

## **Prologue**

La tradition, la mémoire, l'oubli 5

## **À la recherche d'une méthode**

Penser à fond 5

Base, fondement, origine 5

Pensée binaire, pensée trinitaire 7

Méthode 8

La limite, la structure, ouvrir 9

## **Produire**

Savoir, sagesse, théorie, pratique 10

Laisser apparaître : poétique de la présence 12

*Technè* 14

Produire, fabriquer, créer, inventer 15

La machine 16

## **Parler**

Langage, langue, parole 16

Fonction poétique 18

## **Connaître**

Psychologie de la connaissance 19

L'ambivalence du corps 19

Connaître, savoir 21

Expliquer, comprendre 22

Le matelas des expériences 22

La communication, la rencontre 23

Le politique 24

Le mineur, le majeur, la norme 25

### **Boîte à outils (1) #métapsychologie**

Construire ses propres outils 25  
Retirer la « garde » 28  
L'inconscient 29  
Le sujet, le moi : distinction 29  
Désir, demande, besoin 32  
L'interprétation 34  
Interpréter, signifier 35  
sens, signification 36  
Le voyant 37

### **Boîte à outils (2) #sémiotique (peircienne)**

La sémiotique, le signe, la relation triadique 38  
Le possible 43  
L'abduction 43  
Deviner, traduire, interpréter 44

### **Boîte à outils (3) #phénoménologie du sentir**

L'existence, être-homme 47  
Pouvoir 49  
Le pathique 49  
Le sentir 50

### **« Qu'est-ce que je fous là ? »**

Le regard 55  
L'étonnement 56  
Se dessaisir de son savoir : une phénoménologie du regard 56  
Temps, tension, vision 58  
Décision et création : le temps de l'expérience 59  
Le rythme, la forme 60  
*Gestaltung*, la forme en formation 62  
L'espace, La surface, l'écran 63





## PROLOGUE

### **La tradition, la mémoire, l'oubli**

**Walter Benjamin, « Les régressions de la poésie de Carl Gustav Jochmann » (1939), in *Œuvres III*, Gallimard, folio essais, 2000, p. 391.**

« On comprendra mieux le texte ci-dessous si l'on se penche sur les causes pour lesquelles il est resté jusqu'à présent inconnu.

La place qu'occupent les productions intellectuelles dans le patrimoine historique n'est pas toujours déterminée uniquement, ni même toujours principalement, par leur réception immédiate. Au contraire, leur réception est bien souvent indirecte et s'effectue par l'intermédiaire de productions d'autres auteurs — précurseurs, contemporains, successeurs —, qu'une affinité élective lie à leur créateur. La mémoire des peuples ne peut se passer de certains regroupements des matériaux transmis par la tradition. De tels regroupements sont toujours en mouvement ; d'ailleurs les éléments ainsi regroupés sont eux aussi variables. En revanche, ce qui, à la longue, n'entre pas dans un tel regroupement est voué à l'oubli. »

### À LA RECHERCHE D'UNE MÉTHODE

### **Penser à fond**

**Umberto Galimberti, *Les Raisons du corps*, Introduction, Grasset-Mollat, 1998, p. 9.**

« Mais penser contre ne signifie pas penser le contraire, en restant sur ce même terrain d'opposition où le conflit se résorbe de la même manière qu'il s'est engendré. Penser contre signifie penser à fond, plonger jusqu'aux racines, en fouillant le fond où s'implante l'enracinement. »

### **Base, fondement, origine**

**Jacques Schotte, « Questions approfondies de psychologie clinique : La nosographie psychiatrique comme patho-analyse de notre condition ». Chapitre IV, Nosographie psychiatrique et mouvement de l'existence, de leurs bases « contactuelles » à leurs origines « personnelles » (cours 1977-1978) ».**

**Disponible en pdf à partir du site du Centre d'études pathoanalytiques.**

**Édité sous le titre *Nosographie*, par la revue *Institutions*, coll. "Boîte à outils", 2011, p. 106-107.**

« La base, par le biais du grec *basis*, a un rapport immédiat à la marche. C'est aussi ce sur quoi on marche.

Un fondement, quand à lui, est autre chose qu'une base. Si on l'entend au sens de

l'acte de se fonder, on peut dire qu'il est le propre de l'homme qui jette. Car celui-ci s'arc-boute plutôt que de reposer sur le sol. Il tente de se fonder comme le centre à partir duquel un objet est jeté en face de lui. De même, le fondement d'un bâtiment se creuse dans le sol et constitue la condition même pour qu'il puisse s'élever à partir et bien au-delà de la base.

La cathédrale, par exemple, s'enlève sur un fondement complexe qui la distingue dans sa façon d'apparaître du temple grec. Car ce dernier, qui n'implique ni fondement ni donc négation de ce sur quoi il s'enlèverait, s'élève en quelque sorte sur sa base. En outre, il est situé dans le paysage et le fait vivre à travers lui. Il entretient un rapport de co-vivance ou, comme disait Claudel, de *co-naissance* avec la nature dans et avec laquelle il se situe. La cathédrale, tout au contraire, ne s'inscrit pas dans l'espace du paysage mais dans un espace orienté, qui est un espace mental, puisque son chœur, quel que soit le site, est toujours orienté dans la direction de la Terre Sainte.

L'origine, enfin, vise quelque chose d'encore plus mystérieux et de plus caché dans ses composantes. En effet, si le fondement est caché, ses effets sont en permanence visibles. Pour qu'un édifice puisse s'élever, il doit nécessairement s'enfoncer dans le sol, comme les racines de l'arbre. Mais quelle est l'origine d'un temple ou d'une cathédrale ? Quelle est-elle, sinon leur création même, qui ne s'atteste d'ailleurs que dans la production. L'image de la source, évoquée par Goethe, est à cet égard éclairante : il n'y a de source qu'aussi longtemps qu'elle coule. Remarquons d'ailleurs qu'*origine*, dans les langues germaniques, renferme la métaphore du saut : *Ursprung*, en allemand, c'est-à-dire le saut primitif ou primordial. L'origine a donc affaire avec le saut. Elle est à proprement parler indatable dans la mesure où elle est ce qui doit se continuer tout le temps. [...]

De l'une aux autres de ces notions, on s'élève en quelque sorte en creusant par-dessous. Ainsi le fondement apparaît plus tardivement que la base, mais lorsqu'il apparaît, il se pose comme fondement de la base. De même, l'origine créatrice de tout ce qui se manifeste à travers la base et le fondement ne se pose comme problème qu'au-delà. Mais au moment où il se thématise, ce problème se donne comme originaire même par rapport aux deux autres. Pour concrétiser ces notions qui peuvent sembler bien abstraites, faisons référence au mouvement même de l'existence... »

**Johann Wolfgang von Goethe, *Souvenirs de ma vie. Poésie et vérité*, Deuxième partie, Livre VI, éditions Aubier Montaigne (épuisé). Disponible dans des traductions légèrement différentes sur Gallica et sur Wikisource.**

« Car on ne peut concevoir la source qu'autant qu'elle coule. »

## **Pensée binaire, pensée trinitaire**

**Dany-Robert Dufour, *Les Mystères de la trinité*, Gallimard, Bibliothèque des sciences humaines, 1990.**

« L'homme est trinitaire. Qui dit “trinité” évoque, bien sûr, le dogme central de la religion chrétienne, le mystère de la Sainte Trinité. Mais cet arbre imposant et deux fois millénaire ne doit pas cacher la forêt : je tenterai de montrer que la “trinité” existe aussi, sous des formes spécifiques, dans les polythéismes et dans les autres monothéismes. Mieux : non seulement elle est constante dans le champ narratif, symbolique et religieux, mais elle est également identifiable comme forme philosophique, logique, linguistique, clinique... : il existe une pensée trinitaire qui a connu des actualisations multiples. » [Avant-propos, p. 9]

« Le binarisme, pour être plus récent, n'est pas né d'hier. Il est le produit d'une pensée née en Grèce il y a plus de 2 500 ans, d'abord couvée par des petites sociétés marginales (le pythagorisme, l'orphisme...), puis construite en système par le platonisme et, depuis lors, poussée à ses plus extrêmes conséquences avec une cohérence rigoureuse. La forme binaire qui domine aujourd'hui est le résultat d'une longue évolution au cours de laquelle se sont forgées les grandes catégories de la raison dont l'Occident s'est armé : le dualisme, la dialectique, la causalité et, aujourd'hui, le calcul binaire... » [Avant-propos, p. 9-10]

« Nous sommes, en tant que sujets parlants, sujets du trinitaire.

Par trinitaire, j'entends une définition de la parole, du Verbe, impliquant un ensemble de trois termes, irréductible aux habituelles relations à deux termes utilisées par la raison pour frayer sa route : quel que soit le jour sous lequel on l'éclaire, à un moment ou à un autre, la parole se révèle posséder la propriété “trois en un” ou propriété “trine”. Qu'est-ce que la propriété trine ? Serait-elle un avatar de la fameuse triade hégélienne “unité-scission-réconciliation” ? Je me contenterai pour l'instant d'indiquer que la propriété trine n'a rien d'une glorieuse vue de l'esprit qui anticiperait là sa fin et sa réalisation absolue. La trinité dont je parle, chaque être parlant ne cesse d'en faire l'immédiate expérience : pour la saisir, il suffit d'évoquer l'espace humain le plus banal qui soit, lieu commun de toute l'espèce parlante, celui de la conversation : “je” dit à “tu” des histoires que “je” tient de “il”. » [Première partie : trinité et binarité, p. 16-17]

**Michel Serres, *Le Passage du Nord-Ouest*, Seuil, collection Critique, 1980, p. 21-22.**

« Le malheur est venu, en cette voie philosophique, de la simplification sottise d'une question où l'exubérance baroque se fit jour. On simplifie, en général, au moyen d'un choix forcé : continu ou discontinu, analyse ou synthèse, le tiers étant exclus. Dieu ou diable, oui ou non, avec moi ou contre moi, de deux choses une seule. Or la complexité

fait signe du côté du réel, alors que le dualisme appelle à la bataille, où meurt la pensée neuve, où disparaît l'objet. Le dualisme sert à définir proprement des créneaux où s'installent, en équilibre pour longtemps, des combattants qui manquent de courage. On se bat pour ne pas travailler, on travaille de ne pas se battre. La recherche disparaît au profit du partage des écoles, en sectes, en groupes de pression, l'espace du problème disparaît sous le quadrillage grouillant des occupants. La classification, du latin *classis*, corps d'armée, est le résultat, aussi, du rapport de forces, elle a beaucoup de rapport au combat et très peu à l'enjeu, ou beaucoup à l'enjeu et très peu à l'objet. La simplification vient de la lutte. Il faudrait injecter de la paix pour y voir un peu plus clair, quitter l'espace du combat, où s'élève la poussière, pour avoir de la vue. Ce pourquoi l'inventeur paraît toujours venir du dehors, c'est qu'au-dedans le tohu-bohu de la lutte couvre, de son bruit de fond continu, les messages pertinents, c'est que le dedans même est structuré par ce bruit-là. C'est l'erreur quotidienne et commune. »

## Méthode

**Giorgio Agamben, « Introduction », in Walter Benjamin, *Baudelaire*, éditions La Fabrique, 2013.**

« Benjamin distingue dans son travail la phase de la documentation et celle de la construction. Espagne et Werner, qui ont attiré l'attention sur cette distinction, ont raison d'observer qu'elle ne doit pas être entendue comme une “division chronologique entre deux phases de travail”, mais comme “une distinction systématique entre deux manières de travailler fondamentalement différentes qui, du point de vue chronologique, avancent de manière parallèle”. Et de fait, Benjamin possédait parfaitement la distinction proposée par Marx entre “mode de la recherche” (*Forschungsweise*) et “mode de l'exposition” (*Darstellungsweise*). Il la cite expressément dans la section N des *Passagen* : “La recherche doit s'approprier des matériaux dans les détails, elle doit analyser les différentes formes de son développement (*Entwicklungsformen*) et en retracer l'articulation intérieure (*inneres Band*). Ce n'est qu'une fois que ce travail a été mené à bien que le mouvement réel peut être exposé de manière convenable. Si cela marche, si la vie du matériel (*das Leben des Stoffs*) se présente de manière idéalement réfléchie, on peut croire alors qu'on a affaire à une construction a priori” » (p. 13-14).

« Cela permet [en outre] de mettre en perspective ce “montage littéraire” que Benjamin a pu identifier comme la méthode la plus propre à son travail [...]. Il ne s'agit pas tant, comme a pu le penser Adorno, de “ne laisser apparaître les significations qu'à travers un montage choquant (*schokhafte Montage*) des matériaux”, ou d'écrire une œuvre qui ne serait “faite tout entière que de citations” : il s'agit, en mettant la *dispositio* au centre du processus de la composition, de permettre aux formes de développement et au lien interne contenus dans les matériaux philologiques, de conduire à la rédaction par la seule force de leur construction. » (p. 16).

**Walter Benjamin, cité par Giorgio Agamben, « Introduction », in Walter Benjamin, *Baudelaire*, éditions La Fabrique, 2013. Réponse à Theodor W. Adorno lui reprochant « d'avoir omis la médiation par la théorie et d'être resté ainsi empêtré dans une “exposition étonnée de la pure factualité” »**

« Je pense que la spéculation ne prend son vol, et un vol nécessairement audacieux vers une certaine réussite, que si, au lieu de mettre les ailes de cire de l'ésotérique, elle cherche dans la construction seule sa source d'énergie. La construction voulait que la seconde partie du livre soit faite essentiellement d'un matériau philologique. Il s'agit là moins d'une “discipline ascétique” que de dispositions méthodologiques. [...]

Lorsque vous parlez d'une “présentation étonnée de la factualité”, vous caractérisez l'attitude philologique dans sa vérité. Il fallait l'insérer dans la construction, non seulement pour les résultats qu'elle donne, mais justement pour ce qu'elle est. [...] L'apparence de factualité close sur elle-même, qui s'attache à l'étude philologique et qui envoûte le chercheur, disparaît dans l'exacte mesure où l'on construit l'objet dans la perspective historique. Les lignes de fuite de cette construction confluent à l'intérieur de notre propre expérience historique. L'objet se constitue ainsi comme monade. Dans la monade, tout ce qui, au terme de l'analyse du texte, s'établit dans une rigidité mythique, prend vie. » (p. 17)

### **La limite, la structure, ouvrir**

**Jean Oury, « Atelier sur la vie quotidienne », 4 décembre 1997, journées d'études au centre culturel Romane Port de Leuven (Belgique), publié dans le n° 2 du journal de PI (Belgique).**

« J'avais écrit en 53 à Freinet, que je connaissais par l'intermédiaire de mon frère Fernand, qu'une classe trop traditionnelle ressemble à un quartier d'agités. Je lui disais qu'il appliquait les mêmes méthodes que pour les quartiers d'agités, c'est-à-dire de supprimer l'estrade et d'instaurer des petits groupes de responsabilisation, l'imprimerie à l'école et les conseils de classe non pas pour morceler mais pour complémentariser, bref pour créer une structure. La structure est faite pour responsabiliser des gens comme dans la classe de Freinet où les enfants faisaient l'imprimerie avec des composteurs et le rouleau d'encre. Il y a des gosses qui apprennent des lettres comme ça, aidés par les autres. À un moment donné, c'est presque une sorte de quasi-fantasme concret qu'ils sont en train de fabriquer à plusieurs. Cela établit structurellement des limites là où il n'y avait rien, en opposition avec les écoles libertaires qui ont mal fini parce qu'il n'y avait pas de structure. On voit bien que pour avoir de la liberté, il faut que ce soit structuré. Un schizophrène souffre d'une existence fermée. Notre travail est de l'ouvrir, mais ça ne s'ouvre pas comme une boîte de conserve. Comment passer du fermé à l'ouvert ? En introduisant une structure. C'est la raison pour laquelle j'ai pris l'exemple du schizophrène, du chat et de la poterie. Il vient là, mais pas dans un lieu fermé. Il ne vient même pas faire de la poterie, il vient voir un chat et puis tant mieux. Si on lui disait de faire de la poterie, il

se fermerait à nouveau. Tandis que là c'est de l'ouvert qui tient ou ne tient pas. Mais il sait que c'est à telle heure et à tel endroit, donc c'est très structuré. C'est ça qui est travaillé d'une façon permanente et pourquoi je dis que l'ouvert c'est quand on introduit des limites. »

**Jean Oury, entretien avec Nicolas Philibert (projeté le 28 juin 2005 au cours d'une réunion de la commission Boris Barnet — Coordination des intermittents et précaires d'Ile-de-France — cet extrait ne figure pas dans l'entretien édité avec le DVD du film *La moindre des choses*).**

« Quand un atelier marchait bien, je me souviens qu'avec Félix on restait sur la réserve. Parce que dès qu'il y a mise en place d'une instance, ou d'un atelier, ceux qui y sont ont tendance à se regrouper, à se coller les uns aux autres dans un système de cooptation imaginaire, clos. Et il y a création d'un territoire. C'est une tendance dite naturelle. Plus on travaille bien dans un atelier, plus ça se ferme. Ce que j'appelle "la loi" doit intervenir pour casser ces territoires, ou du moins pour les ouvrir. [...]

Donc, il y a ce tas de gens. L'institution, quand ça existe, c'est un travail, une stratégie pour éviter que le tas de gens fermente, comme un pot de confiture dont le couvercle a été mal fermé. La mise en place d'un club, c'est un opérateur pour éviter que ça fermente, sans se contenter de résoudre le problème par le cloisonnement et l'homogénéité. Or le problème est comparable quel que soit le tas de gens ; une école, une prison, une usine, un bureau. C'est pour ça que ce qu'on a appelé la psychothérapie institutionnelle — j'ai du mal à prononcer ce mot — est une instance critique de la société dans sa globalité.

Éviter la dégradation d'un tas de gens par non-vigilance, ça demande du sérieux. Le sérieux, disait Kierkegaard, ça ne peut pas se définir. Le sérieux, c'est le sérieux.[...]

Ce genre de travail est une façon de singulariser les gens qui sont là, de transformer, comme disait Gabriel Tarde, la foule en public, d'avoir affaire à l'hétérogène sans essayer de l'écraser. Ça, c'est l'exercice de la loi. Ça ne peut venir de l'établissement, qui ne peut produire que des règles. C'est un travail énorme parce que la loi, comme disait Lacan, c'est le désir. C'est ce qui structure l'ambiance, ce qui autorise une attention commune, une sympathie, une "attitude collective". La mise en place concrète se fait par une structure de partage. "Partage est notre maître", comme disait Pindare. Si seulement...

