immuable fixe, la tentative d'entrer par empathie en une main possédant une autre conformation, devrait échouer devant la résistance de l'une et l'autre ; mais en fait, l'empathie réussit très bien aussi en des mains d'homme fait ou d'enfant très différentes des miennes. Mon corps et ses membres ne sont donc pas donnés en tant que figure-type fixe, mais comme réalisation contingente d'un type qui varie entre des limites déterminées. Par ailleurs ce type doit être conservé. C'est seulement en des corps-objets de ce type que je peux me projeter par empathie, c'est eux seulement que je peux appréhender comme corps vivants"². Autrement dit, l'empathie exige qu'autrui devienne la simple réalisation contingente d'un type constitué à partir de soi. "Dans cette perspective chaque autre, pareil à tous les autres est un terme quelconque dans une série illimitée d'autres possibles."³ Une telle expérience d'autrui ressemble en fait à celle qu'a le mélancolique vis-à-vis de la puissance destinale, ou bien le schizophrène face à la multiplicité de ses persécuteurs, qui ne sont rien d'autre que des réalisations contingentes, et au fond quelconques, indifférentes, d'un même type menaçant. Or, comme nous l'avons vu le psychotique ne rencontre pas ces figures de l'autre parce qu'elles ne sont précisément pas des altérités véritables. De même, l'expérience d'autrui ne serait relever de la rencontre, quand bien même Husserl souligne la nécessité d'une présence à autrui, et notamment à ses expressions, pour pouvoir remplir le sens que l'*ego* lui a conféré dans son acte d'empathie. En effet, en réduisant autrui à l'actualisation contingente d'un type constitué à partir de soi, Husserl le manque doublement comme altérité. D'abord

¹ Husserl, *Sur l'intersubjectivité II*, Section IV, Troisième période, App II, p 415

² Stein, *Le problème de l'empathie*, III, §5, b), p 105

³ Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, "De la transpassibilité", p 289

parce que la singularité d'autrui se voit voilée derrière la généralité du type, et ensuite parce que l'autre est réduit au même en tant que le type est constitué à partir de soi.

b) l'encontre n'est pas rencontre : Heidegger

La transformation qu'opère Heidegger par rapport à la phénoménologie husserlienne concernant le rapport à autrui, est en fait la perpétuation du même problème par d'autres moyens. Comme nous l'avons vu, le comprendre pour Heidegger est une façon qu'a le Dasein d'être le là. Il a la structure existentielle du projet, qui non seulement projette le Dasein vers "son-en-vue-de-quoi", ses possibilités les plus propres, mais aussi "vers la significativité en tant que mondanéité de ce qui lui est à chaque fois monde"¹. La significativité projetée est la totalité des rapports de renvoi². Or le renvoi, la référence, constitue le caractère même de l'être de l'"à-portée-de-la main" [*Zuhanden*]³, de l'outil, de telle sorte que "la compréhension permet au Dasein de rencontrer l'étant intramondain dans ses possibilités : [l'étant-à-portée-de-la-main] est découvert comme étant qui peut servir à... qui peut être employé pour... ou qui a pu être employé précédemment et n'est plus utilisable"⁴. Autrement dit, le Dasein comme comprendre est l'ouvreur d'un projet de monde à partir duquel seulement l'étant intramondain, ici compris comme à-portée-de-la-main, peut faire encontre tel qu'il est. Mais un autre type d'étant, qui a ceci de particulier qu'il est lui-même un Dasein, fait encontre dans le monde du Dasein : autrui. L'autre Dasein émerge déjà dans le rapport que nous entretenons avec l'outil, en tant qu'il entretient lui-même des rapports avec ce dernier : "Par exemple le champ le long duquel nous marchons "dehors" se montre comme appartenant à tel ou tel, comme ordinairement entretenu par

¹ Heidegger, *Etre et temps*, Première partie, Première section, V, A, §31, p 128 [145]

² *Ibid*, III, A, §18, p 87 [87]

³ *Ibid*, p 85 [84]

⁴ Biemel, Deuxième partie, Introduction, "La compréhension", p 108

lui ; le livre que nous utilisons a été acheté chez... ou offert par..., etc."¹ Ainsi, le Dasein comme être-au-monde a toujours déjà affaire à autrui. Autrement dit, Heidegger évacue le caractère éminemment problématique que semble revêtir l'expérience d'autrui chez Husserl, en faisant du Dasein comme être-au-monde, un être-avec : "L'être-à est être avec les autres"² qui sont eux-mêmes Là-avec. Cet être-avec réciproque signifie que le Dasein et l'autre ont le monde en partage. Lorsque, par exemple, dans la circonspection le même outil est manifeste à deux Dasein, alors ils l'ont en partage et par là même partagent le monde. Dès lors, "[l]e monde du Dasein est monde commun"³. Il n'en reste pas moins que c'est bien dans le monde ouvert par le projet du Dasein qu'autrui se manifeste pour Heidegger, quand bien même ce monde serait commun. Or, "[a]utrui est en trop dans mon monde [...] Il est irréductible aux structures d'un monde dont je puisse être le projet"⁴, précisément parce qu'en tant qu'événement il est une déchirure du monde projeté. Ainsi "l'encontre annule la rencontre"⁵ en tant que la première se déroule toujours dans un monde dont la rencontre constitue la déchirure.