## PRODUIRE

### **Savoir, sagesse, théorie, pratique**

**Jean Beaufret, *Dialogue avec Heidegger, I – Philosophie grecque*, Minuit, 1973, p. 20-21.**

« Ce sont [...] les Romains, non les Grecs, qui ont opposé sagesse et science, l'unité

des deux se retrouvant d'ailleurs dans le verbe savoir qui, bien que de la même famille que sagesse, signifie aussi la possession de la science. Quand on dit par exemple aujourd'hui un savant, c'est à un homme de science que l'on pense, et non pas à un sage. En réalité les Grecs sont très étrangers à la distinction de la science et de la sagesse, qu'une manie bien moderne est parfois d'opposer l'une à l'autre comme la théorie à la pratique. Rien n'est plus antigrec que cette opposition. La théorie, au sens grec, n'est nullement opposée à la pratique ou, comme on dit en reprenant de l'allemand de Marx un mot qui n'y était qu'un décalque du grec, à la *praxis*. Autrement dit, les Grecs n'étaient nullement les hommes de la théorie contre la *praxis* — mais bien plutôt ceux pour qui la théorie était la plus haute *praxis* — la théorie ne signifiant pas pour eux qu'ils étaient cantonnés dans des occupations "purement théoriques", mais qu'ils avaient vraiment en vue, et comme leur faisant face, ce qui était proprement en question où ce à quoi ils avaient affaire.

θεωρειν, *theorein*, dans leur langue, c'était la manière la plus haute d'être au fait, d'avoir ainsi les yeux fixés sur l'essentiel, et nullement de se réfugier dans le monde des spéculations — mot latin et non grec — pour échapper aux dures nécessités de la pratique. »

**Vincent Beaubois, « Un schématisme pratique de l'imagination », revue *Appareil*, n° 16|2016, « Individuer Simondon. De la redécouverte aux prolongements », p. 9.**

« Chez Simondon, [...], la généralité du schème (en tant qu'il est transposable) vient de son caractère trans-linéal, la pensée se plaçant en revanche toujours du côté de l'invention particulière. [...] La capacité inventive n'est pas de l'ordre du jugement réfléchissant parce qu'elle n'est pas un jugement : elle est d'abord un rapport pratique aux choses au sens d'une participation sensori-motrice, elle est autant une connaissance qu'un affect et une action.

[...] l'invention technique ne se fait jamais à partir d'une intention humaine prescriptive. Elle naît plutôt d'une coopération entre le concepteur et la réalité technique : « l'inventeur ne procède pas *ex nihilo*, à partir de la matière à laquelle il donne forme, mais à partir d'éléments déjà techniques. ».

La schématisation ne se produit que par cette collaboration entre humain et technique. [...] Le schème simondonien joue ainsi dans le sens inverse du schème kantien : il n'est pas soumission de l'expérience au pouvoir de l'esprit, mais ouverture de la pensée par l'expérience pratique. C'est une réalité extérieure, se définissant à partir d'un réseau d'objets, d'un branchement de lignées, qui entre en relation dynamique avec une pensée elle-même dynamique. Le schème est bien un principe de constitution, mais il appartient d'abord à la genèse de l'objet. »

**Pierre Johan Laffitte, « Le langage en deçà des mots. Sémiotique peircienne, métapsychologie du bébé et psychothérapie institutionnelle ». Commentaire à *L'Enfant autiste, le bébé et la sémiotique de Pierre Delion*. Inédit.**

« Ainsi, dans le cadre de l'usage français de Marx, il existe une différence entre une « pratique » et une « praxis » : une praxis implique forcément une pratique, alors qu'une pratique, sans désir ni accroissement de valeur pour le sujet, dans un lieu travaillé par du symbolique et de l'analyse permanente, ne suffit pas à faire naître une praxis. Une pratique peut se contenter de pratiquants, là où une praxis a besoin de praticiens. Ces praticiens, ce sont les sujets non seulement d'une pratique, mais aussi d'une politique (l'organisation collective de la vie du groupe), et surtout, ce sont des sujets travaillés par la présence (ou non) du sens : des sujets grâce à qui du sens émerge, du sens hors duquel il ne saurait être question de sujets, mais seulement d'agents.

De cela, il découle qu'une praxis est intrinsèquement sémiotique : lieu de production de toute valeur humaine, elle est donc une situation dominée par la dimension symbolique.

Il n'est pas indispensable d'interroger notre pratique pour en faire un métier socialement défini, reconnu, rétribué, considéré, etc. ; par contre, si l'on veut pouvoir interroger notre pratique, l'analyser, il faut la considérer comme un objet dynamique dégageant un sens, et surtout un sens que l'on puisse questionner, travailler et faire évoluer — interpréter.

Notre pratique est donc à la fois une surface de sens à analyser, un objet de sens qui vit et “force” notre analyse, et un lieu de sens qui dispose symboliquement la surface et l'objet de façon à pouvoir les “faire parler” toujours plus. »

### **Laisser apparaître : poétique de la présence**

**Jean Beaufret, *Dialogue avec Heidegger, I – Philosophie grecque*, Minuit, 1973, p. 125.**

« Sans doute est-il courant de traduire το ποιουν (*to poioun*) par : la cause efficiente. Dès lors la romanisation du grec est un fait accompli et le monde grec s'est, dit Nietzsche, retiré au profit d'un tout autre monde qui en est l'obstruction décisive. Mais enfin ποιειν [*poien*] ne veut-il pas dire faire qui est une manière d'agir ? Nullement si, dit Heidegger, les Grecs entendaient poïen à partir de : laisser apparaître. »

**Jean Beaufret, *Dialogue avec Heidegger, I – Philosophie grecque*, Minuit, 1973, p. 124-125.**

« Dans l'optique des Grecs au contraire la force et l'efficacité ne viennent jamais au premier rang. [...] Ce qui importe n'est pas d'abord le “jeu des forces”, mais le domaine où un tel jeu n'est que de rang second. Ce domaine est celui de la naissance de l'œuvre

qui est une tout autre merveille que ce qui peut nous assurer la maîtrise du jeu des forces. La naissance de l'œuvre n'est pas pour les Grecs une affaire de force, mais plutôt de ce qu'ils nommaient savoir. Or le savoir au sens grec est un tout autre rapport aux choses que celui qu'elles ont à qui n'y voit que des rapports de force. Ou alors il faudrait interpréter le travail de la menuiserie comme extorqué au bois, [...] "l'outillage lui tombant dessus". Les coups de marteau et les traits de rabot ou de scie ne sont pourtant que l'extérieur du phénomène dont le fond est plutôt que, par la menuiserie qui est savoir, l'artisan est [...] "à son affaire devant le bois". Non pour le maltraiter en guises diverses, mais pour découvrir et frayer en lui et à partir de lui l'acheminement du bois jusqu'au meuble. S'il n'a d'abord le sens d'un tel cheminement, le menuisier n'est qu'un casseur. »

**Jean Beaufret, *Leçons de philosophie 1*, édition établie par Philippe Fouillaron, Seuil, *Traces écrites*, 1998, p. 139, 143-144, 146.**

« Ainsi le marbre, [...] ... étant blancheur, il ne "demande" aussi qu'à briller sous le soleil, ou, étant dureté, il ne "demande" enfin qu'à s'opposer à la pénétration de la pluie. » [...]

« L'œuvre d'art n'est pas l'imposition d'une forme à une matière inerte, mais plutôt l'écllosion corrélative d'un monde τεχνη [technè] et d'une terre φυσικη [phusis]; le temple n'est en lui-même que sur sa terre qui sans lui ne serait qu'un morceau de planète. La Grèce sans le temple serait, dit Focillon, un "lumineux désert", et non la manifestation proprement "poétique" de ce qu'elle est au plus profond d'elle-même. »

« Le temple institue un monde en faisant paraître la terre »

**Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, cité par J.B.**

« Pour les Grecs, la φυσικη, phusis, ne se déploie pleinement comme phusis que par la τεχνη, technè (c'est le temple qui fait resplendir le paysage) et réciproquement (c'est le paysage qui fait resplendir le temple). » [...]

« La sculpture dans le sculpteur ne va-t-elle pas attaquer le bloc de marbre avec des outils, déployant ainsi en des sens divers une puissance de poussement définie ? Ce n'est justement pas ainsi qu'Aristote dit les choses.

Dans le *De generatione et corruptione*, il étudie longuement le rapport du ποιουν (poïoun) au πασchon (paschon).

On traduira en latin : le rapport de l'agent au patient.

Mais traduire ποιουν par agent, donc y avoir introduit par avance le poussement de l'agere latin, c'est être sorti d'Aristote.

Que fait donc le ποιουν ? En réalité il ne "fait rien" ! Aristote dit : son œuvre consiste "à rendre semblable à lui le 'patient'". Loin de "pousser" quoi que ce soit, il amène plutôt vers lui ce qui en était primitivement distant. [...] L'"œuvre", comme on

dit, “vient”. Plus profondément que “faire”, il y a “aller chercher” quelque chose pour l’amener au jour en le “délivrant”, en le “révélant”. C’est en cela que consiste proprement la *poïesis*. »

## **Technè**

**Giovanni Vassalli, « La psychanalyse naît de l’esprit même de la technique grecque », *Penser/rêver*, n° 1, L’enfant dans l’homme, printemps 2002, Mercure de France, p. 243-245.**

Longtemps disponible en anglais sur le site de l’International Journal of Psychoanalysis (vol. 82|2001, n° 1 & 2), l’article est désormais payant.

La Revue française de psychanalyse lui a consacré une note de lecture (2002|2, vol. 66).

« La *technè* chez Aristote est le nom d’un artisanat (*poïesis*) qui accomplit son but en produisant un ouvrage. Lorsque quelque chose est ainsi produit, l’ouvrage qui en résulte n’existe ni en soi ni par nécessité, c’est à dire n’est pas déjà donné ; c’est une chose qui ne peut être comprise que lorsqu’elle se fait jour, et qui est prise dans un processus de devenir (*esomenon*). L’objet de la *technè* est ainsi le probable, au sens du possible, et peut exister comme il peut fort bien ne pas exister. Il n’y a donc aucune connaissance absolue et assurée à son sujet, mais plutôt une connaissance qui repose sur la supposition, à laquelle répond un usage conjectural de la raison. La *technè*, même lorsqu’elle est conduite par une idée (*eidōs*), ne peut déterminer avec certitude l’issue d’un ouvrage. [...]

La “technique”, dans la culture hellénistique, n’est pas ce que nous entendons aujourd’hui par technique. Elle a son lieu propre entre, d’un côté les choses qui existent en elles-mêmes et par nécessité, et, d’un autre côté, les choses qui existent par accident. Les premières ressortissent à la science (*epistēmē*) ; pour les secondes, qui existent par accident ou destin (*tuchē*), il n’y a tout bonnement pas de science à proprement parler. Entre la science et l’accidentel se trouve un domaine où les activités humaines essentielles se développent avec leurs “objets”, pour lesquelles, chez Aristote, un savoir spécial et qualifié est requis : c’est le domaine de l’éthique et des arts, spécialement l’art de la guérison et celui de la rhétorique. Ces arts (*technai*) dépendent d’une modalité rationnelle qui leur est propre. C’est sur un tel usage de la raison que repose la technique selon Aristote. Sa relation avec le fortuit ne la dévalorisait pas aux yeux des Grecs. [...]

L’objet de la connaissance grecque (*epistēmē*) contraste avec l’objet de la *technè* en ce qu’il existe à la manière des objets nécessaires à la nature, qui ont une forme définie et donnée. L’objet de ce savoir ne peut pas être influencé par une intervention humaine délibérée. Puisque la chose connue est là de tout temps (*aiē*), sa connaissance est

assurée et point n'est besoin que je la regarde constamment car elle est présente constamment en tant qu'elle est connue. En revanche, l'objet de la *technè* "peut être autrement" (*allos echein*), comme le dit Aristote dans *Analytica Posteriora* ; il n'est pas ce qu'il est par nécessité naturelle.

Cependant, l'action de la technique telle que l'entend Aristote n'avance pas à l'aveuglette, mais elle regarde de près (*theôria*) et d'une manière éclairée comment une chose est produite. Ce n'est pas une spéculation abstraite : elle va de pair avec un processus de fabrication, au sens d'une sorte de savoir-faire. Mais cela n'est pas ce que nous entendons aujourd'hui par théorie, c'est-à-dire précondition d'une application pratique ultérieure. C'est une théorie qui ne prend effet que dans l'activité même de fabrication et qui est contenue en elle. Une telle technique est en ce sens un instrument réel d'exploration et de connaissance. »

### **Produire, fabriquer, créer, inventer**

**Edgar Morin, *La Méthode 1. La nature de la nature* (1977), *Essais*, Seuil, p. 158.**

« Ce terme de production s'est considérablement affaibli dans nos machines artificielles, bien que conçues essentiellement pour produire et asservies à la productivité. Ainsi ces machines produisent du mouvement en transformant des énergies chimiques, électriques, atomiques, etc., en énergie mécanique et ce sont des moteurs ; elles produisent des performances c'est-à-dire des actions ayant forme précise et finalisée, générées en vertu d'une compétence ; elles produisent des choses. Mais toutes ces productions sont rétrécies, soit à la fabrication répétitive de biens matériels, soit à la génération de mouvement ou de performances. L'idée de production devenue prisonnière de sa connotation techno-économique, est devenue antinomique à l'idée de création.

Produire qui signifie fondamentalement, comme on vient de le rappeler, conduire à l'être ou à l'existence, peut signifier alternativement ou simultanément : causer, déterminer, être la source, engendrer, créer. [...] Aussi l'idée de production ne peut être seulement identifiée à l'idée industrielle de fabrication standard.

Créer et copier (reproduire un modèle, un programme) sont les deux pôles, opposés et éventuellement liés, du concept de production. L'idée de production doit prendre racine en celle de la genèse et de la générativité. Ce n'est que dans des formes dérivées qu'elle dégénère, c'est-à-dire, littéralement, cesse d'être générative, pour n'être plus que fabricative. »

**Vincent Beaubois, « Un schématisme pratique de l'imagination », revue *Appareil*, n° 16|2016, « Individuer Simondon. De la redécouverte aux prolongements », p. 8.**

« [Simondon] différencie [...] l'analogie comme comparaison de rapports statiques, de rapports structuraux (simple « ressemblance » pour Simondon), de l'analogie

comprise comme comparaison de rapports opératoires. La pensée analogique est ainsi la compréhension d'une opération (d'un schème) qui se trouve transférée dans un champ différent de celui de départ, non pour expliquer les similitudes entre deux champs hétérogènes, mais pour produire quelque chose. L'analogie est, pour Simondon, un principe d'invention. »

## **La machine**

**Gilles Deleuze, *Pourparlers*, « Lettre à un critique sévère », éditions de Minuit, 1990, p. 17.**

« C'est qu'il y a deux manières de lire un livre : ou bien on le considère comme une boîte qui renvoie à un dedans, et alors on va chercher ses signifiés, [...]. Ou bien l'autre manière : on considère le livre comme une petite machine a-signifiante ; le seul problème est “est-ce que ça fonctionne, et comment ça fonctionne ?” Comment ça fonctionne pour vous ? Si ça ne fonctionne pas, si rien ne passe, prenez donc un autre livre. Cette autre lecture, c'est une lecture en intensité : quelque chose passe ou ne passe pas. Il n'y a rien à expliquer, rien à comprendre, rien à interpréter. C'est du type branchement électrique. »

## **Le Petit Robert, édition 1977**

« Objet fabriqué, généralement complexe, destiné à transformer l'énergie, et à utiliser cette transformation (à la différence de l'appareil et de l'outil, qui ne font qu'utiliser cette énergie).

Au sens large, tout système où existe une correspondance spécifique entre une énergie ou une information d'entrée et celle de sortie ; tout système utilisant une énergie extérieure pour effectuer des transformations, des exécutions, sous la conduite d'un opérateur ou d'un autre système. »

## **PARLER**

## **Langage, langue, parole**

**Martin Heidegger, « La parole » (1950), in *Acheminement vers la parole*, Gallimard, Tel, p. 13.**

« L'être humain parle. Nous parlons éveillés ; nous parlons en rêve. Nous parlons sans cesse, même quand nous ne proférons aucune parole, et que nous ne faisons qu'écouter ou lire ; nous parlons même si, n'écoutant plus vraiment, ni ne lisant, nous nous adonnons à un travail, ou bien nous abandonnons à ne rien faire. Constamment nous parlons, d'une manière ou d'une autre. Nous parlons parce que parler nous est naturel. Cela ne provient pas d'une volonté de parler qui serait antérieure à la parole. On dit que l'homme possède la parole par nature. L'enseignement traditionnel veut

que l'homme soit, à la différence de la plante et de la bête, le vivant capable de parole. Cette affirmation ne signifie pas seulement qu'à côté d'autres facultés, l'homme possède aussi celle de parler. Elle veut dire que c'est bien la parole qui rend l'homme capable d'être le vivant qu'il est en tant qu'homme. L'homme est homme en tant qu'il est celui qui parle. »

**Martin Heidegger, « ...L'homme habite en poète... », in *Essais et conférences*, Gallimard, *Tel*, p. 227-228, conférence du 6 octobre 1951.**

« L'homme se comporte comme s'il était le créateur et le maître du langage, alors que c'est celui-ci au contraire qui est et demeure son souverain. Quand ce rapport de souveraineté se renverse, d'étranges machinations viennent à l'esprit de l'homme. Le langage devient un moyen d'expression. En tant qu'expression, le langage peut tomber au niveau d'un simple moyen de pression. Il est bon que même dans une pareille utilisation du langage, on soigne encore son parler ; mais ce soin, à lui seul, ne nous aidera jamais à remédier au renversement du vrai rapport de souveraineté entre le langage et l'homme. Car, au sens propre des termes, c'est le langage qui parle. L'homme parle seulement pour autant qu'il répond au langage en écoutant ce qu'il dit. »

**Henri Maldiney, *Aîtres de la langue et demeures de la pensée*, éditions L'Âge d'homme, 1975, p. VII-IX. Réédité aux Éditions du cerf (2012).**

« Les aîtres de la langue sont, en deçà de son état construit, les demeures de la pensée non encore thématiques en signes mais dont la lucidité puissancière, instantanée à tous les signes, fonde, avant tout savoir, la possibilité même du signifier. [...] Seuls les poètes habitent encore les aîtres de la langue, qui sont le fond sur lequel ils bâtissent la langue à chaque fois singulière d'un poème. [...] La question des rapports entre langue et pensée ne peut être posée authentiquement qu'à ce niveau radical, où elles s'articulent intérieurement l'une à l'autre à l'état naissant. »

**Jean Beaufret, *Dialogue avec Heidegger, I – Philosophie grecque*, Minuit, 1973, Avant-propos, p. 12.**

**Lettre à Martin Heidegger pour son quatre-vingtième anniversaire — le 26 septembre 1969.**

« Je me souviens aussi qu'un jour, devant une traduction allemande de Baudelaire dont vous me demandiez ce que j'en pensais, je vous répondis : "Tout est très exact et sans doute très bon, il n'y manque qu'une chose : le rapport à la langue française". Car c'est de vous que nous l'avons appris : une langue n'est pas un système de signes, elle est rapport au monde. Non par l'interposition entre les choses et nous d'un monde de la langue, comme le voudrait Humboldt, mais par l'ouverture du monde lui-même, tel qu'à son tour il ouvre chaque chose, disait Baudelaire, "à l'éclatante vérité de son harmonie native". C'est ainsi que le même monde et les mêmes choses, à l'appel d'une langue ou d'une autre, paraissent nativement mêmes et autres à la fois, ce rapport du

même et de l'autre excluant aussi bien la réduction à l'identique que la nomenclature des différences, en faveur d'un plus haut secret de la mondialité du monde et de la choséité de la chose. »

## **Fonction poétique**

**François Tosquelles, *Fonction poétique et psychothérapie*, éditions Érès, 2003, p. 24-25.**

« N'oublions pas cependant que, dans le fait de parler, il y a toujours d'emblée une production et un travail poétiques de la parole, une sorte de jeu phonétique qui ne se limite, ni aux “exclamations” que nous poussons, souvent en particulier quand nous travaillons la boue et d'autres objets qui prennent la même valeur fonctionnelle, ni non plus, évidemment, à ce qui constituera souvent, la recherche obstinée de significations cognitives intelligibles, ou la retransmission des “techniques” que nous avons utilisées pour faire ce que nous faisons.

Il s'agit plutôt d'une sorte de “grâce” que la parole porte et dont elle fait d'elle-même don des uns aux autres. Le jeu, la grâce et l'expérience vécue maintiennent d'intenses liens dans les formes infantiles du langage. Il se crée ainsi une “matière poétique”. Cela se passe toujours ainsi, même si peu d'enfants deviennent plus tard des professionnels de la poésie, comme Biel. La majorité des gens oublie ou évite de reproduire le jeu gracieux des paroles, embarqués qu'ils sont dans la production des discours. De toute manière, il arrive fréquemment qu'avec la crise de la puberté qui repose les problématiques du corps, celles de l'identité propre et de la qualité des relations de l'adolescent avec les autres, l'inquiétude “poétique” renaisse d'une façon ou d'une autre chez beaucoup de gens :

... “J'avais quatorze ans et deux mois,

... quand...” — “je découvris... la poésie”

nous dit Biel dès les premiers vers de “In Memoriam”.

La fonction poétique du langage ne disparaît jamais tout à fait et nous la trouvons même, si nous la cherchons bien, dans les discours les plus incongrus ou les plus intéressants par leurs effets pratiques, commerciaux ou pédagogiques ; elle s'y branche et s'y relie intérieurement avec les intentions les plus manifestes, elle va et vient par des circuits et des chemins qui vont souvent à contresens de ce qu'on voulait dire. C'est que, pour résumer, nous ne pouvons oublier que c'est seulement par les chemins de la fonction poétique du langage que continue à se tisser toujours la singularité radicale de chacun. Le métier que nous choisissons peut habiller l'identité de chacun, la renforcer parfois, mais il constitue souvent un simple déguisement : connaître ou reconnaître quelqu'un et évidemment soi-même n'est jamais possible en considérant seulement sa manière d'exercer son travail social, son métier ou sa fonction.

S'il nous faut donc, en ce qui concerne notre métier de psychothérapeute, aider à ce que le sujet singulier qui nous parle retrouve tout au moins quelques unes des

coutures décousues ou des déchirures de son identité en question, il nous faudra faire attention aussi bien à ce que les paroles disent ou cachent, ou aux actes volontaires ou involontaires pour insignifiants qu'ils soient, qu'à la fonction poétique qui en fait les relie. »

## CONNAÎTRE

### Psychologie de la connaissance

**Pascal Nouvel, *L'Art d'aimer la science*, Puf, 2000.**

#### **II, Un genre d'émotion que seul le scientifique peut éprouver, p. 15-16.**

« Dans le *Ménon*, Platon met en scène un petit esclave à qui Socrate fait découvrir par d'habiles questions, une propriété élémentaire des surfaces, et rectifier par là une erreur commune. [...]

Le récit laisse entendre que la connaissance de l'esclave au sujet de la surface du carré est la même que celle de Socrate une fois l'erreur rectifiée. Or, c'est ce point précisément que nous avons lieu de contester en suivant la direction particulière du regard que nous ouvrent les considérations évoquées précédemment.

La connaissance que l'esclave acquiert par le chemin que lui fait suivre Socrate n'est en fait pas la même que celle que Socrate a du même sujet. Non pas parce que Socrate et l'esclave n'ont pas la même notion de carré et de surface, mais parce qu'à cet instant, ils n'éprouvent pas du tout l'un et l'autre la même chose au sujet de cette connaissance : Socrate éprouve cette connaissance comme le moyen d'une démonstration touchant la théorie des idées, l'esclave, lui, éprouve la même connaissance comme une découverte. Il n'ignore pas, sans doute, que cette découverte il n'est pas le premier à la faire, mais pour la première fois, il comprend quelque chose dont il ne s'était jusque-là vraisemblablement jamais avisé. Ce n'est pas la même connaissance parce que la pensée qui la reçoit et qui la considère n'est pas animée des mêmes mouvements, des mêmes sentiments à l'égard de cette connaissance. [...]

Nous engagerons la question de la science à partir du concept de sentiment. Nous tenterons une incursion dans un ancien problème avec un nouveau concept. En faisant usage d'un nouveau concept (un nouveau point de vue), c'est le problème dans son ensemble qui se trouve modifié. »

### L'ambivalence du corps

**Umberto Galimberti, *Les Raisons du corps*, Introduction, Grasset-Mollat, 1998, p. 9-14.**

« ... au moment où la spécificité de l'homme est soustraite à l'ambivalence de ses

expressions corporelles pour être résumée dans cette unité idéale de la *psyché* qui, à partir de Platon, deviendra pour l'Occident le lieu de la reconnaissance de l'unité du sujet ou de son identité. Mais ce lieu d'identité contient déjà le principe de la séparation, car la *psyché*, en tant que conscience de soi, commence à se penser pour soi, et donc à se séparer de sa propre corporéité. La première opération métaphysique est en effet une opération psychologique.

Bien que sa dénomination dérive de l'arrangement des écrits aristotéliens placés après (μετα — meta) les livres de physiques (τα φυσικα, ta phusika), la "métaphysique" s'est vu donner très vite et de façon cohérente une signification topique qui, en désignant un au-delà de la nature, et donc une science du suprasensible, se différencie du monde des corps, parce que contrairement à leur devenir et à leur changement, elle représente ce qui est immuable et éternel. L'idée platonicienne est le modèle de cette séparation et de cette opposition, et la *psyché* en tant qu' "amie des idées" ne tardera pas à considérer le corps comme sa prison ou son tombeau.

Dès lors que la vérité est conçue comme Idée, l'opposition entre l'idéal et le sensible, l'âme et le corps, devient une opposition entre le vrai et le faux, le bien et le mal. Toutes les valeurs logiques et morales naissent de cette opposition que la métaphysique a créée et que la science moderne a conservé car, comme le remarque Nietzsche : "la croyance fondamentale des métaphysiciens c'est l'idée de l'opposition des valeurs". [...]

En se donnant comme ceci mais aussi cela, le corps en tant que signification fluctuante, qui se soumet à tous les jugements de valeur en même temps qu'il s'y soustrait, dans son ambivalence les fait tous osciller. [...]

Cette erreur ne concerne pas seulement la connaissance psychologique, mais toute connaissance rationnelle qui, en se soustrayant à la polysémie de la réalité corporelle, se donne comme une assertion incontestable sur cette réalité. Dans ce passage de la vérité comme ambivalence à la vérité comme décision sur la vérité et l'erreur, la connaissance rationnelle oublie qu'elle n'est qu'un processus interprétatif parmi d'autres pour se donner comme principe absolu. Parce qu'elle oublie qu'elle n'est qu'une illusion nécessaire pour dissoudre l'énigme de l'ambivalence, la connaissance, en vertu de cet oubli, devient une illusion perverse. [...]

Reconquérir l'ambivalence du corps, donc, ne signifie pas refuser la connaissance rationnelle, ni encore moins constater sa démission, mais plonger jusqu'aux racines de cette connaissance pour la découvrir dans ce qu'elle est : rien d'autre qu'une tentative de faire face à l'ambivalence de la réalité corporelle qui, ainsi redécouverte est ce qui donne raison aux multiples raisons. »

**Umberto Galimberti, *Les Raisons du corps*, Chapitre I, le corps en Occident : l'équivalence, Grasset-Mollat, 1998, p. 51-52-56.**

« La science est désormais pour nous le réel. Son point de vue sur le corps qui le reproduit non pas tel qu'il est vécu par chacun de nous, mais tel qu'il apparaît au regard anatomique qui l'a sectionné (ἀνα τέμνειν - ana-temneien), comme on sectionne n'importe quel objet, nous est devenu si familier que chacun de nous n'a aucun mal à renoncer à sa propre expérience et à dévaloriser sa vision du corps pour adopter la définition objective de la science qui affirme partes *extra partes* et qui n'admet que des relations physico-chimiques, parce que ce sont les seules qui peuvent être calculées avec exactitude.

Quand la réalité est absorbée par ce modèle de simulation qu'est le discours scientifique, notre vie n'est plus réglée par notre expérience, mais par les modèles qui l'engendrent et notre corps est obligé de vivre une existence fantasmatique dans l'organisme biologique que décrit la science. »

### **Connaître, savoir**

**John Grote, *Exploration philosophica* (1865), cité par William James, *La Signification de la vérité, une suite au Pragmatisme* (1909), Antipodes, 1998, p. 34-35.**

« Notre connaissance peut être considérée de deux façons, ou en d'autres termes il y a deux manières pour nous de parler de "l'objet" de la connaissance. Ou bien nous usons du langage suivant : nous connaissons telle chose, tel homme, etc. ; ou nous usons de celui-ci : nous savons telle et telle chose sur cette chose, cet homme, etc. Le langage, en général, obéissant à la sûreté de son instinct logique, distingue entre ces deux emplois de la notion de connaissance, l'une étant γινώσκειν [gnonai], *noscere*, *kennen*, connaître, l'autre étant εἰδέναι [eidenai], *scire*, *wissen*, savoir. À l'origine, la première peut être considérée comme la plus phénoménale, suivant l'expression dont je me suis servi ; c'est la notion de connaissance en tant que connaissance directe ou familiarité avec ce qui est connu ; notion qui peut être plus proche de la communication phénoménale ou corporelle, et moins purement intellectuelle que l'autre ; telle est la sorte de connaissance que nous avons d'une chose perçue directement, par les sens, ou indirectement, sous forme de représentation schématique, de *Vorstellung*. L'autre, que nous exprimons par des jugements et des propositions, et que les *Begriffe* ou concepts renferment sans que nulle représentation d'image ne soit nécessaire, est à l'origine la notion de connaissance la plus intellectuelle. Il n'y a aucune raison cependant pour que nous ne puissions pas exprimer notre connaissance, de quelque nature qu'elle soit, à condition toutefois que nous ne l'exprimions pas confusément des deux manières à la fois, dans une même proposition ou un même raisonnement. »

## Expliquer, comprendre

### Dilthey

Dans l'article sur Dilthey de l'*Encyclopædia Universalis*, je relève que « pour Dilthey, [...] si la pensée “explique” la nature, nous “comprenons” la vie psychique ».

**Michel Foucault, « Philosophie et Psychologie » (1965), in *Dits et Écrits*, tome I, Gallimard, p. 438-448.**

### (À propos de Dilthey)

« Je crois que ce qu'il y a de profond chez lui, c'est le sentiment qu'il avait que l'herméneutique représentait un mode de réflexion très singulier, dont le sens et dont la valeur risquaient d'être occultés par des modes de connaissance différents plus ou moins empruntés aux sciences de la nature, et qu'il sentait parfaitement que le modèle épistémologique des sciences de la nature allait être imposé comme norme de rationalité aux sciences de l'homme. »

## Le matelas des expériences

**Pierre Delion, intervention au séminaire de Jean Oury à Sainte-Anne, in « Prises de notes », 17 mai 2006 (disponible sur le site *Ouvrir le cinéma*).**

« L'expérience serait un peu la représentation que l'on pourrait se faire dans un après coup. Dans l'après-coup — ex-périence — , il y a quelque chose qui se construit en nous, qui va renforcer tout le “matelas” des hypothèses abductives, donc des expériences, et qui, à un moment donné, fera que... Archimède sortant de sa baignoire : *Eureka* !, ça n'est pas encore ni déductif ni inductif, c'est pour l'instant abductif et c'est quand même l'aube d'une très grande découverte qui va devenir scientifisable, mais qui, à l'époque est uniquement une hypothèse abductive. »

[...]

« Dans l'interaction entre un bébé et sa maman, son papa, etc... ..., ce qui se fabrique, et qui va être l'objet des interactions, c'est l'appareil à penser les pensées\* que le bébé ne peut pas penser tout seul à ce moment-là. »

[...]

« Une expérience n'est jamais individuelle : elle se joue sur une scène où il y a déjà d'autres qui ont eu des expériences... »

[...]

« C'est quand même parce que c'est déjà sans doute un peu mis en forme par un autre que d'un seul coup quelque chose de notre propre expérience dans la rencontre vient prendre une forme que ça n'aurait pas autrement ».

[...]

« Il y a déjà des choses qui existent. Pour me faire ma propre expérience, dans le domaine dans lequel j'arrive, je vais aller à la rencontre de ce qui existe déjà. »

[...]

« C'est pour ça que c'est très important de continuer quand même, même quand tu [à Jean Oury] n'as pas envie de parler et que tu as envie de foutre le camp, de continuer... là... tout le temps, parce qu'il y a des tas de gens qui, dans cette rencontre avec toi, sur ce que tu racontes de tes expériences antérieures, viennent appuyer, sans doute beaucoup à leur insu eux-mêmes — moi-même, ça a été très longtemps à mon insu —, leur expérience en train de se faire ("allant devenant" de Dolto) ... qui, un jour, va être suffisamment en forme chez eux pour que d'autres à leur tour puissent venir s'y appuyer. »

\*Concept développé par Wilfred Bion, par rapport à l'inconscient classique freudien.

## **La communication, la rencontre**

**Jean Oury, « Le pré-pathique et le tailleur de pierre », *Chimères*, n° 40, *Les enjeux du sensible*, 2<sup>e</sup> partie (*Le bruit du temps*), automne 2000, p. 30.**

« La communication ne s'établit pas au niveau de l'exactitude, ni de la vérité. L'efficace ce n'est pas l'exactitude, au sens de la technocratie obsessionnelle actuelle qui prétend rendre les choses transparentes. Mais on n'est pas en prise directe avec la vérité. On ne peut pas vivre dans la vérité : on vit dans le vraisemblable. Le vraisemblable c'est le chemin qui permet d'apercevoir quelque chose de l'ordre de la vérité, la seule chose efficace du point de vue psychothérapeutique. Cette vérité n'est donc abordable que par le biais du vraisemblable. Autrement dit, l'efficace n'est pas au niveau de la *teknè*, mais de la *phronèsis*. La *phronèsis* ce n'est pas simplement la sagesse. Gadamer traduit ce terme par le "savoir pratique". Or le savoir pratique, c'est notre domaine et c'est par là que l'on peut accéder à ce qui est efficace, de l'ordre de la vérité. Dans le rapport à l'autre, il faut essayer de créer des moments rares mais essentiels de rencontre. La rencontre c'est quelque chose qui est, comme le dit Lacan, de l'ordre de la *tukè*, c'est-à-dire du hasard, mais d'un hasard de rencontre qui va modifier quelque chose. Cela touche le réel, fait un sillon qui ne s'effacera pas. Une rencontre c'est aussi bien rencontrer quelqu'un, qu'une ambiance, des entours, un texte, une idée. Si l'on veut être efficace, on doit favoriser quelque chose de l'ordre de la rencontre.[...] Or ce qui se joue dans le rapport à l'autre, dans la rencontre, ce n'est justement pas au niveau du dit. »

**Bérangère Thirioux, « L'empathie », conférence à la cité des sciences, 25 mars 2006.**

« Le mot "empathie" apparaît dans la langue française au début du XX<sup>e</sup> siècle et traduit le terme allemand *Einfühlung* forgé quelques années plus tôt et utilisé à l'origine pour caractériser une forme d'expérience esthétique dans laquelle le sujet se projette en imagination dans une œuvre d'art. Cette théorie esthétique fut notamment développée par Theodore Lipps (1903, 1905) qui étendit ensuite l'usage du terme *Einfühlung* au domaine des relations interpersonnelles. Par empathie, on désigne aujourd'hui la capacité que nous avons de nous mettre à la place d'autrui afin de

comprendre ce qu'il éprouve. L'empathie, ainsi caractérisée, se distingue à la fois de la sympathie, de la contagion émotionnelle et du phénomène plus général de la simulation d'autrui.