2) Autrui : l'altérité primordiale

Par conséquent, le rapport que nous entretenons avec autrui n'est ni de l'ordre de l'empathie, ni de l'encontre, mais de la rencontre. Or, dans la rencontre, l'autre est primordialement présent par ou plutôt "dans son expression"⁶. La schizophrénie en a manifesté la dramatique, en tant qu'elle "est souvent à l'origine de l'éclatement de la psychose"⁷. De même, nous avons vu que Maldiney envisageait l'épiphanie de l'œuvre comme expression. D'une façon générale Maldiney affirme que "[l]'événement qui ouvre

¹ Heidegger, *Etre et temps*, Première partie, Première section, IV, §26, p 109 [118]

² *Ibid*

³ *Ibid*

⁴ Maldiney, "L'irréductible", in *Epokhè N°3 : L'irréductible*, p 44

⁵ *Ibid*, *Penser l'homme et la folie*, "De la transpassibilité", p 290

⁶ Maldiney, "L'irréductible", in *Epokhè N°3 : L'irréductible*, p 44

⁷ *Ibid*, *Penser l'homme et la folie*, "De la transpassibilité", p 290

un monde selon son intonation propre est souvent une expression"¹. Mais l'expression se manifeste primordialement à même le visage d'autrui. Ce dernier n'est pas une aire corporelle "déterminé[e] à partir de limites mais [...] à partir du rayonnement du regard". L'expression est ainsi celle d'un visage qui se fait regard. Cela ne signifie pas que le visage se réduit aux yeux, mais qu'il est tout entier regard, comme l'a mis au jour la statuaire : "le regard n'émane pas des yeux ; il émane aussi bien des joues, du front de toute la face."² Or, selon Maldiney, "[i]l faut dire du regard [et de l'expression] ce que Lévinas dit des visages."³ Pour ce dernier le visage, où se produit l'épiphanie d'autrui, "rompt avec le monde qui peut nous être commun"⁴, il est la transcendance même qui nous surplombe et nous enveloppe. Par conséquent, il ne s'invente pas, il "se refuse à la possession, à mes pouvoirs"⁵, il me frappe d'impouvoir. Aussi, selon Levinas, "[a]utrui est le seul être que je peux vouloir tuer", car "[j]e 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"⁶. Maldiney retient de cette analyse, l'infinie résistance que l'expression d'autrui oppose à toute tentative d'appropriation, de prise ou d'intégration dans la sphère du même que l'altérité déborde. Cette résistance manifestant l'opacité d'autrui est la condition de possibilité de la rencontre. Il y va dans notre rencontre avec autrui, de cette même altérité qui rend possible la rencontre entre les événements picturaux, et sans laquelle il n'y a qu'une pure continuité homogène. En effet, si autrui s'intégrait dans l'identité du projet, s'il était constitué de nos "propres rayons de monde", alors on ne pourrait "l'aimer ni le haïr parce que, faute de résistance et d'opacité, [on le

¹ *Ibid*, "Existence : crise et création", in *Maldiney une singulière présence*, p 238

² *Ibid*, *Penser l'homme et la folie*, "La dimension du contact au regard du vivant et de l'existant", p 178

³ *Ibid*, p 179

⁴ Levinas, *Totalité et infini*, Section 3, B, 1, p 212

⁵ *Ibid*, 2, p 215

⁶ *Ibid*, p 216

traverserait] sans rencontrer personne : il ne serait pas."¹ Or, c'est cette infinie résistance qui fait de l'expression d'autrui l'événement par excellence, et peut être même le seul véritable. En effet, si Maldiney accorde à l'œuvre d'art le statut d'événement, il souligne néanmoins sa relative transparence². Elle n'oppose pas au *Dasein* une résistance aussi insigne que celle du visage d'autrui comme expression. Cela est notamment manifeste dans la fermeture caractéristique de la quotidienneté. Certes, l'objectivation du corps est peut-être aussi prégnante que celle de l'œuvre d'art au sein de la quotidienneté du on, mais elle ne saurait atteindre le visage d'autrui, qui oppose toujours une irréductible résistance. De même, une montagne, un chamois, et tout ce que Maldiney peut par ailleurs désigner comme événement, ne semble jamais égaler la résistance qu'oppose l'expression d'autrui. Une fois encore c'est la psychose qui permet d'en mesurer négativement la puissance, en tant qu'elle est primordialement ce qui constitue l'événement traumatique. La rencontre suppose donc ainsi une altérité qui soit à même de briser le cercle du même et de surgir dans l'étonnement. Dans l'étonnement et non dans la sur-prise, car si Maldiney affirme que nous ne rencontrons un autre que s'il vient briser notre attente – dont le comblement constitue toujours une déception –, c'est-à-dire nous surprend³, il faudrait plutôt dire, en toute rigueur, que le surgissement d'autrui se fait dans l'étonnement, ou autrement dit ne brise pas l'attente, mais frappe son sens d'inanité. En effet, jamais l'altérité comme telle ne peut faire l'objet d'une attente car "[s]'attendre à un événement c'est s'attendre soi-même, à cet événement, comme à un rendez-vous que l'on se donne avec soi."⁴ Certes, la psychose nous a révélé sur "le mode de l'échec, le désir proprement humain d'avoir accès à l'autre"⁵, toutefois ce désir n'est pas attente mais appel. La multiplication des figures de persécuteur chez le schizophrène, manifeste en creux un appel à l'avènement de l'autre qui