L'empathie se distingue de la sympathie sur une autre dimension. Dans les deux cas, la distinction soi/autrui est préservée. La différence essentielle entre les deux phénomènes tient, selon Wispé\*, aux fins poursuivies. L'empathie, comme son étymologie l'indique, suppose que nous prenions part à l'émotion éprouvée par autrui, que nous partageons sa souffrance ou plus généralement son expérience affective. La sympathie met en jeu des fins altruistes et suppose l'établissement d'un lien affectif avec celui qui en est l'objet. L'empathie en revanche est un jeu de l'imagination qui vise à la compréhension d'autrui et non à l'établissement de liens affectifs. L'empathie peut certes nourrir la sympathie, mais cette dernière n'est pas une conséquence nécessaire de la première. L'empathie peut fort bien se passer de motifs altruistes. Comprendre en se mettant à la place d'autrui le chagrin qu'il éprouve n'implique pas qu'on le partage ou qu'on cherche à l'alléger. Le sadique peut fort bien s'en réjouir et, en perçant par l'empathie les ressorts, chercher à l'exacerber. Comme le souligne Wispé\* : « L'objet de l'empathie est la compréhension. L'objet de la sympathie est le bien-être de l'autre. » [...] En somme, l'empathie est un mode de connaissance ; la sympathie est un mode de rencontre avec autrui. »

\*Lauren Wispé, *Altruism, sympathy and helping*, 1986

## **Le politique**

**Pierre Johan Laffitte, « Le langage en deçà des mots. Sémiotique peircienne, métapsychologie du bébé et psychothérapie institutionnelle ». Commentaire à *L'Enfant autiste, le bébé et la sémiotique* de Pierre Delion. Inédit.**

« Ces praticiens, ce sont les sujets non seulement d'une pratique, mais aussi d'une politique (l'organisation collective de la vie du groupe), et surtout, ce sont des sujets travaillés par la présence (ou non) du sens : des sujets grâce à qui du sens émerge, du sens hors duquel il ne saurait être question de sujets, mais seulement d'agents. De cela, il découle qu'une praxis est intrinsèquement sémiotique : lieu de production de toute valeur humaine, elle est donc une situation dominée par la dimension symbolique. Il n'est pas indispensable d'interroger notre pratique pour en faire un métier socialement défini, reconnu, rétribué, considéré, etc. ; par contre, si l'on veut pouvoir interroger notre pratique, l'analyser, il faut la considérer comme un objet dynamique dégageant un sens, et surtout un sens que l'on puisse questionner, travailler et faire évoluer — interpréter. Notre pratique est donc à la fois une surface de sens à analyser, un objet de sens qui vit et "force" notre analyse, et un lieu de sens qui dispose symboliquement la surface et l'objet de façon à pouvoir les "faire parler" toujours plus. »

## **Le mineur, le majeur, la norme**

**Anne Sauvagnargues, « Art mineur . Art majeur : Gilles Deleuze », revue *Espaces Temps*, 2002|1, p. 120-132.**

« Ce que Georges Canguilhem écrit du vivant, à savoir qu'il "tourne autour de sa norme" doit s'entendre comme une conformation, dans laquelle la norme n'est pas donnée comme idéal transcendant le vivant, mais comme une variation immanente que chaque vivant singulier transforme. Il n'y a pas une norme, donnée une fois pour toutes pour tous les vivants, mais chaque vivant, dans sa singularité, fait sortir la norme de ses bords.

De même, toute production culturelle est relative à sa réception par la culture. Elle est donc spontanément conforme, au sens d'une conformation, et cette conformation décide de sa communicabilité. La recevabilité de la production dépend de son rapport avec la norme. Un excès d'originalité n'est pas communicable de fait, ou ne le devient qu'à la condition d'une transformation de la norme. Mais la conformation devient conformité lorsqu'elle utilise la norme comme un modèle transcendant inerte qu'elle cherche à imiter. C'est ce que Deleuze appelle l'usage "majeur" de la production culturelle, et il en fait un critère de démarcation entre les œuvres. La création fait de la norme un usage mineur, là où l'art majeur, qui applique la norme sans la transformer, débouche sur l'imitation stéréotypée.

À travers ce statut de la norme, le rapport du singulier à son type est pensé sur un mode nouveau. La variation de la norme n'est plus définie comme déviation anormale, en fonction de caractères spécifiques ou génériques, mais elle devient, comme chez Canguilhem, une exception singulière, une anomalie.

L'application d'une philosophie des normes vitales à la culture permet à Deleuze de penser la création comme anormale, variation de la norme, et non comme anormale, déviation ou dégénérescence.

Mineur ne qualifie plus l'art dit mineur, l'art marginal, ou l'art populaire par opposition à l'art d'exception, la réussite exemplaire. Il qualifie un exercice de minorité, de minoration qui déséquilibre les normes majeures d'une société. La théorie de la création en art conduit Deleuze à fonder une nouvelle logique des sciences humaines, sur le double plan méthodologique (c'est la logique des multiplicités) et ontologique (c'est la théorie de l'art et l'éthologie des cultures). »

### **BOÎTE À OUTILS (1) #MÉTAPSYCHOLOGIE**

## **Construire ses propres outils**

**Jean Oury, « Le pré-pathique et le tailleur de pierre », *Chimères*, n° 40, *Les enjeux du sensible*, 2<sup>e</sup> partie (Le bruit du temps), automne 2000, p. 28.**

« Quelqu'un est venu plusieurs années à mon Séminaire de Saint-Anne, un tailleur

de pierres, un “pierreux”. Je lui ai demandé pourquoi il continuait de venir. Il m’a répondu : “C’est parce que vous dites la même chose que ce que je pense dans mon travail, ce sont les mêmes outils.” J’étais très ému et je lui ai demandé qu’il fasse le séminaire à ma place un soir. C’était extraordinaire. Il expliquait qu’il fallait former ses outils soi-même, les tailler soi-même pour qu’il n’y ait pas d’accident. [...]

Pour être en prise, chacun doit construire sa propre métapsychologie. Freud très modestement n’a pas cessé de construire, de raturer et de recommencer la sienne propre. Toute personne concernée par le domaine éducatif ou psychothérapique construit sa propre métapsychologie. »

**Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques* (1945), Gallimard, 2001.**

« Pense aux outils qui se trouvent dans une boîte à outils : marteau, tenailles, scie, tournevis, mètre, pot de colle, colle, pointes et vis. — Les fonctions de ces objets diffèrent tout comme les fonctions des mots. (Et il y a des similitudes dans un cas comme dans l’autre.)

Ce qui nous égare, il est vrai, est l’uniformité de l’apparence des mots lorsque nous les entendons prononcer ou que nous les rencontrons écrits ou imprimés. Car leur emploi ne nous apparaît pas si nettement. Surtout pas quand nous philosophons ! » (§11, p. 32-33)

« C’est comme lorsque nous regardons le tableau de bord d’une locomotive. Il s’y trouve des manettes qui se ressemblent toutes plus ou moins. (Ce qui est compréhensible, puisqu’elles doivent toutes pouvoir être actionnées à la main.) Mais l’une est la commande d’une manivelle que l’on peut faire tourner de façon continue (elle règle l’ouverture d’une soupape), une autre celle d’un interrupteur qui n’a que deux positions — marche ou arrêt —, une troisième est la commande d’un frein — plus on la tire, plus elle freine —, une quatrième celle d’une pompe — elle ne fonctionne que quand on la fait aller et venir. » (§12, p. 33)

**Vincent Beaubois, « Un schématisation pratique de l'imagination », revue *Appareil*, n° 16|2016, « Individuer Simondon. De la redécouverte aux prolongements ».**

« Cherchant à comparer et à classer les objets selon une logique proprement technique, Simondon oppose le concept de « schème » à celui, plus communément admis d' « usage » : une connaissance technique véritable ne doit pas classer les objets selon une finalité extrinsèque comme l'usage, mais selon une logique interne correspondant à leurs schèmes de fonctionnement. Ainsi pour reprendre un exemple classique, une logique technique ne va pas rassembler sous une même famille un moteur à vapeur et un moteur à ressort sous prétexte qu'ils pourraient avoir le même usage, mais va plutôt faire ressortir l'analogie réelle existant entre le moteur à ressort et l'arc, ces deux artefacts présentant un schème de fonctionnement similaire (détente d'une énergie potentielle). » (p. 5)

« Il existe trois strates d'expression du schème technique d'un objet : 1/le « schème historique » stabilisé dans une structure donnée ; 2/le « schème linéal » qui exprime la métastabilité du schème au sein d'une même lignée ; 3/Enfin, le « schème pur » qui peut se transposer d'une lignée à une autre. [...] Une valve est un objet qui sert à conduire un fluide dans un sens donné. Si l'on s'intéresse à une valve particulière, c'est-à-dire à une structure technique matériellement et historiquement déterminée, donnée *hic et nunc* — par exemple, un clapet anti-retour à bille — on va s'intéresser à son schème historique.

Si en revanche on s'intéresse à ce qui est commun à la lignée de clapets anti-retour, on délaisse les schèmes historiques particuliers (clapets à bille, à battant, à disques, etc.) pour s'intéresser au schème linéal. Le schème linéal commence à se détacher des contingences historiques de telle ou telle structure pour caractériser ce qui fait le propre d'une lignée technique : on peut considérer à ce titre qu'un dispositif architectural comme l'écluse, qui conduit un fluide dans une direction donnée, partage un même schème linéal avec le clapet anti-retour à bille sans pour autant partager son schème historique. Le schème linéal fait apparaître une certaine communauté technique centrée sur un principe de fonctionnement spécifique.

Simondon définit enfin un troisième niveau de schème, différent des niveaux historique et linéal : « Au-dessus de ce genre existe un schème pur de fonctionnement qui est transposable en d'autres structures ». Le schème pur décrit le principe général de l'opération d'une valve, à savoir le fait d'assurer un écoulement asymétrique. Ce schème pur est ainsi commun à différentes lignées comme celle des valves mécaniques (clapets anti-retour) et celles des valves organiques (le coeur, les artères et les veines), les vaisseaux sanguins assurant aux-mêmes un écoulement asymétrique du sang. Le schème pur permet de caractériser une opération commune non plus au sein d'une même lignée, mais entre des lignées différentes, dessinant ainsi communauté technique trans-linéale. Cette transposabilité du schème pur est ce qui permet de définir le schème comme étant « trans-structurel » : de l'analyse du schème historique d'une structure déterminée, on peut opérer ce que Simondon appelle une « analogie réelle » transposant ce schème opératoire à des structures différentes. Simondon lui-même opère ce genre de transposition lorsqu'il montre qu'il existe une analogie réelle entre le moteur à ressort (que l'on trouve dans les montres par ex) et l'arc, tous deux présentant le même schème pur de fonctionnement consistant en l'emmagasinage d'une énergie restituée ensuite par détente ; ou bien lorsqu'il parle du « schème de relaxation » comme étant commun à la fois au fonctionnement d'une fontaine intermittente et au phénomène du tremblement de Parkinson. » (p. 6-7)

« Une connaissance technique véritable n'est pas, pour Simondon, une connaissance spécialisée d'un type particulier de structures. Elle est, au contraire, une connaissance transversale, un schématisme de l'imagination pistant les lignées

techniques et se baladant dans les phylums : suivre une lignée, c'est ainsi bondir de la veine au clapet anti-retour, de l'arc au moteur à ressort. L'avènement d'une invention, c'est-à-dire d'une réorganisation nouvelle de la structure d'une chose, ne se fait donc pas à la faveur du pur esprit humain, mais de la capacité de se brancher cognitivement, affectivement et pratiquement sur des lignées techniques, venant suivre des relations analogiques dynamiques. » (p. 8)

### **Retirer la « garde »**

**Sigmund Freud, *L'Interprétation du rêve*, chapitre II, « La méthode de l'interprétation du rêve. Analyse d'un échantillon de rêve », Puf, 2003, p. 131-139.**

« L'attitude exigée ici à l'égard des idées incidentes qui paraissent “monter librement” impliquant la renonciation à la critique habituellement exercée contre elles, semble ne pas être facile à adopter pour bien des personnes. Les “pensées non voulues” déchaînent d'ordinaire la plus violente résistance, qui veut en empêcher l'émergence. Mais si nous accordons foi ici à notre grand philosophe-poète Fr. Schiller, une attitude tout à fait analogue doit aussi constituer la condition nécessaire de la production poétique. Dans sa correspondance avec Körner, en un passage dont nous devons la découverte à Otto Rank, Schiller répond à une plainte de son ami concernant sa production déficiente. “La raison de ta plainte réside, il me semble, dans la contrainte que ton entendement impose à ton imagination. Il me faut ici lancer une pensée et la rendre sensible par une comparaison. Il semble qu'il ne soit pas bon et qu'il soit préjudiciable à l'œuvre de création de l'âme que l'entendement toise trop sévèrement, pour ainsi dire au seuil même des portes, les idées qui affluent. Une idée, considérée isolément, peut être très peu digne de considération et très aventureuse, mais peut-être acquiert-elle de l'importance du fait de celle qui lui succède, peut-être pourra-t-elle, dans une certaine liaison avec d'autres semblant peut-être tout aussi insipides, fournir un maillon très approprié. — Tout cela, l'entendement ne peut en juger s'il ne s'attache assez longtemps à l'idée pour l'examiner en liaison avec les autres. Chez une tête créatrice par contre, à ce qu'il me paraît, l'entendement a retiré la garde des portes, les idées s'y précipitent pêle-mêle, et c'est alors seulement qu'il embrasse du regard et toise ce grand amoncellement. — Vous, Messieurs les critiques, quel que soit le nom que vous vous donniez, vous avez honte ou peur de la folie momentanée, passagère, qui se trouve chez tous les véritables créateurs et dont la durée plus longue ou plus courte différencie l'artiste pensant du rêveur. De là vos plaintes sur votre infécondité, parce que vous rejetez trop tôt et départagez trop rigoureusement.” (Lettre du 1er décembre 1788).

Et pourtant, “retirer ainsi la garde des portes de l'entendement”, selon les termes de Schiller, se mettre de cette façon en état d'auto-observation dépourvue de critique, cela n'est nullement difficile. » [1909].

## L'inconscient

**Michel Foucault, « Philosophie et Psychologie » (1965), in *Dits et Écrits*, tome I, Gallimard, p. 438-448.**

« Je pense d'ailleurs que c'est autour, précisément, de l'élucidation de ce qu'est l'inconscient que la réorganisation et le redécoupage des sciences humaines se sont faits, c'est-à-dire essentiellement autour de Freud, et cette définition positive, héritée du XVIIIème siècle, de la psychologie comme science de la conscience et de l'individu ne peut plus valoir, maintenant que Freud a existé. »

## Le sujet, le moi : distinction

**Augustin Berque, « L'Art, et la terre sous le ciel », *Art press*, numéro spécial 22, *Écosystèmes du monde de l'art*, 2001, p. 8-12.**

« Gésir, chez les Grecs de ce temps-là, se disait *hupokeimai*, verbe exprimant l'idée de base, de fondement, de cela au-dessus de quoi ou à partir de quoi s'édifie quelque chose. Un participe de ce verbe, *hupokeimenon*, fournit à Aristotele moyen d'exprimer, pour la première fois dans l'histoire, la notion de sujet — cela au-dessus de quoi et à propos de quoi se construit le discours humain. Les Romains le rendirent par *subjectum*, qui voulait dire aussi, exactement, “ce qui gît dessous”.

Cela ferait bizarre aujourd'hui de dire “le gisant” là où nous disons “le sujet” ; pourtant c'est bien de cette image première que vient le terme : qu'il soit celui d'une phrase, d'une œuvre, d'un souverain, ou cela qui en nous porte le “je” cartésien, le sujet, c'est ce qui gît dessous, et le fonde. »

**Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre I. Les écrits techniques de Freud (1953-1954)*, Seuil, 1975, *Points Essais*, 1998, p. 301-302.**

« Qu'est-ce que nous appelons un sujet ? Très précisément, ce qui, dans le développement de l'objectivation, est en dehors de l'objet.

On peut dire que l'idéal de la science est de réduire l'objet à ce qui peut se clore et se boucler dans un système d'interactions de forces. L'objet, en fin de compte, n'est jamais tel que pour la science. Et il n'y a jamais qu'un seul sujet — le savant qui regarde l'ensemble, et espère un jour tout réduire à un jeu déterminé de symboles enveloppant toutes les interactions entre objets. Seulement, quand il s'agit d'êtres organisés, le savant est bien forcé de toujours impliquer qu'il y a de l'action. Un être organisé, on peut certes le considérer comme un objet, mais tant qu'on lui suppose une valeur d'organisme, on conserve, ne serait-ce qu'implicitement, la notion qu'il est un sujet.

Pendant l'analyse, par exemple d'un comportement instinctuel, on peut négliger un certain temps la position subjective. Mais cette position ne peut absolument pas être

négligée quand il s'agit du sujet parlant. Le sujet parlant, nous devons forcément l'admettre comme sujet. Et pourquoi ? Pour une simple raison, c'est qu'il est capable de mentir. C'est-à-dire qu'il est distinct de ce qu'il dit.

Eh bien, la dimension du sujet parlant, du sujet parlant en tant que trompeur, est ce que Freud nous découvre dans l'inconscient. »

**Jean Oury, in Jean Oury|Marie Depussé, *À quelle heure passe le train ? Conversations sur la folie*, Calmann-Lévy, 2003, p. 132-134.**

**Jacques Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je, telle qu'elle nous est révélée, dans l'expérience psychanalytique ». Communication au XVI<sup>e</sup> congrès international de psychanalyse, à Zurich le 17-07-1949. Première version parue dans la *Revue Française de Psychanalyse*, 1949, volume 13, n° 4, p. 449-455. Disponible sur le site de l'École lacanienne de psychanalyse.**

**Didier Anzieu, « L'enveloppe sonore du soi », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, printemps 1976, numéro 13, *Narcisses*, p. 161-179.**

« Dans le miroir, ce qui se constitue, c'est un *moi* rivé à une image. » (J. O.)

« Peut-être y en a-t-il parmi vous qui se souviennent de l'aspect de comportement dont nous partons, éclairé d'un fait de psychologie comparée : le petit d'homme à un âge où il est pour un temps court, mais encore dépassé en intelligence instrumentale par le chimpanzé, reconnaît pourtant déjà son image dans le miroir comme telle. [...] Cet acte, en effet, loin de s'épuiser comme chez le singe dans le contrôle une fois acquis de l'inanité de l'image, rebondit aussitôt chez l'enfant en une série de gestes où il éprouve ludiquement la relation des mouvements assumés de l'image à son environnement reflété, et de ce complexe virtuel à la réalité qu'il redouble, soit à son propre corps et aux personnes, voire aux objets qui se tiennent à ses côtés. » (J. L.)

« L'assomption jubilatoire de son image spéculaire par l'être encore plongé dans l'impuissance motrice et la dépendance du nourrissage qu'est le petit homme à ce stade *infans*, nous paraîtra dès lors manifester en une situation exemplaire la matrice symbolique où le *je* se précipite en une forme primordiale, avant qu'il ne s'objective dans la dialectique de l'identification à l'autre et que le langage ne lui restitue dans l'universel sa fonction de sujet. » (J. L.)

« C'est aussi d'une "mise hors de soi-même" que Lacan parlera dans son article sur le stade du miroir, dès 1936. Il fait de ce stade du miroir une machine, un opérateur de distinction entre le "moi" qui est, dit-il, une histoire passionnelle, imaginaire, spéculaire et le "je" qui est le sujet de l'inconscient. [...] Ce miroir plan c'est un piège

que tend le grand Autre, dans l'urgence à l'enfant ; c'est une captation spéculaire. [...] Parce qu'on est captif du désir de l'Autre, pris dans le paradoxe de reconnaître en lui le désirant absolu dont on aimerait être l'unique, mais forcé d'admettre qu'il puisse désirer ailleurs ; c'est bien pour ça qu'on s'agite... » (J. O.)

« Enfin, revenant sur le stade du miroir tel que l'a conçu Lacan, où le *moi* s'édifie comme autre sur le modèle de l'image spéculaire du corps entier unifié, D. Winnicott a décrit une phase antérieure, celle où le visage de la mère fournit le premier miroir à l'enfant, qui constitue son soi à partir de ce qu'elle lui reflète. Mais, comme Lacan, Winnicott fait porter l'accent sur les signaux visuels. Nous voudrions mettre en évidence l'existence, plus précoce encore, d'un miroir sonore, ou d'une peau auditivo-phonique, et sa fonction dans l'acquisition par l'appareil psychique de la capacité de signifier, puis de symboliser. » (D. A.)

« Un neurologue, André Thomas, notait qu'un bébé de quelques jours, voire de quelques heures, réagit par une violente torsion (il faut le tenir, dit-il, pour qu'il ne tombe pas) quand il entend son nom articulé par sa mère. Évidemment, on ne peut pas dire que c'est déjà l'effet de son nom, mais il est sensible au grain de la voix de sa mère, parce qu'aucune autre bonne femme ne lui produit cet effet-là. Or, Lacan le disait, la voix, le regard sont des objets a, des objets cause du désir. Et comme il est aveugle, le gosse, c'est la voix d'abord. » (J. O.)

« L'espace sonore est le premier espace psychique : bruits extérieurs douloureux quand ils sont brusques ou forts, gargouillis inquiétants du corps mais non localisés à l'intérieur, cris automatiquement poussés avec la naissance, puis la faim, la douleur, la colère, la privation de l'objet, mais qu'accompagne une image motrice active. Tous ces bruits composent quelque chose comme ce que Xénakis a sans doute voulu rendre par son Polytope : un entrecroisement non organisé dans l'espace et dans le temps de signaux des qualités psychiques primaires, ou comme Michel Serres s'essaie à dire dans sa philosophie du flux, de la dispersion, du nuage premier du désordre où brûlent et courent des signaux de brume. Sur ce fond de bruits peut s'élever la mélodie d'une musique plus classique ou plus populaire, c'est-à-dire faite de sons riches en harmoniques, musique proprement dite, voix humaine parlée ou chantée, avec ses inflexions et ses invariants très vite tenus pour caractéristiques d'une individualité. Moment, état dans lesquels le bébé éprouve une première harmonie (présageant l'unité de lui-même comme *soi* à travers la diversité des ressentis) et un premier enchantement (illusion d'un espace où n'existe pas la différence entre *Soi* et l'environnement et où le *soi* peut être fort de la stimulation et du calme de l'environnement auquel il est uni). L'espace psychique sonore ne connaît pas les limites qu'imposeront le développement psychomoteur et notamment la coordination visuo-tactile : on entend et on se fait entendre dans le noir, dans la cécité, par-delà les cloisons. Seul l'espace olfactif possède à quelques nuances près un pouvoir analogue

de diffusion et de pénétration ... » (D. A.)

**Jean Oury, « Suite de la discussion avec Heni Maldiney, Salomon Resnik et Pierre Delion », *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, n° 36, 1|2001, *Comprendre la psychose*, p. 47-54.**

« Quand Freud parle du “moi”, ce n’est pas le moi spéculaire. Relisez “Abrégé de psychanalyse” un texte magnifique, un de ses derniers textes : il parle du moi. Il s’agit de quelque chose de très proche du narcissisme originaire. Et comment peut-on avoir accès au narcissisme originaire ? Le Contact, Szondi, Schotte, le vecteur C, etc. Et quoi encore ? Je me suis dit que le visage, le regard, donne accès au narcissisme originaire, et que c’est de l’ordre du contact. Quand Lacan parle du “stade du miroir”, il parle en même temps de la reconnaissance. C’est plutôt la “mé-connaissance” : c’est se méconnaître que de se reconnaître dans le miroir, c’est une folie, une première aliénation : “C’est moi !” Encore ne faut-il pas se regarder trop longtemps ! Le fait même de se voir, qui ne peut se faire que s’il y a déjà une maturation neurologique, un minimum de comportement catégoriel avec distinction figure-fond, ne peut pas être confondu avec le processus de reconnaissance. Où se situe cette reconnaissance de l’autre ou de soi-même ? La reconnaissance est logiquement antécédente au spéculaire. Le spéculaire, c’est la figure ; mais le visage, c’est la reconnaissance, une “trace”, comme le dit Levinas. C’est en corrélation avec le regard. Aussi bien dans la vie quotidienne que dans les premiers mois de l’existence. »

### **Désir, demande, besoin**

**Sigmund Freud, *Traumdeutung* (1895).**

**Traduction 1 : *L’interprétation du rêve*, Puf, 2003, p. 677.**

**Traduction 2 : *L’interprétation des rêves*, Puf, 1926, 1967, p. 527.**

« En nous présentant un souhait comme accompli, le rêve nous mène, il est vrai vers l’avenir ; mais cet avenir, considéré par le rêveur comme présent, se trouve modelé par l’indestructible souhait en l’image même de ce passé. »

« Le rêve nous mène dans l’avenir puisqu’il nous montre nos désirs réalisés ; mais cet avenir, présent pour le rêveur, est modelé, par le désir indestructible, à l’image du passé. »

**Claude Rabant, *Métamorphoses de la mélancolie*, Hermann, 2010, p. 45-46.**

« Jusqu’à l’introduction de la pulsion de mort, le concept de pulsion adopté par Freud ne suffit pas à déployer totalement l’enveloppe de cette énergie du désir. Elle ne peut être déployée qu’en portant ce concept à sa limite, c’est-à-dire en faisant de lui le principe qui permet d’établir la pure extension à l’intérieur de laquelle les événements du désir vont pouvoir se produire. La pulsion de mort devient substrat neutre ou pure spatialité pour le déploiement de toutes les pulsions. Dans une certaine mesure, il s’agit de reprendre ou de prolonger la proposition de Kierkegaard: “Mais alors, —

quelle est la force par laquelle Don Juan séduit ? C'est celle du désir ; l'énergie du désir sensuel." La pulsion de mort est en général cette "force qui va", mais elle ne peut l'être par une simple orientation linéaire en avant. Elle doit l'être par cette boucle temporelle déjà tracée aux dernières lignes de la *Traumdeutung* : le désir indestructible construit le présent, à l'image du passé, par un gigantesque retour en arrière, dont le terme se trouve, par un effet hyperbolique, situé en même temps dans l'avenir. C'est ainsi que la pulsion de mort, dont la limite (à l'infini) est le pur et simple retour à l'état inorganique, trace en avant de nous l'horizon d'un ouvert infini où nous respirons et où nous marchons. À l'intérieur de cette enveloppe hyperbolique, les pulsions en tant que telles peuvent jouer leur jeu singulier "au-delà du principe de plaisir", c'est-à-dire au-delà (du principe) de la réalité qui en est l'aménagement. Elles peuvent construire leur propre temporalité à partir de leur mémoire, en se déployant sur un espace dont la potentialité illimitée demeure largement inconnue.

De ce fait, la pulsion de mort est un principe de liberté, non pas de liberté vide (libre-arbitre) mais de libération des contraintes et d'ouverture du possible. Elle est la véritable extension, poussée à la limite, du principe de l'*Erweiterung*. "Psyché est étendue, n'en sait rien". La pulsion de mort est l'extension (*Ausdehnung*) inconsciente du désir indestructible. »

### **Jean Oury, « L'objet chez Lacan »**

« Dans la société, il y a une surcharge écrasante d'objets de consommation, c'est-à-dire "d'objets" de demande, qui étouffe complètement la problématique du désir et de son objet. Heidegger, dans ses derniers séminaires, faisait une critique du Dasein. Et, en même temps, il essayait de cerner la notion d'"Ersatz". Il semble que dans la société de consommation (mais aussi dans une psychothérapie insuffisamment rigoureuse) ce qui tient lieu d'objet a est quelque chose de l'ordre de l'Ersatz. Bien sûr, ce qui est dominant dans la relation consommatoire, étatique, banale, c'est une prévalence au niveau de la demande ; non seulement il s'agit de satisfaire la demande, comme on dit dans le commerce, mais surtout de la susciter. Il y a une énorme confusion entre besoin, demande et désir, souvent d'ailleurs en interprétant Marx de travers ; d'où la réaction, à la fin du XIXe siècle, de tous ces courants qui prétendaient suppléer à la théorie de Marx, en particulier ceux qu'on a appelé "marginalistes" (notions d'écart, de désirabilité, de désirance, d'ophélimité) (Jean-Joseph Goux : "Calcul des jouissances". *Critique*. Octobre 1976). Certains contemporains semblent même avoir régressé de cent ans en reprenant ce vieux thème selon lequel ce qui ferait la loi de la production, ce serait le désir. Mais il ne s'agit même pas du désir ; ce serait plutôt quelque chose d'apparenté au "besoin", non pas au sens de besoins qui seraient "déterminés par la nature", mais au sens des "besoins soi-disant nécessaires" ; c'est-à-dire de ceux qui "dépendent du degré de civilisation d'un pays", mais aussi "des habitudes et des exigences particulières de chaque classe de travailleurs". Donc, "un besoin" qui est en réalité une demande, laquelle est présentée comme désir. »

## L'interprétation

**Pierre Fédida, « La sollicitation à interpréter », *L'Écrit du temps*, n° 4, *Interprétations*, automne 1983, p. 7.**

« L'insistance de Freud à rappeler la nécessité de distinction entre contenu manifeste et pensées latentes engage corrélativement l'idée que l'interprétation ne saurait se concevoir comme indépendante de la parole associative produite par le rêveur en rapport avec le récit de son rêve. Si, en effet, on définissait l'interprétation comme une méthode de traduction symbolique des images visuelles du rêve, on resterait prisonnier d'une herméneutique documentaire annulant aussitôt la nature singulière et individuelle de tel rêve ainsi que sa dynamique inhérente au travail psychique de la cure : en ce cas le rêve serait accrédité comme la production culturelle des mythes et en retour ceux-ci se trouveraient objectivés par soustraction à la langue. Il va sans dire que cette interprétation dite "symbolique" conduit à méconnaître le travail du rêve et qu'elle abolit le pouvoir d'intelligibilité théorico-technique que le rêve constitue pour l'ensemble de la vie psychique (psycho-pathologique). D'un autre côté, si on tient le rêve pour un texte à déchiffrer, on le conçoit bien comme une langue mais non seulement on néglige la fonction sensorielle des images qui sont la matière du rêve (dans le sommeil) mais, de plus, on perd aussitôt le fait que le patient raconte ses rêves et parle à partir de ce qu'ils sollicitent, dans une langue commune dont l'usage lui est familier. »

**Marie Moscovici et Jean-Michel Rey, « Avant-propos », *L'Écrit du temps*, n° 4, *Interprétations*, automne 1983, p. 3-4.**

« Un rêve, on le sait, ne devient interprétable qu'à partir des libres associations du sujet, que dans leur suite. Pour devoir être toujours, d'une manière ou d'une autre, rapportée au sujet, l'interprétation devient un geste qui, à chaque fois en quelque sorte, a valeur de commencement. Elle est ce geste actif, productif, pourrait-on dire, qui prolonge du déjà-là, qui donne un certain relief au langage antérieurement à l'œuvre. Elle est cette pratique qui prend acte de l'épaisseur du discours et qui vise à enchaîner à ce discours une sorte de supplément : une manière de le mettre en scène, une manière de le présenter en d'autres termes. Interpréter c'est en somme apprendre, dans chaque occurrence, que, quel que soit son régime, le discours ne dit jamais tout de lui-même, qu'il est donc cette matière à reprendre, à répéter, sans que pour autant quiconque puisse prétendre le clôturer, le totaliser ou en extraire, une bonne fois la vérité même. Interpréter est donc cette nécessité de changer continuellement de registre, c'est cette possibilité de profiter de ce que nous offre un « texte » pour se déplacer dans l'espace qu'il ouvre. À l'opposé d'une pratique d'enregistrement, de constat, ou même de déchiffrement, l'interprétation tend toujours à déplacer et plus encore, à décentrer le "texte" auquel elle a affaire.

Mais un tel décentrement ne saurait s'accomplir au non d'une instance extérieure

qui viendrait régler, commander l'interprétation : il a lieu de manière immanente, de l'intérieur, comme une suite donnée, à la limite indéfinie, au déjà-là du "texte". »

**Pierre Fédida, « La sollicitation à interpréter », *L'Écrit du temps*, n° 4, *Interprétations*, automne 1983, p. 10.**

« Tout ce que la langue véhicule dans sa rhétorique (jeux de mots, citations, allusions, proverbes, chansons, dictons, etc.) sert d'autant mieux à représenter les pensées du rêve que celui-ci dispose ainsi de restes (diurnes) pré-métaphorisés. Ce qu'on appelle alors symbolique n'est, au fond, que fonction d'embrayage et de facilitation de la figuration des images. Il est normal que le rêve l'utilise dans son propre travail mais le symbole n'a alors rien à apprendre sur la nature de ce travail. Le symbole ne relève donc pas d'une activité spécifique de l'esprit et l'interprétation symbolique commet alors l'erreur principale d'ignorer l'essentiel du rêve — son travail — et de méconnaître que le rêve n'est rien s'il n'ouvre pas à la mise en mots de ses pensées latentes. »

### **Interpréter, signifier**

**Michel Foucault, « Philosophie et Psychologie » (1965), in *Dits et Écrits*, tome I, Gallimard, p. 438-448.**

« Et après tout, qu'est-ce que la littérature sinon un certain langage dont on sait bien qu'il ne dit pas ce qu'il dit, car, si la littérature voulait dire ce qu'elle dit, elle dirait simplement : "La marquise sortit à cinq heures..." On sait bien que la littérature ne dit pas cela, donc on sait que c'est un langage second, replié sur lui-même, qui veut dire autre chose que ce qu'il dit ; on ne sait pas quel est cet autre langage qu'il y a dessous, on sait simplement qu'au terme de la lecture du roman, on doit avoir découvert ce que cela veut dire et en fonction de quoi, de quelles lois l'auteur a pu dire ce qu'il voulait dire ; on doit avoir fait et l'exégèse et la sémiologie du texte.

Par conséquent, il y a comme une structure symétrique de la littérature et de la folie qui consiste en ceci qu'on ne peut en faire la sémiologie qu'en en faisant l'exégèse, l'exégèse qu'en en faisant la sémiologie, et cette appartenance est, je crois, absolument indénouable ; disons simplement que, jusqu'en 1950, on avait simplement, et très mal d'ailleurs, très approximativement, compris, à propos de la psychanalyse ou de la critique littéraire, qu'il s'agissait de quelque chose comme une interprétation. On n'avait pas vu qu'il y avait tout un côté de sémiologie, d'analyse de la structure même des signes. Maintenant, on découvre cette dimension sémiologique, et, par conséquent, on occulte le côté interprétation. [...]

« Il ne faut pas oublier pourtant que Freud est un exégète et pas un sémiologue ; c'est un interprète et ce n'est pas un grammairien ; enfin, son problème, ce n'est pas un problème de linguistique, c'est un problème de déchiffrement. Or, qu'est-ce

qu'interpréter, qu'est-ce que traiter un langage non pas en linguiste, mais en exégète, en herméneute, sinon précisément admettre qu'il existe une sorte de graphie absolue que nous allons avoir à découvrir dans sa matérialité même, dont nous avons à reconnaître ensuite que cette matérialité est signifiante, deuxième découverte, et dont nous avons ensuite à découvrir ce qu'elle veut dire, troisième découverte, et dont nous avons enfin, quatrième, à découvrir selon quelles lois ces signes veulent dire ce qu'ils veulent dire. C'est à ce moment-là, et à ce moment-là seulement, que l'on rencontre la couche de la sémiologie, c'est-à-dire par exemple les problèmes de métaphore et de métonymie, c'est-à-dire les procédés par lesquels un ensemble de signes peuvent vouloir dire quelque chose ; mais cette quatrième découverte n'est que quatrième par rapport à trois beaucoup plus fondamentales, et ces trois premières découvertes sont la découverte d'un quelque chose qui est là, devant nous, la découverte d'un texte à interpréter, la découverte d'une sorte de sol absolu pour une herméneutique possible. »

### **Sens, signification**

**Claude Rabant, *Inventer le réel*, chapitre 4. Constructions dans (de) l'analyse, Denoël, 1992, p. 63-67.**

« Dans l'ouvrage fondateur de la méthode freudienne, *L'Interprétation des rêves*, l'interprétation se trouve liée à la signification, d'autant plus fortement qu'en allemand les deux termes peuvent jouer de leur rebondissement : de *Deutung*, l'interprétation, à *Bedeutung*, la signification. La signification est alors essentiellement conçue comme l'indication d'un sens caché (*verborgener Sinn*), d'un sens à découvrir par l'interprétation. [...]

*“Le rêve n'est pas comparable à la résonance irrégulière d'un instrument de musique touché, non par la main du joueur, mais par le choc d'une force extérieure, il n'est pas dépourvu de sens (sinnlos, il n'est pas absurde, il ne suppose pas qu'une part de notre trésor de représentation sommeille pendant qu'une autre s'éveille. Il est un phénomène psychique pleinement valide, à savoir un accomplissement de désir ; il doit être rangé dans la continuité des actions psychiques à nous-mêmes intelligibles de la veille ; c'est une activité mentale hautement compliquée qui l'a édifié.”*

La méthode scientifique élaborée par Freud, effectivement conforme à l'idée de l'étude rationnelle d'un système [...], implique par conséquent, d'une part la possibilité de substituer l'un à l'autre et dans les deux sens deux niveaux de discours (le contenu manifeste et le contenu latent), et d'autre part l'affirmation d'une réversibilité des temps entre la formation du rêve et son interprétation, et donc d'une réciprocité des activités psychiques de l'une et de l'autre. C'est parce que l'interprétation parcourt exactement mais en sens inverse la formation du rêve que la méthode peut être dite

scientifique. C'est en raison de cette réversibilité et de cette réciprocity des actions psychiques que l'intelligibilité du système peut être affirmée.