¹ Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, "L'existant", p 230

² *Ibid*, *Art et existence*, "Dialectique du "Moi" et morphologie du style dans l'art", p 61

³ *Ibid*, "La personne", p 257

⁴ *Ibid*

⁵ *Ibid*, "De la transpassibilité", p 299

seul serait à même de conjurer l'événement traumatique indépassable. Cet appel sous-jacent est la seconde raison pour laquelle la transpassibilité ne saurait être une pure réceptivité se confondant avec la réception. Certes, il est condamné à rester sans réponse chez le schizophrène, précisément parce qu'il est fermé au surgissement de l'événement. Pourtant, nous avons vu que le thérapeute pouvait porter la charge de l'événement, c'est-à-dire fait porter à l'événement la charge de l'appel. Qu'est-ce à dire ? L'appel du psychotique est un appel en échec qui est essentiellement une fermeture à l'événement. Par conséquent, seule l'ouverture d'un appel authentique peut rendre de nouveau le psychotique passible de l'événement. Or, cette ouverture c'est l'événement lui-même qui en porte la charge, en tant qu'il vient rompre le monde fermé du psychotique. Dès lors, c'est dans la psychose que l'idée selon laquelle "la réponse a toujours déjà précédé l'appel"¹ prend tout son sens. Mais qu'en est-il alors de l'homme sain ? Certes, chez lui l'appel ne se manifeste pas aussi clairement que dans la psychose, notamment parce qu'il est de prime abord et le plus souvent voilé par la quotidienneté du *on*, mais il n'en est pas moins présent en creux, et cela parce qu'il y va en lui du sens même de l'existence. En effet, si autrui est l'événement par excellence et que nous n'existons qu'à nous ouvrir transpassiblement à l'événement et à advenir transpassiblement à sa mesure, alors, en toute rigueur, nous n'existons qu'à rencontrer autrui. D'où la rareté de l'existence qui est à la mesure de celle de l'événement véritable². Dès lors, l'appel à autrui n'est rien d'autre qu'un appel à l'existence, mais qui ne se révèle comme tel qu'au moment où nous existons, c'est-à-dire au moment où surgit l'événement de l'autre. Une fois encore la réponse précède l'appel, non seulement parce qu'elle le révèle, mais surtout parce que, comme pour le psychotique, elle ouvre l'appel du Dasein quotidien de prime abord et le plus souvent marqué par une

¹ *Ibid*, p 292

² *ibid*, *L'art, l'éclair de l'être*, III, p 80. Voir également *L'ouvert N°5*, "Entretien avec Henri Maldiney", p 80 : "un homme n'existe pas toutes les minutes de sa vie. La plupart du temps, il se contente d'être, ou de vivre, mais exister, c'est quelque chose à chaque fois de décisif, et à chaque fois de critique, l'un n'allant pas sans l'autre."

fermeture à l'événement. En outre, seul autrui est suffisamment opaque pour pouvoir "faire signe" vers notre propre opacité, qui est la dimension même de notre être, "en tant que celui-ci est irréductible au possible, y compris à mon propre pouvoir-être"¹ ; c'est-à-dire en tant qu'il est l'articulation de ma transpassibilité et de ma transpossibilité. Cette opacité n'est rien d'autre que l'altérité qui est en nous, sans laquelle nous serions transparents à nous-mêmes, "pareils à un homme de verre si transparent qu'invisible"², et donc sans laquelle nous ne saurions exister.