Par la suite, on devra en conclure que la signification obtenue par la voie de l'interprétation coïncide effectivement avec le sens des pensées qui ont suscité le rêve. Au terme, *Sinn* et *Bedeutung* coïncident dans l'énoncé des pensées perdues et retrouvées du *Wunsch*. On remarquera qu'une telle méthode suppose au moins deux choses : d'une part une foi dans la rationalité des processus intellectuels en général — dans la validité intrinsèque “des actions psychiques à nous-mêmes intelligibles” et dans la capacité que nous avons de les percevoir comme telles ; d'autre part, l'affirmation implique que la signification peut trouver sa plénitude dans un sens (le sens du désir). La *Wunscherfüllung* est à ce prix. L'accomplissement de désir est lui-même l'accomplissement de la signification dans un sens — l'accomplissement de l'interprétation dans la retrouvailles du sens caché. De ce point de vue, l'interprétation est l'accomplissement de désir.

Ce double présupposé — rationalité des faits psychiques en général et nature du fait sémantique — est porté chez Freud par ce qu'on peut appeler l'hypothèse du continu : la connexion continue des processus psychiques entre eux, désignée par le terme de *Zusammenhang*. C'est parce qu'il y a *Zusammenhang* — connexion continue — que l'on peut à la fois assurer l'intelligibilité de tous les processus psychiques et affirmer que la recherche de la signification s'accomplit dans la découverte d'un sens — relevant lui-même d'un énoncé bien formé. *Deutung*, *Sinn* et *Bedeutung* — interprétation, sens et signification — sont intriqués dans la texture d'un même *Zusammenhang*. »

## Le voyant

**Carl Einstein, Georges Braque, (1931-1932), trad. E. Zipruth, Paris, Éditions des chroniques du jour, 1934, p. 66-67 et 113-114, cité par Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Minuit, 2000, p. 159-232.**

« Il se trouva enfin quelques hommes qui voulurent autre chose que se borner à peindre et à confirmer un monde vieilli. [...] Sans doute ces peintres avaient-ils à peine pris connaissance de la transformation qui s'était opérée dans les autres domaines. Mais ce qui importe c'est que des hommes se mirent au travail, qui étaient possédés par une réalité future. [...] ... que l'espace n'était qu'un croisement labile entre l'homme et l'univers. Or, la vision n'a de sens humain que si elle active l'univers et y jette son trouble. La divination visuelle équivaut à l'action, et voir signifie mettre en mouvement la réalité encore invisible. [...]

On a trop souvent considéré l'art comme une tentative d'ordonner l'image donnée de l'univers ; pour nous, l'art représente surtout un moyen permettant de rendre

visible le poétique, d'augmenter la masse des figures et le désordre du concret, et d'accroître, partant, le non-sens et l'inexplicable de l'existence. C'est justement en détruisant la continuité du devenir que nous acquérons une chance minime de liberté. Nous soulignons en un mot la valeur de ce qui n'est pas encore visible, de ce qui n'est pas encore connu. »

## BOÎTE À OUTILS (2) #SÉMIOLOGIE (PEIRCIENNE)

### La sémiotique, le signe, la relation triadique

**Gérard Deledalle, *Lire Peirce aujourd'hui*, Bruxelles, Deboeck-Westmael, 1990, p. 122-123.**

« Peirce définit le signe de la manière suivante :

“Un signe ou representamen est quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelque rapport que ce soit ou à quelque titre. Il s'adresse à quelqu'un, c'est-à-dire crée dans l'esprit de cette personne un signe équivalent ou peut-être un signe plus développé. Ce signe qu'il crée, je l'appelle l'interprétant du premier signe. Ce signe tient lieu de quelque chose : de son objet. Il tient lieu de cet objet, non sous tous rapports, mais par référence à une sorte d'idée que j'ai appelée le fondement du representamen.” [2.228]

Est signe tout ce qui répond à cette définition aux trois conditions fort bien mises en évidence par Greenlee. Première condition nécessaire, mais non suffisante : le signe doit avoir “des qualités qui servent à le distinguer, un mot doit avoir un son particulier différent du son d'un autre mot”[7.356]. Mais il ne suffit pas de percevoir un son pour le reconnaître comme signe. Deuxième condition nécessaire, mais non suffisante : le signe doit avoir un objet, mais la relation de deux objets ne suffit pas à faire de l'un le signe de l'autre : la relation de la girouette avec le vent est impuissante à faire de la girouette le signe de la direction du vent. Il faut pour cela un troisième élément : l'interprétant. D'où la troisième condition nécessaire et suffisante sur laquelle nous ne reviendrons pas : la relation sémiotique doit être triadique, comporter un representamen, un objet et un interprétant : le REPRESENTAMEN [qualités perçues d'un objet] doit être reconnu pour signe d'un OBJET par le moyen d'un INTERPRÉTANT [1.541].

Que le signe renvoie à un objet et qu'il a une signification ne heurte pas nos habitudes mentales, encore que cela ne laisse pas de poser des problèmes quand on vient à se demander ce qu'est cet objet et ce qu'on entend par “signification”. La notion d'interprétant est nouvelle. L'interprétant n'est ni le sujet qui interprète ni le signifié. L'interprétant est un autre signe dont la signification permet d'interpréter la signification du premier. »

## **Michel Balat, « Autour de l'icône »**

« Si l'on veut parler de l'icône, on ne peut éviter de parler des signes.

Mais s'il y a autant de définitions de signes que de théoriciens de la chose, c'est sans doute parce qu'il s'agit d'un concept difficile à cerner. Sans doute est-ce un mot dont il faudrait presque se débarrasser, au moins comme outil théorique, car quand un mot signifie trop de choses à la fois, il peut certes aider dans le vocabulaire courant à faire des variations, mais, quant au travail d'élaboration, il n'est guère utile. [...]

La première est celle de Ferdinand de Saussure, qui dit qu'un signe est l'association d'un signifiant et d'un signifié. Qu'est ce qu'un signifiant et qu'est ce qu'un signifié ? C'est assez complexe, car Ferdinand de Saussure héritait de toute une philosophie. Pour lui, le signifiant était l'"image acoustique" du mot et le signifié, il l'illustre par le dessin d'un arbre, soit, le concept d'arbre. Le destin de cette simple représentation du signe aura un destin très riche. Mais sa limite est incluse dans sa définition : si le signifié est un concept, qu'en est-il de l'implication du signe dans le monde ? Seuls les concepts sont-ils signifiables ? Saussure indique avec force que, bien entendu, il tentait de fonder une linguistique et que la parole était hors du champ de sa théorisation.

De l'autre côté de l'Atlantique, depuis la deuxième moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle, il y avait ce philosophe sur l'œuvre de qui je travaille depuis plus de trente ans, Charles Sanders Peirce, qui, lui, avait fondé avec une rigueur extraordinaire une sémiotique ouverte au monde, si je puis dire. Pour lui le signe est essentiellement *sémiose*. C'est un processus qui se produit, un développement, quelque chose qui a un cours, dont même la fin n'est pas directement saisissable. Il y a des sémioses qui ont toujours cours, au sens, par exemple, de Blanchot dans *L'Entretien infini*. On se rend compte que les grands tableaux qui habitent le monde sont des tableaux qui sont toujours dans la quête, ils sont toujours dans la sémiose. Si je puis dire, on n'a pas achevé la Joconde ! C'est sans doute dans l'art que les processus sont le plus marqués d'infinitude.

Un signe, c'est donc un processus. Dire "ça, c'est un signe !" c'est s'exposer à une contradiction car cette proposition est déjà dans le mouvement auquel il a donné lieu. À la place du terme "signe", Peirce en propose un autre, un peu rébarbatif, le *representamen*, que j'ai traduit par un terme du Moyen Âge, *représentement*, un mot qui vient de Saint Bernard, un drôle de bonhomme car, entre autres, il a fait castrer Abélard. Mais je lui sais gré d'avoir inventé ce mot. Ainsi, au lieu de signe, Peirce propose *représentement*. Ce n'est pas une représentation. C'est en quelque sorte l'agent d'une sémiose.

Par exemple, vous êtes chez vous, la radio est allumée, vous écoutez vaguement le train-train radiophonique, et puis vous entendez quelque chose qui vous sonne à l'oreille et qui vous met en action mentale. Ça arrive... [...] On peut dire que ce qui

attirait votre attention et vous faisait penser était “un représentement”. Le représentement est quelque chose qu’on pourrait donc concevoir comme étant l’agent d’une sémiologie.

De ce point de vue-là, le mot “arbre” peut être un représentement, qu’il soit écrit, parlé ou dessiné. Mais en même temps, le dessin de l’arbre aussi peut être un représentement. Donc, vous voyez, nous sommes là dans quelque chose qui n’est pas tout à fait dans la vision saussurienne du signe. Il est commun de dire que là où la conception du signe de Saussure est dyadique, celle de Peirce est triadique. Car pour qu’il y ait un processus, il faut au moins trois positions : pour Peirce il s’agit du représentement, de l’objet et de l’interprétant.

Un représentement renvoie à un *interprétant* (et pas un interprète) ! L’interprétant vient représenter le même objet que celui que présente le représentement d’origine. Cela donne une couleur, une dynamique, une logique tout à fait différentes, tout un processus d’interprétation, la sémiologie, qui va mener à quelque objet qui est l’objet que le représentement tentait de présenter.

Par exemple, quand vous dites “arbre”, ça peut prendre des années pour savoir de quel arbre vous parlez. Et là, il peut y avoir des interprétants en masse qui se déroulent pendant toute votre vie... “ah... je vivais heureux auprès de mon arbre...” ou alors “L’arbre de vie” d’Elizabeth Taylor.... D’interprétant en interprétant, les choses viennent à se préciser. Petit à petit, on cerne l’objet. Cet objet ne se livre pas directement comme ça à partir du représentement.

Pour reprendre les termes de Peirce, un signe est une relation triadique entre un représentement, un objet et un interprétant. Et la nature triadique de la relation se trouve dans le fait que l’interprétant devient le représentement du même objet pour un autre interprétant... qui devient lui même, un représentement du même objet pour un autre interprétant et ainsi de suite. Vous voyez, c’est un processus qui est marqué d’infinitude. Ce qui ne veut pas dire qu’il ne s’achève pas. Parce que, dans la conversation courante, on clôt les interprétations. On ne va pas passer des heures à discuter autour... Si vous demandez à table un bout de gâteau, il est commun (mais pas évident !) que la sémiologie s’achève à partir du moment où l’on vous donne le gâteau. On ne va pas chercher beaucoup plus loin. Certes, on peut chercher plus loin, examiner les effets des choses... “Ah, il ou elle est sympa de m’avoir donné du gâteau”... ou alors “Ah, il ou elle a hésité à me le donner”... Mais en général, si l’on n’est pas trop parano, ces signes s’achèvent gentiment, on ne sait pas quand, mais souvent au moment où est livré ce qui est demandé... Il y a des signes qui se ferment. Par exemple, vous avez soif, le gosier vous pique, vous prenez un verre d’eau et cela vient clore le processus. Et bien, ce sont des signes-représentements, vous avez été attentif à des signes corporels très précis. Si en buvant le verre d’eau, vous avez toujours soif, c’est

qu'il s'agit de quelque chose d'autre. Vous avez mal interprété le signe "picotements dans le gosier". Vous avez cru clore la sémiose ouverte par le représentement, mais non... C'est ce que font les médecins ! Quand ils observent quelqu'un, ils font un diagnostic et donnent une feuille de prescription. Mais c'est une hypothèse. Parce qu'après tout le patient peut revenir en disant qu'il n'est toujours pas bien. Que ce n'était probablement pas ça. Donc, il va falloir continuer à réfléchir... On voit bien avec cet exemple, qu'on est toujours avec le même phénomène de départ. C'est ça le point important ! Il y a toujours un représentement. Dans ce dernier cas, c'est le symptôme.

Peirce indique que les représentements sont de plusieurs ordres. Dans le rapport aux objets des signes, on peut dire grossièrement qu'il y a trois types de rapport.

Le premier, celui que vous connaissez le mieux, c'est le rapport symbolique. Le rapport du mot à la chose générale qu'il signifie dans le dictionnaire : c'est presque du Saussure. Vous dites un mot, et dans le contexte, la personne interprète correctement. On s'aperçoit que les symboles, dans la vie quotidienne, ont un certain rapport à l'objet. Ce n'est pas évident ! Il faut d'abord connaître la langue. Les symboles sont des "prêts à interpréter". C'est-à-dire, qu'à l'"intérieur" d'eux-mêmes, ils doivent receler les interprétants nécessaires à leur compréhension. Si je dis "maison", il y a bien des interprétants préétablis qui sont contenus dans ce mot. Ainsi, vous voyez qu'il y a ce rapport particulier à l'objet, que certains appellent "codé", ce rapport symbolique. C'est la fonction des dictionnaires. On vous dit quels sont les objets auxquels vous pouvez vous référer quand vous entendez ce mot. Il suffit après de voir dans l'espace où vous êtes, le contexte, si ça marche.

Il y a un second type de rapport à l'objet, un peu plus complexe : c'est le rapport indiciaire. Quand on montre du doigt par exemple. Ou alors, un symptôme pour le médecin : c'est un indice. Certes, pour lui, il a une valeur symbolique parce qu'il connaît les organisations des symptômes, voire des syndromes, mais il n'empêche que pour le patient, le symptôme est indiciaire de quelque chose. Une éruption cutanée, par exemple, est un symptôme indiciaire, c'est l'indice que quelque chose se passe dans le corps. Même si ces symptômes sont classifiés par ailleurs, il n'empêche que le patient et le médecin vont plutôt considérer les choses du côté du singulier. Il est très difficile de se passer des indices quand nous parlons. Déjà, du seul fait que je parle, ma parole est un indice de moi-même. D'un moi-même un peu bizarre, parce que je ne sais pas de quel "moi" je parle. Je dis moi-même pour donner un nom à ce dont le je est un indice, ou un shifter comme le disent les linguistes. Est-ce que c'est du corps qu'il est question, est-ce d'autre chose ? Les linguistes lui ont donné un nom : le sujet de l'énonciation, celui auquel renvoie le "je". Pour dessiner ce dont il s'agit, une phrase de Lacan dit ça très bien : "Qu'on dise reste caché derrière ce qui se dit dans ce qui s'entend". C'est assez génial parce qu'il y a tout là dedans. Il y a l'objet le représentement, et l'interprétant. C'est une belle phrase ! Parce que ce qu'on entend, c'est une élaboration interprétante de ce qui se dit. Mais qu'on dise reste

essentiellement caché. On ne fait pas attention au sujet de l'énonciation. Il reste toujours tapi.

Puis, le troisième type de rapport, qui nous concerne aujourd'hui, sera le rapport iconique. L'icône n'est plus un rapport symbolique à l'objet, il n'y a pas de règles a priori de lecture de l'icône, et elle n'est pas indiciaire, l'icône n'indique rien du tout. En fait, l'icône est un rapport au possible. L'icône a comme objet une simple possibilité. Le symbole avait pour objet une généralité. Si je dis arbre, cela renvoie aux arbres en général. L'indice, cela sera "cet arbre". Mais le dessin d'un arbre, cela peut renvoyer à n'importe quoi, comme vous le savez bien. Cela renvoie à autre chose, et ce rapport mystérieux, c'est le rapport iconique, qui est le rapport avec le monde possible. C'est tout l'intérêt de l'icône. C'est ce qui nous ouvre au monde possible.

L'icône ouvre au possible. Le symbole renvoie au monde de la généralité, l'indice renvoie au monde existentiel, parce que l'indice vous indique des choses, alors que l'icône renvoie au monde de la possibilité.

C'est ainsi qu'il y a sans doute des discussions qu'il est possible de ne pas avoir sur la peinture. Par exemple un portrait ne signifie pas nécessairement la personne. On le voit bien à travers les grandes œuvres... quand on voit la Joconde, tout est ouvert. Quand, parmi les interprétants, débarquent Andy Warhol ou Salvador Dali, etc. chacun va fournir des interprétants à la Joconde, mais chacun en ouvrant des domaines du possible, en dégagant des possibilités. Fondamentalement, la question posée par la création picturale, c'est la question de l'icône. Ce qui ne nous dégage pas autant des autres dimensions du signe : je pense ici aux travaux de Francesca Caruana sur l'œuvre comme indice de l'acte, pictural par exemple.

Donc, vous voyez qu'avec l'icône, on entre dans un domaine très vaste. L'icône nous ouvre au monde de la création comme émergence du possible.

Alors de quel possible parlons-nous ? Voyez une marionnette sans visage... C'est presque une formule magique... qu'est ce que ça signifie ? On cherche... qu'est-ce que c'est ce "sans visage" ? À quel type de possibilités cela se réfère-t-il ? Bien entendu, nul n'est sans visage... il ne s'agit pas de quelqu'un. Il s'agit d'une possibilité abstraite... on voit bien tout ce qui vacille en elle comme possibilité, toute son ouverture. L'icône ouvre. Mais pas à n'importe quoi non plus. Il y a des traits de l'icône qui peuvent certes être isolés, mais qu'il va falloir rassembler d'une façon ou d'une autre. Mais sans doute faut-il se garder des interprétations indiciaires ou symboliques ! Il me semble que le travail de l'artiste, c'est justement d'ouvrir les possibilités qui se présentent dans une création parce que celle-ci vient déchirer le champ de l'existant et c'est dans ce champ du possible que nous allons puiser. [...] Ces icônes nous suggèrent du possible et que du possible ! Et cela a des effets sur nous. On peut commencer à accompagner l'œuvre autour de ces possibilités que son auteur ne se sait pas nécessairement avoir ouvertes avec ce qu'il a présenté. [...]

Donc, il me semble que l'art est ce monde du possible dans lequel on va puiser toute notre capacité à investir les objets. Quand on disait à Picasso "mais enfin, Maître, avouez que ce que vous peignez ne ressemble guère à vos modèles", Picasso donnait cette réponse magnifique qui pourrait presque être une définition de l'insertion de l'icône dans le monde : "Bientôt, le monde ressemblera à ce que je peins". Alors, bien sûr, on pourrait y voir un trait d'orgueil, mais non ! Justement ! C'est une compréhension très nette de l'élargissement du champ par des icônes. Les icônes élargissent le champ du possible. »

## **Le possible**

**Michel Balat, « Peirce et la clinique », revue *Protée*, hiver 2002, n° 3, *Autour de Peirce : poésie et clinique*, p. 9-24.**

« Mais peut-être n'a-t-on pas suffisamment perçu (et je parle ici au moins pour moi !) que le terme possible est souvent pris dans un sens restrictif. En effet, il est souvent pensé par rapport à l'impossible, soit dans une forme de secondarité.