3) La rencontre

Or c'est à même la rencontre que l'altérité d'autrui nous révèle notre propre altérité. Mais alors en quoi consiste précisément une telle rencontre ? "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"³. Néanmoins, pour Maldiney ce regard qui regarde l'autre n'est pas n'importe quel regard, car toutes les guises du regard n'atteignent pas l'autre. Au contraire, la plupart le manque. C'est le cas notamment du "regard par en dessous qui, à l'affût de l'autre, cherche à le surprendre sans s'engager lui-même". Ce regard cherche à être en prise sur un visage dont l'infinie altérité excède toute prise, en en circonscrivant "d'avance l'aire d'apparition"⁴ et en le réduisant ainsi à une image délimitée quant à ses contours. De même, son contraire, à savoir le regard surplombant, manque nécessairement autrui. Maldiney se détache ici des analyses de Levinas, car c'est une telle position de surplomb qui caractérise l'infinie transcendance d'autrui selon Levinas. Mais, si l'autre est ce regard surplombant, alors je suis moi-même,

¹ *Ibid*, p 293

² *Ibid*, "L'existant", p 230

³ *Ibid*, "La personne", p 258

⁴ *Ibid*

en tant qu'autre de l'autre, ce même regard. Or, [c]e regard qui émane de moi et qui ne va nulle part, traverse l'autre et ne le rencontrera jamais"¹. Quelle est alors cette guise du regard par laquelle seule nous rencontrons autrui ? Elle est celle par laquelle nous nous envisageons à autrui sans le dévisager, notre face tendue vers l'autre, de visage à visage, dans une véritable co-naissance. Ainsi, il n'y a rencontre que lorsque "l'épiphanie du visage de l'autre est liée, indissolublement, à l'autophanie de celui dans le regard duquel il apparaît". Autrement dit, je ne rencontre autrui, que si dans l'épreuve même de son visage advient mon propre visage. "Un éclair... puis la nuit ! – Fugitive beauté / Dont le regard m'a fait soudainement renaître"². Le regard d'autrui est le lieu d'une naissance ou d'une renaissance. En effet, il déchire la trame du monde et constitue le jour de cette déchirure, éclaircie dans laquelle je m'advieus, à condition de me transformer à la mesure de l'autre. Cependant, cette naissance est en fait toujours une co-naissance au sens où la rencontre n'est véritable, que si nous sommes dans une situation de réciprocité. Toutefois, cette dernière n'est pas la symétrie de l'être-avec qui précéderait et fonderait la rencontre, au contraire c'est la rencontre qui fonde la réciprocité³. Cette relation de réciprocité est notamment manifeste dans le regard de l'amitié. Maldiney reprend ici la description qu'en propose J.-L. Chrétien qui montre notamment "comment rencontrer n'est pas se donner"⁴. Contrairement à ce qu'affirme Levinas, nous ne répondons pas au surgissement du visage d'autrui par le don. Le don n'est pas pure générosité, car il a toujours le double sens du *Gift* : "don-poison", puisqu'en donnant j'engage autrui "dans une dette" qui "me donne un avantage"⁵. Le regard de l'amitié n'est "[n]i regard contemplatif, ni regard affairé par la sollicitude : il s'agit d'un regard qui voit l'être"⁶. "Ce regard sur l'être d'autrui lui ouvre l'espace dans lequel il pourra être [...] intégralement au péril du rien, d'où croit ce qui

¹ *Ibid*

² Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, "Tableaux parisiens", XCIII : "A une passante", p 145

³ Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, "De la transpassibilité", p 290

⁴ *Ibid*, "La personne", p 259

⁵ *Ibid*

⁶ Chrétien cit. *in Ibid*

sauve. Le regard de l'amitié, le seul qui voit l'autre, ne s'attache pas à une essence possible mais à un être, dans la joie qu'il soit et que je sois."¹ Autrement dit, le regard sur l'être de l'autre qui se manifeste dans l'épiphanie de son visage, est pour l'autre le rien, l'événement à partir duquel seulement il peut advenir à soi, il peut exister. Ainsi, par le regard je ne donne rien ou plutôt le Rien nécessaire à l'existence, réciproquement c'est autrui par son regard transposable qui m'ouvre le rien et donc l'Ouvert. Le rien est dès lors le lieu sans lieu de la rencontre avec autrui et de la communication. En effet, de même que dans une œuvre les zones de contraste communiquent entre elles dans l'espace marginal, de même selon Maldiney nous communiquons avec l'autre dans ce même espace. La communication ne se fait jamais dans un face-à-face – qui est le mode par lequel nous envisageons l'objet sans s'envisager à lui² – mais dans l'oblique, "dans la zone marginale des apprésentations, ou rien ne se présente encore"³. La zone marginale est un champ où rien n'est encore décidé – contrairement à celle de l'en-face où tout est par avance circonscrit – et tout est à venir ou à advenir, de telle sorte qu'elle "est le plus proche voisinage du fond de monde", de l'Ouvert. Quant à la rencontre elle-même, elle a lieu dans l'Ouvert qui est le lieu sans lieu de notre co-naissance transposable. Autrui, seul événement surgissant véritablement du Rien, et seul à même de rompre pleinement la trame de notre monde tout en nous en ouvrant un autre, est le lieu privilégié de la manifestation de l'Ouvert (patence), dans lequel lui-même se manifeste.

¹ *Ibid*

² L'en-face est aussi, dans ses formes les plus radicales, vecteur de fascination. Il est notamment le mode par lequel nous sommes présent à l'art hyperréaliste, mais aussi celui par lequel le schizophrène est présent à l'expression terrifiante qui devient un monde. Autrement dit il est, par excellence, le contraire de la rencontre dans laquelle l'expression d'autrui n'est pas un monde dans lequel on se perd, mais ouvre un monde.

³ *ibid*

4) Un ou des événements ?

Ainsi, si seul est événement au sens strict, ce dont l'altérité est suffisamment radicale pour rompre la trame de mon monde et me mettre en demeure d'exister ou de m'anéantir ; si par ailleurs l'événement véritable est toujours de l'ordre de la rencontre, et que la rencontre exige une réciprocité d'avènement, alors en toute rigueur, seul autrui – et plus précisément ce qui constitue en propre son altérité, à savoir l'expression surgissant à même son visage – est un événement véritable. Inversement, faire de l'altérité de l'autre le seul événement authentique, c'est prendre la mesure de son infinie altérité qui se trouverait amoindrie si on la nivelait avec celle des autres événements. Mais alors comment penser le rapport entre cet événement et ce que Maldiney désigne par ailleurs comme événement ? On pourrait être tenté de l'envisager comme un rapport métaphorique, mais le sens que Maldiney lui confère, en s'appuyant sur Hölderlin, ne permet pas une telle identification. En effet, la métaphore est toujours "transfert et contre-transfert"¹. Cela est notamment manifeste dans la poésie "qui exige en effet, sous peine de répéter simplement le vécu sans le fonder en vérité, le passage du "ton propre" de l'homme-poète au "ton de son âme" qui constitue le caractère artistique du poème. Ce transfert d'un contraire à l'autre s'accompagne d'un contre-transfert : le caractère artistique du poème rejaille sur la situation du poète et modifie le ton fondamental."² Or, s'il y a un bien un transfert de l'altérité d'autrui aux autres événements, ce transfert ne la transforme pas en retour. Leur rapport ne relève ainsi pas tant de la métaphore, que de la participation. Autrement dit, l'événementialité de l'événement est à la mesure de sa participation à l'infinie altérité, dont le visage d'autrui constitue l'unique véritable manifestation. De même, si la phénoménalité est pensée à partir de l'événement, alors il faut dire en toute rigueur que le phénomène par excellence, le seul phénomène authentiquement phénomène, auquel participe à différents degrés tous les autres, est autrui. Enfin, puisque c'est l'accueil authentique de cette altérité

¹ *Ibid*, *Art et existence*, "Destins de Nietzsche et de Hölderlin", III, p 155

² *Ibid*, "Henri Maldiney la vérité du sentir", in *L'ouvert* N°6, p 22

radicale qui ouvre l'existence à l'existant, alors on peut dire identiquement, que l'événementialité de l'événement est à la mesure de cette ouverture. Chaque événement nous fait exister, mais seul l'événement de l'autre nous ouvre une existence authentique, c'est-à-dire véritablement éthique, consistant en "un devenir autre"¹ qui est identiquement un advenir soi : "ici en deux".

¹ *Ibid*, *Avènement de l'œuvre* "Chaos, harmonie, existence", p 105 Maldiney s'appuie ici sur le sens que Kierkegaard donne à l'éthique : "L'éthique est dans un homme ce par quoi il devient ce qu'il devient" (cf *Ibid*)

Conclusion

Ainsi, que ce soit dans l'épreuve de l'œuvre, dans celle des psychoses, ou encore dans celle d'autrui, l'événement s'est révélé comme primordial. Dans l'œuvre d'art, il est apparu, à même son épreuve, comme le critère discriminant les œuvres authentiques des œuvres inauthentiques. Non seulement les œuvres authentiques, qu'elles soient plastiques ou scripturales, surgissent comme événement, mais en outre elles le mettent en œuvre. L'œuvre est ainsi le lieu d'un montrer ou d'un dire l'événement nous permettant d'en approcher la nature. Il nous est apparu alors que l'événement était toujours une faille – se manifestant dans l'œuvre par les vides – qui met l'œuvre comme forme en demeure de dépasser rythmiquement la faille ou de s'y anéantir. L'œuvre a été en outre le lieu d'une première révélation de la spatialité de l'événement. La création de l'œuvre nous a en effet dévoilé une spatialité primordiale qui seule est à la mesure de l'événement : l'Ouvert. Or, ce qui vaut pour l'œuvre elle-même et qui fait de l'œuvre véritable une *Gestaltung*, c'est-à-dire une existence, vaut pour notre rapport à l'œuvre comme événement. L'œuvre, surgissant du rien dans l'étonnement, et étant par conséquent transposable, vient rompre la trame de notre monde et nous met en demeure d'exister cette rupture ou d'y sombrer. Nous avons vu que l'accueil de l'œuvre ne relevait pas de la perception, qui pour Maldiney à la suite de Straus est toujours objectivante, mais de cette couche que l'étude de la création de l'œuvre nous a révélée : le sentir, qui n'est pas ouverture à un objet apparaissant, mais à l'apparaître lui-même, à un comment et non à un quoi. Le sentir humain prend la forme de ce que Maldiney nomme transpassibilité, celle-ci étant précisément l'ouverture à un événement qui est toujours avènement, non seulement de l'apparaître, mais identiquement du réel et de l'être. Mais s'ouvrir à l'événement ce n'est pas seulement l'accueillir, et la réceptivité véritable nous est apparue comme indissociable d'une activité, par laquelle nous advenons au jour de la déchirure ouverte par l'événement. En effet, l'événement est toujours avènement d'un monde nouveau de telle sorte