Par exemple "il est possible qu'il pleuve" fait référence au fait qu'il pleuve ou qu'il ne pleuve pas, donc à un certain dyadisme latent. La possibilité dont il est question ici, à ce niveau fondamental de la priméité, est une sorte de possibilité de la possibilité, un niveau où aucune forme et aucune qualité, pour aussi typique qu'elle soit, n'est totalement définie.

Nous proposerions bien, tout en sachant qu'il n'y a aucun terme correct pour formuler cela, l'idée de "forme émergente" ou de "qualité émergente", à condition d'enlever à l'émergence toute idée d'espace et de temps, comme les physiciens conçoivent la "vitesse immédiate" ou la "dérivée" : comme nous le verrons en conclusion, nous pourrions aussi bien employer le terme de "rythme", propre à rendre compte de l'idée de processus latent. Une forme, une qualité émergente, en tant qu'elle est une possibilité de forme ou de qualité, n'a pas d'identité propre. Ce n'est qu'en recevant de ce dans quoi elle s'incorpore de la secondarité ou de la tiercéité qu'elle aura une certaine identité ou une stabilité structurelle. Mais en elle-même, dans sa pure priméité, elle est émergence de formes ou de qualités. Il y a ici tout un champ déjà parcouru par toute une série de penseurs de la phénoménologie à propos de la *Gestaltung*. »

## **L'abduction**

**Michel Balat, « De Peirce et Freud à Lacan », *S-Revue européenne de sémiotique*, n° 0, 25 pages, 1989.**

« Nous devons à Peirce d'avoir indiqué un mode d'inférence particulier toujours corrélé à cette dimension acritique ou inconsciente. C'est l'*abduction*. Celle-ci est le mode de production de l'hypothèse et constitue sa conclusion comme possible. Rappelons que les deux autres modes sont l'*induction*, dont la conclusion, qui est une

règle, est probable, et la *déduction* dont la conclusion est certaine. Disons que la déduction, d'une règle et d'un cas, infère une conclusion, que l'induction, du cas et de la conclusion infère la règle, et que l'abduction, de la conclusion et d'une règle, infère le cas. On peut remarquer aussi que la règle, dans le cas de l'abduction est une sorte d'état limite d'une infinité de règles partielles qui remontent de la conclusion au cas. C'est dire que la règle, dans l'abduction, est efficiente sans être pour cela critiquable sinon par une nouvelle inférence de type déductif ou inductif qui permettrait de valider l'hypothèse et de reconstituer, ou plutôt d'approcher, la règle. »

### **Deviner, traduire, interpréter**

**Michel Balat, « Peirce et la clinique », *Protée, Volume 30, numéro 3, hiver 2002, Autour de Peirce : poésie et clinique, p. 20.***

« La pythie de Delphes était une prêtresse d'Apollon, qui avait comme mission, en dehors de celle de fêter Apollon, de rendre des oracles ; la pythie de Delphes était très célèbre dans l'Antiquité parce qu'elle avait rendu des oracles fameux (en particulier celui sur Crésus). Elle avait son jour de consultation. Pour recevoir un oracle, que fallait-il faire ? L'oraculant (celui qui postule à recevoir l'oracle) était reçu dans une pièce spéciale qui s'appelait l'Adyton, par ceux qu'on appelait les herméneutes. Ces herméneutes, je les ai baptisés les manticiens. La mantique est l'art du devinement, le manticien est celui qui devine. Donc, l'oraculant arrivait chez le manticien, à qui il disait ce qu'il voulait savoir : la fonction du manticien était alors de lui dire comment il fallait poser la question à la pythie. Le lendemain arrivait le grand moment de la rencontre avec la pythie, assise sur un trépied au-dessus de la faille. L'oraculant posait sa question et, après un moment de recueillement, elle poussait des cris. Bien entendu, l'oraculant ne comprenait rien aux cris, il lui fallait un traducteur. Il retournait donc à l'Adyton, où le manticien traduisait ce qu'avait dit la pythie, généralement sous la forme d'une énigme, un petit poème, deux, trois ou quatre lignes, parfois une ligne, peut-être selon la durée des cris de la pythie. L'interprète, ce n'est pas le manticien mais l'oraculant, suivant la conduite à laquelle donnait lieu la "traduction" de l'énigme. Lorsque la pythie de Delphes lance à Crésus : "Quand un mulet sera roi des Mèdes, ne rougis pas de fuir, ô Lydien, le long du fleuve Hermus", Crésus crut son royaume indestructible ! Or, Cyrus, son vainqueur, était bel est bien un "mulet", fils d'une jument, une princesse mède, et d'un âne, un Perse de condition modeste. »

**Sigmund Freud, *L'Interprétation du rêve (1895-1899)*, Chapitre VI, Puf, Oeuvres Complètes, tome IV, 2003, p. 319.**

« Toutes les autres tentatives faites jusqu'ici pour venir à bout des problèmes du rêve se rattachaient directement au contenu de rêve manifeste, donné dans le souvenir, et s'efforçaient, à partir de lui, de parvenir à l'interprétation du rêve, ou bien, si elles renonçaient à une interprétation, de fonder leur jugement sur le rêve en

renvoyant au contenu du rêve. Or nous sommes les seuls à être en présence d'un autre état de choses ; pour nous s'intercale entre le contenu de rêve et les résultats de notre examen un nouveau matériel psychique : le contenu de rêve latent obtenu par notre procédé, soit les pensées de rêve. C'est à partir de ce dernier contenu de rêve, et non à partir du contenu manifeste, que nous avons développé la solution du rêve. C'est pourquoi d'ailleurs s'impose à nous une tâche nouvelle qui n'existait pas auparavant, celle d'examiner les relations entre le contenu de rêve manifeste et les pensées de rêves latentes et de suivre à la trace les processus par lesquels celles-ci sont devenues celui-là.

Pensées de rêve et contenu de rêve s'offrent à nous comme deux présentations du même contenu en deux langues distinctes, ou pour mieux dire, le contenu de rêve nous apparaît comme un transfert des pensées de rêve en un autre mode d'expression dont nous devons apprendre à connaître les signes et les lois d'agencement par la comparaison de l'original et de sa traduction. »

**Michel Balat, *Des Fondements sémiotiques de la psychanalyse. Peirce après Freud et Lacan*, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2010, p. 139-141.**

« [...] le contenu du rêve nous apparaît comme une transcription (*Übertragung*) des pensées du rêve, dans un autre mode d'expression, dont nous ne pourrions connaître les signes et les règles que quand nous aurons comparé la traduction et l'original. Nous comprenons les pensées du rêve d'une manière immédiate dès qu'elles nous apparaissent. Le contenu du rêve nous est donné sous forme d'hiéroglyphes, dont les signes doivent être successivement traduits (*übertragen*) dans la langue des pensées du rêve." Notons que le terme *Übertragung* est celui-là même qui est traduit dans la suite du texte par "transfert".

Le premier mécanisme mis en évidence par Freud est la *condensation*. Le rêve condense sur un seul élément des quantités d'autres éléments. Cet élément est multivoque, il est, dira Freud, surdéterminé. Il faut comprendre ce dernier terme à partir de la nature même de l'analyse du rêve. Un élément du contenu du rêve étant donné, il évoquera plusieurs séries d'éléments qui lui sont "dynamiquement" liés. Mais il s'agit là d'un processus involutif, lié à l'analyse. Dans l'évolution, cet élément doit être au contraire considéré comme le point d'aboutissement de plusieurs processus qui ont concouru à sa production : c'est ainsi qu'il reçoit ses déterminations de plusieurs chaînes signifiantes dont il est, en quelque sorte, le point d'arrêt et, finalement, le représentant. Cet élément est donc en position de dire "je dis la même chose que chacune des chaînes qui m'a déterminé" : c'est une traduction, c'est une interprétation. [...]

Le second mécanisme est celui du *déplacement*. Freud aborde celui-ci de manière très simple : "Le rêve est autrement centré" dira-t-il, "son contenu est rangé autour

d'éléments autres que les pensées du rêve.” Le caractère capricieux du déplacement, c'est-à-dire le fait que l'élément analysé est parfois déplacé et parfois non déplacé, amène Freud à étudier les rapports entre celui-ci et la surdétermination. Dans l'involution — i.e. dans l'évocation des pensées à partir du contenu — un certain nombre de pensées sont éloignées du noyau du rêve. Freud émettra l'hypothèse qu'elles sont des représentations de la liaison entre contenu et pensées. [...]

Le rêve ne restitue qu'une déformation du désir qui est inconscient. Cette déformation est l'œuvre de la censure qu'exerce une des instances psychiques sur l'autre instance, et le déplacement est l'un des procédés essentiels de la déformation. Nous voyons donc que condensation et déplacement sont liés, que le déplacement est une des conditions de la condensation. Les deux participent à la déformation des pensées du rêve. Pouvons-nous maintenant nous représenter la nature du déplacement dans les termes de notre diagramme ? La question n'est guère difficile, tant le déplacement est quelque chose de familier. En effet, dans le texte que nous venons de citer, Freud emploie le terme de “transfert” pour signifier le processus même. Si nous nous reportons à notre étude sur le transfert, nous voyons qu'il s'agit là du processus même d'interprétation. Dès lors, nous pouvons considérer que le déplacement n'est autre, sous la forme dynamique où Freud le présente dans ce texte, que la substitution au signe originel (quelque peu mythique faut-il avouer) de l'un ou l'autre des interprétants (dynamiques) de la chaîne interprétante. Nous retrouvons alors la liaison qui existe entre condensation et déplacement, la première est bien soumise au second : pas de condensation sans déplacement, le déplacement est la phase intermédiaire qui conditionne la condensation, même si la nécessité de l'élément représentatif unique qu'est l'élément condensé influe sur le choix de l'élément déplacé.

Mais tout cela est présent dans le contenu du rêve. Certes, celui-ci nécessite une interprétation qui permette de constituer les pensées du rêve. Mais, comme l'indique fermement Freud, il faudra comparer la “traduction” et l’“original”, c'est-à-dire, nous faire les Champollion de ces nouveaux hiéroglyphes. Le contenu du rêve est l'expression d'un langage qui est à décrypter. Nous voici au bord d'un problème redoutable et qui a trait à la nature de l'inconscient. »

**Michel Balat, « Variations à visées sémiotisantes », Elne, atelier Art&Motion de Florence Fabre, 2 février 2010.**

« Il ne suffit pas d'avoir une vague image en tête de ce à quoi on voudrait arriver ou d'une compréhension symbolique de ce qui nous permettrait d'y arriver, encore faut-il se heurter à la réalité concrète du geste. On pourrait dire qu'on “interprète” sans doute une certaine image de départ, probablement même une image un peu symbolique, qu'on ne se sait pas avoir vraiment en tête, mais qui est là, et qu'on interprète justement au fur et à mesure par les différents actes qu'on pose au cours du travail,

jusqu'au moment où on dit : "C'est fini". C'est un moment évidemment tout à fait décisif puisqu'alors un double mouvement se sera produit, le premier est le mouvement d'interprétation d'une image, le second celui de l'inscription d'un représentement, dans notre cas, l'œuvre. Quand on demandait à Michel-Ange de faire une sculpture, il allait dans les montagnes pour voir, pour qu'on lui découpe les blocs voulus en fonction de la qualité du marbre, à Carrare. Quand il avait à peindre le plafond de la Chapelle Sixtine, il devait quand même avoir une petite idée de ce qu'il voulait faire. Mais ensuite, il y a les aléas de la réalisation : c'est là le processus de création, celui qui a lieu jusqu'au moment où l'artiste dit le mot fin. Parfois ça ne se termine pas, mais le terme de l'œuvre peut être émis par autre chose, la mort par exemple, et permet alors d'inscrire l'œuvre par son caractère même d'infinitude. Vous connaissez la fameuse histoire de Léonard de Vinci et de La Joconde. Ce qui est achevé du processus de création, c'est la formation d'un représentement. Si, pendant tout un temps, l'artiste était dans l'interprétation d'une icône-symbole de départ, au "Ça y est" commence l'interprétation du représentement, la nouvelle sémiotique ouverte par ce représentement-là, tel qu'il est. L'œuvre constituée poursuit son chemin, dans une autre dimension, alors quelle est cette autre dimension ? Elle va être interprétée, la sémiotique qu'elle ouvre devient incalculable, Dali met des moustaches à la Joconde, etc. Ça a inspiré bien des artistes. Que veut dire inspiré ? Ça signifie qu'ils produisent des interprétants successifs de la Joconde, c'est un travail, une sémiotique vivante, toujours pas achevée.

C'est peut-être pour cette raison que la Joconde est considérée avec tant d'admiration, parce que c'est en tant qu'œuvre d'art inachevée qu'elle permet de présenter l'inachèvement latent de toute œuvre d'art : toute œuvre d'art ouvre une sémiotique qui ne s'achève pas, susceptible de recevoir des interprétations continues, l'œuvre continue. Ce qui est achevé, c'est le représentement, mais l'œuvre, non. »

### BOÎTE À OUTILS (3) #PHÉNOMÉNOLOGIE DU SENTIR

#### **L'existence, être-homme**

**Gérard Granel, « L'ontologie marxiste de 1844 et la question de la coupure », in *L'Endurance de la pensée. Pour saluer Jean Beaufret, Plon, 1968, p. 272-274.***

« Qu'en est-il donc dans les *Manuscrits* de l'essence humaine, ou comme nous préférons dire, de l'être-homme ?

Pour le comprendre il faut expliciter tout ce que contient cette affirmation "simple", et pour ainsi dire linéaire, du troisième manuscrit : "L'homme est immédiatement être de la nature". Le mot important est celui qui n'est pas souligné : "immédiatement". Le sens de l'immédiateté dont il s'agit ici n'est lui-même nullement immédiat. Bien

compris, il doit nous faire apparaître ce qu'il y a de désinvolte à parler, à propos des Manuscrits, d'une "théorie générale des rapports de l'homme avec la nature".

L'origine et le centre de l'ontologie marxiste de 1844 peuvent s'exprimer au contraire dans l'idée que l'homme n'entretient aucun "rapport" avec une nature, qui serait alors l'autre terme du "rapport", en sorte que l'un et l'autre, situés abstraitement quelque part dans l'être indéterminé, entreraient dans un "rapport". Si l'homme "est immédiatement l'être de la nature" (il faut souligner maintenant l'autre mot qui n'est pas souligné par Marx), c'est qu'il n'a pas d'être en dehors de cet "être de la nature", et que celui-ci non plus n'est pas un terme qui subsiste pour soi-même en face de l'être de l'homme. Mais l'un et l'autre ne sont que dans l'immédiateté, c.-à-d. dans le caractère originel de leur être-l'un-à-l'autre (ou même tout simplement : être-l'un-l'autre).

C'est pourquoi Marx ne parle pas de l'essence humaine simplement, ni de ce que la nature est de son côté essentiellement, pour en venir seulement à considérer à son tour comme quelque chose d'essentiel (au sens vague du "très important") leur rapport, même comme rapport immémorial et décisif pour la réflexion. Marx ne connaît qu'une seule "réalité essentielle", qui est ainsi nommée parce qu'elle exprime le réel en tant que tel (dans sa réalité), autrement dit l'étant en tant qu'il est. Que l'étant est, et que c'est là l'être même de l'homme, est ce dont Marx part comme du principe à partir duquel il pense l'essence de l'homme (l'homme humain) et l'étant en général (la "nature").

C'est uniquement pourquoi, en retour, lorsqu'il nomme la "réalité essentielle" à partir de l'homme et de la nature et l'appelle "réalité essentielle de l'homme et de la nature", par conséquent lorsqu'il semble que la réalité appartienne d'abord à l'homme d'une part, et de l'autre à la nature, chacun selon essence, il fait un effort de langage tout à fait explicite pour surmonter cette apparente distributivité de l'être, où celui-ci se perdrait précisément dans son sens d'être et tomberait dans l'abstraction indéterminée en écrivant : "... l'homme... est pour l'homme l'existence de la nature, et la nature... est pour l'homme l'existence de l'homme\* ”.

Cette sorte d'échange-de-l'être, qui constitue pour l'homme et pour la nature leur essence, et qui est lui-même nécessaire parce qu'une telle immédiateté signifie ce que toute pensée pense avant toute chose (à savoir : que l'étant est), n'apparaît dans une telle nécessité et dans un tel sens qu'à la lumière des textes qui contiennent dans les Manuscrits la critique de l'athéisme. »

*\*Manuscrits de 44, E. S., p.99. C'est nous qui soulignons.*

## Pouvoir

**Umberto Galimberti, *Les Raisons du corps*, Chapitre 2, Phénoménologie du corps : l'ingénuité, Grasset-Mollat, 1998, p. 81-82.**

« L'intellect ne peut juger les choses du monde, les thématiser, les objectiver, que parce que ces choses sont déjà là exposées à un corps qui les voit, les sent, les touche et parce qu'elles sont déjà solidaires avec lui dans l'unité naturelle et pré-logique qui constitue le fond de toute construction logique. Le monde en effet est "déjà-là" offert à notre corps avant tout jugement et toute réflexion, de même que notre corps est déjà exposé au monde dans ce contact naïf que constitue la réflexion première et originaire.

Réfléchir ce n'est pas entrer en soi pour découvrir l' "intérieurité de l'âme", cette subjectivité invulnérable qui, au-delà de l'espace et du temps, garantit la première équivalence de l'identité avec soi-même. Ré-fléchir c'est accueillir dans son propre regard ces impressions fugaces, ces perceptions furtives à travers lesquelles le monde s'offre à moi et je m'offre au monde au moment où je les lui restitue, sans jamais les confondre avec mes rêveries, avec l'ordre de mon imaginaire où, au contraire, je ne restitue pas ce que je soustrais.

Ré-fléchir, donc, ce n'est pas construire le monde mais lui restituer son offrande, ce n'est pas même un acte délibéré mais le fond sans lequel je ne pourrais rien délibérer. Quels que soient les efforts que je fasse, lorsque je "réfléchis sur moi" je ne découvre jamais mon "intérieurité" mais mon exposition originaire au monde.