qu'accueillir l'événement c'est s'advenir transposiblement en devenant autre, à la mesure du monde ouvert par l'événement. Or, l'épreuve de l'œuvre et de sa création nous ont montré que cet advenir ne pouvait être que rythmique. Il consiste à résonner de toutes les tensions motrices de son corps, dans une immobilité tendue, avec le rythme ouvert par l'événement. Cette nécessité d'une corrélation entre activité et passivité nous a surtout été, négativement, dévoilée par l'épreuve de la fermeture à l'événement. Outre la fermeture quotidienne du on, nous avons vu qu'une autre fermeture, plus dramatique encore, pouvait affecter l'existant : la psychose. La mélancolie et la schizophrénie, dont le sens même est d'être des fermetures à l'événement, nous ont permis de mesurer négativement l'importance de l'événement pour l'existant, au sens où seul existe celui qui est capable d'endurer pleinement l'événement, c'est-à-dire de le recevoir et de se transformer à sa mesure. Les psychoses ont aussi été le lieu d'une première révélation négative de la temporalité de l'événement, qui s'est manifestée comme un présent origine du temps. Nous avons tenté de montrer par la suite que cette temporalité de l'événement était une temporalité rythmique, qui est certes toujours propre à chaque événement, mais qui n'exclut pas l'unité d'une histoire dans laquelle tous les événements d'un existant ont leur place, à condition qu'ils se mettent au rythme ouvert par le nouvel événement. La schizophrénie nous a également permis d'entrevoir les rapports entre l'événement et le projet, que nous avons déployés par la suite en montrant que l'événement venait en rompre la structure, comme il vient rompre celle de l'intentionnalité. Pourtant l'événement ne supprime pas tout bonnement le projet, mais il se situe en deçà de lui et en constitue le nécessaire fondement. Nous avons alors constaté la nécessité d'une redéfinition du sens même de la phénoménalité, désormais envisagée à partir de l'événement, et par conséquent de la corrélation phénoménologique qui caractérise alors la relation entre un existant, pensé comme transpassibilité et transpossibilité, et un événement transposable. Enfin, même si l'événement nous est d'abord apparu comme revêtant une multiplicité de

visages, l'épreuve de l'œuvre et celle de la psychose ont fait émergé une figure primordiale de l'événement : l'expression. Or, nous avons vu que le lieu privilégié de surgissement de l'expression, qui constitue identiquement le lieu de révélation de son être, est le visage d'autrui. Nous avons alors tâché de mettre au jour le fait qu'autrui, n'est pas seulement l'événement par excellence, mais le seul événement authentique, car étant le seul à manifester une altérité suffisamment radicale, pour pouvoir véritablement rompre la trame de notre monde. En outre, le rapport à autrui dévoile l'être de la rencontre – dont nous avons vu que Husserl et Heidegger voilaient le sens – qui est le sens même de notre rapport à l'événement. Ainsi seul autrui, et primordialement son visage dont l'expression est l'épiphanie, constitue un véritable événement, de telle sorte que les autres événements ne sont tels qu'à la mesure de leur participation à l'altérité d'autrui. Or, si l'existence pour Maldiney n'est rien d'autre que l'épreuve de l'événement, alors seul autrui est à même de nous faire véritablement exister. D'où l'appel à autrui qui se dévoile au fond de toute existence. Aussi, se révèle désormais dans la plénitude de son sens – à condition de la modifier quelque peu au regard de ce qui nous a été dévoilé – une formule que Maldiney écrivit dans l'un de ses premiers textes, manifestant l'unité d'une pensée, qui malgré son caractère toujours inachevé, toujours en formation, présente une irréductible cohérence : "L'homme n'[existe] qu'en [présence] de l'homme"¹.

¹ *Ibid*, *In Media Vita* suivi de *La dernière porte*, "La dernière porte", p 56. La formulation originelle est : "l'homme n'est qu'en face de l'homme"

Bibliographie

De H. Maldiney

Ouvrages

- *Regard parole espace*, cerf, Paris, 2013
- *Le legs des choses dans l'œuvre de Francis Ponge*, Cerf, Paris, 2012
- *Aîtres de la langue et demeures de la pensée*, cerf, Paris, 2012
- *Art et existence*, Klincksieck, Paris, 2003
- *In media Vita*,
- *L'espace du livre*, Cerf, Paris, 2014
- *Penser l'homme et la folie*, Millon, Grenoble, 2007
- *L'art, l'éclair de l'être*, cerf, Paris, 2012
- *Le vouloir dire de Francis Ponge*, encre marine, Paris, 2014
- *Aux déserts que l'histoire accable : l'art de Tal Coat*, cerf, Paris, 2013
- *L'avènement de l'œuvre*, Théétète, Saint-Maximin, 1997
- *Ouvrir le Rien l'art nu*, encre marine, Paris, 2000

Articles et entretiens

- "la prise" (1982), in *L'ouvert N°6*, Lyon, 2013, p 49-74
- "Le vide" (1988), in *L'ouvert N°5*, Lyon, 2012, p 19-24
- "Existence : crise et création" (1990), in *Maldiney une singulière présence*, encre marine, Paris, 2014, 219-257
- "Henri Maldiney, la vérité du sentir : interview par Nelson Aguilar" (1990), in *L'ouvert N°6*, Lyon, 2013, p 17-32
- "L'irréductible", in *Epokhè N°3*, Millon, Grenoble, 1993, p 11-49
- "Entretien avec Bazaine : La robe de l'Arétin" (1997), in *L'ouvert N°7*, Lyon, 2014, p 82-101
- "Entretien avec Henri Maldiney" (2000), in *L'ouvert N°5*, Lyon, 2012, p 79-95

- "L'art et l'histoire" (2002), in *Henri Maldiney : phénoménologie et sciences humaines*, L'âge d'homme, Lausanne, 2010, p 13-33
- "Philosophie art et existence" (2002), in C. Younès, *Henri Maldiney Philosophie, art et existence*, p 19-37
- "Entretiens avec Henri Maldiney" (2002), in *Ibid*, p 181-212
- "Rencontre avec Henri Maldiney : L'eau, la terre, l'air, le feu", in *Philosophie, ville et architecture*, dir Chris Younès et Thierry Paquot, La découverte, Paris, 2002
- "Entretien avec Henri Maldiney" (2010), in *L'ouvert N°6*, Lyon, 2013, p 35-47
- "(Dernier) entretien avec Henri Maldiney : "événement et avènement"" (2010) in *in A l'épreuve d'exister avec Henri Maldiney : Philosophie - Art - Psychiatrie*, hermann, Paris, 2016, p 534-541
- "De la Gestaltung" (non daté), in *L'ouvert N°8*, Lyon, 2015, p 55-69
- "Le vertige" (non daté), in *Henri Maldiney : penser plus avant...*, Les Editions de La Transparence, Chatou, 2012, p 13-15

Sur H. Maldiney

- R. Barbaras, "l'essence de la réceptivité, transpassibilité ou désir ?", in *Maldiney une singulière présence*, encre marine, Paris, 2014, p 17-31
- S. Brunel, "De l'an-historicité de l'expérience esthétique à l'aperturalité de l'œuvre d'art", in *Henri Maldiney : phénoménologie et sciences humaines*, L'âge d'homme, Lausanne, 2010, p 115-130
- R. Casal, "L'héritage de la conception riegiéenne de la forme et du rythme dans l'esthétique phénoménologique d'Henri Maldiney", in *Philosophie N°130 : Henri Maldiney*, p 40-57
- R. Casal, "Henri Maldiney : la transpassibilité, l'Oouvert", disponible sur le site www.henri-maldiney.org et repris dans *L'ouvert N°9*, Lyon, 2016
- P.-M. Charazac, L'enseignement d'Henri Maldiney sur la psychose, in J.-P. Charcosset et J.-P. Pierron, *Parole tenue Colloque du centenaire Maldiney à Lyon*, Mimésis, Paris, 2014, p 101-8

- Escoubas, "Du pathique et du rythme : singularité de Maldiney dans l'histoire de la philosophie" in *A l'épreuve d'exister avec Henri Maldiney : Philosophie - Art - Psychiatrie*, hermann, Paris, 2016, p 117-126
- A. Huygens, "La rencontre existe le fond" in *Henri Maldiney : une phénoménologie à l'impossible*, Le Cercle herméneutique, Puteaux, 2002, p 21-35
- Rodorf, "parler n'est pas discourir", in *Henri Maldiney : penser plus avant...*, Les Editions de La Transparence, Chatou, 2012, p 13-15
- Jacquet, "Du sens du sentir : Figures de l'être" in *Philosophie N° 130 : Henri Maldiney*, p 58-93
- C. Serban, "Du possible au transposable", in *Philosophie N°130 : Maldiney*, Editions de Minuit, Paris, Juin 2016, p 58-71
- S. Sholokhova, "De la possibilisation à la transpassibilité : Penser les enjeux thérapeutiques de la Daseinanalyse avec Maldiney et Levinas", in F. Bastiani et T. Grohmann, *Penser l'humain avec Maldiney : Approches de la transpassibilité*, Mimésis, Paris, 2016, p 111-128

Autres

- O. Becker, "La fragilité du beau et la nature aventurière de l'artiste : une recherche ontologique dans le champ des phénomènes esthétiques", in *Philosophie N°9*, Editions de Minuit, Paris, hiver 1986, p 43-69
- H. Bergson, *La pensée et le mouvant*, PUF, Paris, 2013
- W. Biemel, *Le concept de monde chez Heidegger*, Vrin, Paris, 2015
- L. Binswanger, *Introduction à l'analyse existentielle*, 1971, Paris, éditions de Minuit
- L. Binswanger, *Le cas Suzanne Urban : étude sur la schizophrénie*, Desclée de Brouwer, 1957
- L. Binswanger, *Mélancolie et manie*, PUF, Paris, 1987
- L. Binswanger, "Événement et vécu : propos de l'article du même nom d'Erwin Straus", in *Philosophie N°121*, Editions de Minuit, Paris, Printemps 2014, p 5-28
- A. du Bouchet, *Dans la chaleur vacante suivi de Ou le soleil*, nrf, Paris, 2009
- A. du Bouchet, *Ici en deux*, nrf, Paris, 2011

- P. Cézanne, *Correspondance*, Grasset, Paris, 1937
- F. Cheng, *L'écriture poétique chinoise suivi d'une anthologie des poèmes des Tang*, Seuil, Paris, 1996
- F. Cheng, *Vide et plein : Le langage pictural chinois*, Seuil, Paris, 1991
- N. Depraz, *Transcendance et incarnation: le statut de l'intersubjectivité comme altérité à soi chez Husserl*, Vrin, Paris, 1995
- E. Fink, *Proximité et distance*, Millon, Grenoble, 1994
- E. Fink, *De la phénoménologie*, Editions de minuit, Paris, 2012
- J. Gasquet, *Cézanne*, Cynara, Paris, 1988
- M. Gennart "Une phénoménologie des données hylétiques est-elle possible ?", in *Etudes phénoménologiques*, p 33
- M. Granet, *la pensée chinoise*, Bibliothèque de l'Evolution de l'Humanité, Paris, 1999
- G. Guillaume, *Langage et science du langage*, Librairie A.G. Nizet & Presses de l'université de Laval, Paris-Québec, 1969
- M. Heidegger, *Les concepts fondamentaux de la métaphysique: Monde-finitude-solitude*, nrf, Paris, 1992
- M. Heidegger, *Etre et temps*, Edition numérique (traduction Martineau), 2005
- M. Heidegger, *Acheminement vers la parole*, Gallimard, Paris, 1975
- H. von Hofmannsthal, *Lettre de Lord Chandos*, Payot & Rivages, Paris, 2000
- E. Husserl, *Recherches logiques 2 : Recherches pour la phénoménologie et la théorie de la connaissance, Deuxième partie*, PUF, Paris, 2013
- E. Husserl, *Sur l'intersubjectivité I*, PUF Epiméthée, Paris, 2001
- E. Husserl, *Sur l'intersubjectivité II*, PUF Epiméthée, Paris, 2001
- E. Husserl, *Phantasia, conscience d'image souvenir*, Millon, Grenoble, 2002
- E. Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, Tel, Paris, 2008

- E. Husserl, *Méditations cartésiennes: introduction à la phénoménologie*, Vrin (traduction G. Peiffer et E. Levinas), Paris, 2008
- E. Husserl, *Méditations cartésiennes: et les Conférences de Paris*, PUF Epiméthée (traduction M. de Launay), Paris, 2011 (Pour l'édition allemande: éditions Meiner, 2012 et Nijhoff, 1950)
- Lalande, *Vocabulaire critique et technique de la philosophie*, PUF, Paris, 2010
- P. Limido-Heulot, "Pour une phénoménologie des paysages", in *Studia phaenomenologica*, XIV, 2014, p 195
- M. Merleau-Ponty, *Œuvres*, Quarto Gallimard, Paris, 2010
- R. Munier, *Le parcours oblique*, Editions de la différence, Paris, 1979
- C. Romano, *L'événement et le monde*, PUF, Paris, 1999
- P. Ricœur, *A l'école de la phénoménologie*, Vrin, Paris, 2004
- F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris, 1972
- Shitao, *Les propos sur la peinture du Moine Citrouille-Amère*, traduction et commentaire par P. Ryckmans, Plon, Paris, 2007
- E. Stein, *Le problème de l'empathie*, Ad Solem - Les Editions du Cerf - Editions du Carmel, Paris, 2012 (Pour l'édition allemand: édition Halle, 1917)
- E. Straus, *Du sens des sens : Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, Millon, Grenoble, 2000
- E. Straus, "Les formes du spatial : leur signification pour la motricité et la perception", in *Figures de la subjectivité*, dir. J-F. Courtine, CNRS, Paris, 1992, p 31
- P. Verlaine, *Romances sans paroles suivi de Cellulairement*, Livre de poche, Paris, 2002
- V. von Weizsäcker, *Pathosophie*, Million, Grenoble, 2015
- D. W. Winnicott, *Jeu et réalité* (avec une Préface de J.-B. Pontalis), Folio Gallimard, Paris, 2005
- D. W. Winnicott, *La crainte de l'effondrement et autres situations cliniques*, nrf, Paris, 2000