Dans cette ouverture du corps, dans cette co-exposition originaire est contenue la signification primitive du monde, son jaillissement immotivé auquel, après le premier contact naïf, le premier étonnement, le corps tente de donner un sens. Un sens non pas logique mais corporel, un sens qui n'est pas un "savoir (*kennen*), mais un pouvoir (*können*)". (H. Liepmann), une capacité de se mesurer aux choses pour en éprouver la résistance ou la passivité. »

## Le pathique

**Jean Oury, « Le pré-pathique et le tailleur de pierre », *Chimères*, n° 40, *Les enjeux du sensible*, 2<sup>e</sup> partie (*Le bruit du temps*), automne 2000, p. 29.**

« Le pathique est un terme qui a été élaboré par Viktor von Weizsäcker, par Erwin Strauss et de nos jours par Henri Maldiney et Jacques Schotte. Or il faut déjà "être là" pour être dans le pathique. Cela correspond à quelque chose de l'ordre des sentiments les plus primordiaux. Ce qui donne la qualité même de la rencontre, c'est le pathique, lequel se définit par des verbes pathiques, qui impliquent toujours un mouvement. En allemand, on parle du "pentagramme pathique" alors qu'en français il n'y a que trois verbes pathiques : vouloir, pouvoir, devoir.

Par exemple, les deux acceptions en allemand de pouvoir sont *können* et *dürfen*. *Können* exprime la capacité de tandis que *dürfen*, Jacques Schotte le traduit par “oser se permettre de”. *Dürfen* est un verbe essentiel quand on est en rapport avec quelqu’un : est-ce que l’on ose se permettre de ? »

**Henri Maldiney, *Aîtres de la langue et demeures de la pensée*, chapitre I « Genèse du temps. Les noms du temps et les dimensions du verbe », éditions L’Âge d’homme, 1975, p. 14-15. Réédité aux Éditions du cerf (2012).**

« Le sujet engagé dans l'action ou vers la chose l'éprouve selon son propre *pathos* — que précisément le mode indique. La dimension modale est une dimension pathique. Sous la terminologie ordinaire des grammairiens qui définissent les formes modales comme expressives de volonté, sentiment, doute, incertitude, souhait, regret, ordre, défense, éventualité, concession, but... affleurent en ordre dispersé les catégories — correspondant à autant de moments critiques — que V. von Weizsäcker a mis en évidence au niveau biologique et sans lesquelles, il n'y a pas de compréhension rigoureuse du vivant : “Dessein, attente, surprise, danger, menace, sécurité, arbitraire et liberté, décision et détermination”, tous ces termes “expriment la situation du vivant, la manière d'exister que nous nommons pathique\*” ; et ce qui vaut pour le vivant vaut également ici pour le sujet qui n'existe qu'à répondre à une mise en demeure d'être ou de n'être pas. Souhait, désir, vouloir, impliquent quelqu'un, supposent un sujet qui souhaite, désire ou veut et qui, en cela même, vise à l'appropriation de la chose, du vivant ou de l'autre. Mais cette appropriation ne suppose pas de soi une temporalité divisée en époques. [...] L'impératif, l'optatif, le désidératif, le subjonctif situent le procès dans la perspective de situations et de comportements spécifiques où le sujet se trouve engagé dans des rapports à la fois intra- et intersubjectifs. ils vérifient cette remarque conclusive de von Weizsäcker : “L'application des catégories pathiques nous contraint de les rencontrer en quelqu'un qui se trouve en relation avec un autre. Les catégories biologiques (et linguistiques) ne sont pas seulement subjectives, elles sont aussi sociales.\*” »

\*V. von Weizsäcker, *Der Gestaltkreis*, 3e édition, Stuttgart, 1967.

## **Le sentir**

**Henri Maldiney, *Art et existence*, Klincksieck, 1985, p. 24.**

« Le réel est “ce à quoi nous avons ouverture”, en cet étrange lieu désigné par le y du “il y a”. La révélation originaire du “il y a” se produit dans le sentir. Sa tonalité pathique peut être de confiance ou d'angoisse, selon que l'événement qui nous arrive, et à même lequel nous nous advenons, est don offert ou violence faite. Ainsi en va-t-il de ces “sensations confuses que nous apportons en naissant\*”. Cette co-naissance au monde n'est pas d'ordre informatif. L'expression qu'en cherche Cézanne n'est pas une représentation réglée par un code. Elle requiert, au contraire, l'abolition du code sous-jacent au dessin. Code et sentir sont antinomiques.

La libération de la couleur peut déchaîner des forces enfouies depuis le commencement du monde. Ces sensations colorées auxquelles Cézanne revient toujours comme à l'origine ne sont pas aisément disponibles et contrôlables. »

\*Cézanne, Correspondance, (John Rewald éditeur), Paris, Grasset, p. 227.

**Jacques Schotte, « Questions approfondies de psychologie clinique : La nosographie psychiatrique comme patho-analyse de notre condition ». Chapitre IV, Nosographie psychiatrique et mouvement de l'existence, de leurs bases « contactuelles » à leurs origines « personnelles » (cours 1977-1978) ».**

**Disponible en pdf à partir du site du Centre d'études pathoanalytiques. Édité sous le titre *Nosographie*, par la revue *Institutions*, coll. "Boîte à outils", 2011, p. 85, 89, 90-92.**

« L'humeur et la dimension esthétique de l'existence humaine »

« [...] Cette phénoménologie du sentir, nous en tracerons les linéaments tels qu'ils se dégagent dans l'article de Maldiney sur la phénoménologie du sensible et du sentir dans l'œuvre d'Erwin Straus. Il y montre comment l'esthétique, au sens de l'art, appelle un type de phénoménologie qu'on ne trouve ni chez Scheler, ni chez Husserl, et seulement de façon ambiguë chez Heidegger. Aussi s'agit-il de transformer l'idée même de la phénoménologie qu'on peut dégager de l'œuvre de ces maîtres pour lui faire prendre une autre allure, qui l'approprie davantage à son objet. Or, dans la voie de cette réélaboration, l'apport de E. Straus apparaît capital, dans son ouvrage majeur *Du Sens des sens* comme dans quelques textes à propos du sensoriel : "Les formes du spatial", "L'analyse du mouvement" où il établit la différence entre l'espace de la danse et de la marche. Véritable analyste de la vie sensible, Straus s'efforce de produire une psychologie du sentir, qu'il distingue radicalement du percevoir, à l'encontre des positions classiques de la psychologie positive. Cette dernière en effet selon la démarche courante qui consiste à reconstituer le complexe au départ d'éléments simples, fait en quelque sorte des sensations des atomes qui se combinent diversement en perceptions, méconnaissant par là le statut véritable du sensible au profit de la perception où existe une relation intentionnelle et oppositionnelle à l'objet perçu.

Or, pour Straus, le type de rapport au monde qui s'instaure et se développe dans le sentir est tout autre : il est primordial ou basal, par rapport à la zone où se dégagent et s'opposent un sujet et un objet. Il est donc capital, pour une juste conception du sensible ou du sentir, de se détacher de l'habitude de penser qui conduit à envisager tout rapport au monde sous les seules modalités de l'opposition sujet-objet.

Car d'autres structures de rapport que celle de ce face-à-face sont précisément en jeu dans le sentir. Il y marque avant tout l'unité profonde de la réceptivité et de

l'activité, du sentir et du se mouvoir que souligne aussi, dans *Le cercle de la forme*, Weizsäcker : il n'y a pas là structure objectivante et rapport entre sujet et objet.

Cette thèse de Straus, Maldiney la reprend en vue de la compréhension du monde de l'art. [...]

Dans la première partie, consacrée à l'esthétique comme telle, de son article “Le dévoilement de la dimension esthétique dans la phénoménologie d'E. Straus”, notre auteur fait le constat du manque des moyens suffisants que rencontre toute tentative pour constituer une véritable esthétique contemporaine. Ni les principes fournis par les philosophes classiques de l'art (de Kant à Schopenhauer), ni les élaborations contemporaines dans le domaine, marquées par la prévalence des concepts linguistiques, ni même la phénoménologie husserlienne dont le modèle est la perception n'apparaissent en mesure de fournir des références sûres. Où donc trouver un départ essentiel ? Chez Straus, répond Maldiney, où est évoquée une dimension communicative déjà signifiante, préalable à toute objectivation.

La matière dont est fait ce qu'appréhende le sentir n'est pas le “sensoriel”, mais les *data sensuels*, en ce que le sensuel est plus proche de ce rapport communicatif primordial, où notre présence au monde est antérieure à toute représentation et par là même à toute séparation des registres du “propre” et de l'extérieur. Cette présence est ce dans et à travers quoi se donne le ton de notre être au monde. “To be in tune”, être en résonance d'un certain ton comme dit la langue anglaise. Quelque chose donne le ton à notre *Umwelt*, à notre milieu, qui est à la fois ce dans quoi nous sommes et baignons et ce qui nous est le plus propre, où par conséquent, il n'y a pas de séparation objectivante d'un intérieur et d'un extérieur. *Il y a* et nous *y* sommes, nous sommes là, présents (*Dasein*), avant toute référence à un objet perçu. En tant que percevant, nous rapportons telle couleur — le bleu, par exemple — à tel objet. Mais le bleu du ciel ne renvoie comme tel à aucun objet.

La couleur a une dimension primordiale antérieure au renvoi à un objet d'expérience percevante. Il s'y agit d'une mise en relation ou mieux, en accord (au sens musical) avec les phénomènes tels qu'il apparaissent sur un mode pathique : registre de la réceptivité primordiale qui s'oppose au gnostique. Ce qui nous est révélé n'est pas un quoi mais un *comment*, un certain *ton* de notre présence aux choses.

Dans la suite de son texte, Maldiney définit encore cette zone du sentir selon son aspect temporel et spatial. Quant à la temporalité, ce qui la caractérise c'est tout le contraire du temps orienté selon un axe sur lequel peuvent se représenter le passé, le présent et l'avenir : il n'y a ni orientation vers un avenir séparé du présent, ni rétrospection sur un passé séparé du présent. Nous avons affaire à la durée d'un présent non séparable du passé et de l'avenir, où se trouve le lieu temporel du rythme. Le temps *y* atteint une plénitude. Semblablement, le temps de la danse s'avère tout

différent du temps de la marche où s'opère une orientation vers un temps à atteindre. La marche se construit un présent mobile sur une ligne allant du temps de son propre passé vers l'avenir. Au contraire, la danse actualise une sorte de respiration spatio-temporelle qui fait vivre le milieu où elle passe dans un temps présentiel. [...]

Enfin, une dernière indication mérite encore notre mention pour achever de mettre en place cette esquisse d'une phénoménologie du sentir. Elle a trait à la distinction introduite par Straus entre l'espace du paysage et l'espace géographique. Si l'espace géographique est un espace totalisé sous un regard objectivant, s'il concerne un système de points entre lesquels s'établit une relation orientée qui peut se parcourir dans les deux sens, l'espace du paysage, pour sa part, se définit comme "ce lieu sans lieux de l'être-perdu".

Il est un milieu où je me perds si j'existe vraiment au paysage et où je me trouve, au sens où j'y suis situé et m'y situe. Si je suis au paysage, je vis en concordance avec lui. Il est donc à l'espace géographique ce que la communication primordiale du sentir est au percevoir. Il est le lieu de tout ce qui m'enveloppe et où je suis à tout instant ce qui m'enveloppe. S'y joue une curieuse dialectique entre le proche et le lointain, puisque je puis y être très proche de ce qui m'est le plus éloigné, au point qu'il me devienne intérieur. [...] Ainsi le surgissement d'une arête rocheuse entre les nuages peut renvoyer à une distance énorme du point de vue de la spatialité objectivée, mais sembler tout proche à qui le sent "esthétiquement". »

**Erwin Straus, *Du Sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie* (1935), éditions Jérôme Millon, 2000, p. 376, 378-383.**

Comme toute connaissance, la perception requiert un médium objectif général. Le monde de la perception est un monde de choses avec des propriétés fixes et changeantes dans un espace et un temps objectif et universel.

Cet espace n'est pas donné originellement. L'espace du monde de la sensation est plutôt à celui du monde de la perception comme le paysage est à la géographie. Une telle comparaison ne rend pas tout de suite la compréhension plus facile ; elle demande elle-même un commentaire, en particulier parce que nous sommes enclins, sous l'influence de la peinture, à penser le paysage comme quelque chose qui est déjà représenté.[...]

Si on se rappelle le danger qu'il y avait à mal comprendre l'expression en l'envisageant comme quelque chose qui est déjà objectivé, notre comparaison est passablement valable : l'espace du sentir est à l'espace de la perception comme le paysage est à la géographie. L'espace de la perception est un espace géographique. La structure de l'espace géographique n'est d'aucune manière identique à l'espace physique. Il n'est pas nécessaire de nous référer en détail au concept de l'espace non apparent défini par la physique moderne. Mais l'espace géographique a néanmoins des

affinités avec l'espace physique, lequel indique précisément que l'espace géographique est l'espace du monde humain de la perception, car dans notre vie quotidienne nous vivons entre la pure physique et le pur paysage.

### **L'horizon**

Dans le paysage nous sommes entourés d'un horizon ; aussi loin que nous allons, l'horizon se déplace toujours avec nous. L'espace géographique n'a pas d'horizon. Lorsque nous cherchons à nous orienter quelque part, lorsque nous demandons notre chemin à quelqu'un ou même lorsque nous utilisons une carte nous établissons notre *Ici* comme un lieu dans un espace sans horizon.

Dans le paysage nous ne parvenons jamais qu'à nous déplacer d'un endroit à un autre et chaque endroit est déterminé uniquement par son rapport aux lieux adjacents à l'intérieur du cercle de la visibilité. Nous quittons une partie de l'espace pour atteindre une autre partie de l'espace, le lieu où nous nous trouvons n'embrasse jamais la totalité. Mais l'espace géographique est un espace fermé et, en tant que tel, il est transparent dans toute sa structure. Chaque lieu dans cet espace est déterminé par sa situation dans l'ensemble, et finalement par sa relation au point zéro de cet espace découpé selon un système de coordonnées. L'espace géographique est systématisé.

### **La peinture de paysages**

Dans le paysage, je suis quelque part. [...] La peinture du paysage ne représente pas ce que nous voyons, en particulier ce que nous remarquons en considérant un lieu donné — le paradoxe est inévitable — elle rend l'invisible visible mais comme chose dérobée, éloignée. Les grands paysages ont tous un caractère visionnaire. [...]

Le paysage est invisible parce que plus nous le conquérons, plus nous nous perdons en lui. Pour arriver au paysage, nous devons sacrifier autant que possible toute détermination temporelle, spatiale, objective ; mais cet abandon n'atteint pas seulement l'objectif, il nous affecte nous-mêmes dans la même mesure. Dans le paysage, nous cessons d'être historiques, c'est-à-dire des êtres eux-mêmes objectivables. Nous n'avons pas de mémoire pour le paysage, nous n'en avons pas non plus pour nous dans le paysage. Nous rêvons en plein jour et les yeux ouverts. Nous sommes dérobés au monde objectif mais aussi à nous-mêmes. C'est le sentir. La conscience vigile de soi a une orientation diamétralement opposée et définit la perception.

[...]

« Avec quelle douceur le clair de lune dort sur ce talus. Allons nous y asseoir et que les sons de la musique glissent jusqu'à nos oreilles. Le calme silence et la nuit conviennent aux accents de la douce harmonie. »

Shakespeare, *Le Marchand de Venise*, acte V, scène I (trad. Pierre Messaien)

[...]

La nuit est douce et suave pour celui qui est pris par elle ; terrible, angoissante, spectrale pour celui qui lui résiste, veut la voir et la comprendre. Les fantômes sont des messagers du paysage dans l'espace géographique. »

« QU'EST-CE QUE JE FOUS-LÀ ? »

## Le regard

**Pier Aldo Rovatti, *Abitare la distanza. Per un'etica del linguaggio*, Feltrinelli, 1994, p. 57-59. (Traduction personnelle)**

« Nous nous sentons regardés, disait Sartre, nous l'imaginons aussi, et nous sommes troublés, angoissés même, de soupçonner que les autres nous regardent, même si nous ne voyons aucun œil nous scruter : nous sommes donc, continuait Sartre, sous le pouvoir de ce regard qui vient du dehors et qui n'a pas besoin de se faire voir ; nous sommes immobilisés, médusés, par cet œil extérieur qui n'est pas à proprement parler un œil, et cela ne nous console pas, nous n'échappons pas à une telle sujétion, d'expérimenter et de savoir que nous-mêmes pouvons être ce regard préjudiciable aux autres. Il en résulte une visibilité-pouvoir, Sartre le regrette, qui par la suite deviendra pour Foucault, d'une manière assez proche, le chiffre d'un commandement anonyme et silencieux dans la formulation (benthamienne) du panopticon. Il en résultera que ce "sujet" rendu passif par une visibilité supposée, car toujours réalisable (parfaitement intériorisable, œil disparaissant dans le regard), ne trouvera salut ou refuge si ce n'est en se rendant soi-même invisible au moyen d'un art de soustraction au regard. Pouvoir du regard, quand cependant c'est un autre sujet qui le manœuvre d'une façon visible ou inapparente ; sujet qui se fait regard à soi-même, et en soi-même sujet à un autre (*soggetto a un altro*), et qui donc n'a même pas besoin d'un autre sujet réel qui le manœuvre : narcissisme, dirait-on, qui se résout en une auto-capture, et se livre, tout comme le Narcisse du mythe, à un destin de mort. Peut-on échapper à ce regard ? Mais, en définitive, faut-il échapper à une telle visibilité ?

Le regard du paysage qui nous regarde, dont parle le peintre évoqué par Merleau-Ponty, semble nous indiquer une expérience différente. Peut-être est-ce la même expérience où peut prendre corps la machine de la capture et du pouvoir, sauf qu'elle ne se réduit pas à ce corps du pouvoir. Elle la rend possible, comme elle rend possible l'expérience du visible dans tout son champ de possibilités. Elle donne corps au pouvoir, mais elle donne aussi un corps à notre expérience, et donc aussi une habitabilité, dira-t-on. Si elle installe en chacun de nous le régime de la commande à distance, il permet aussi à chacun de nous de prendre cette distance par rapport à soi pour être un œil sur le monde à travers la visibilité. À la sujétion au regard, nous réagissons d'habitude ou par un sentiment d'effacement, ou bien si nous nous en sortons, en faisant appel encore à la domination de l'œil sur les choses, regard actif

plus puissant que le regard qui nous assujettit. Comme si Narcisse disait : non, c'est une simple illusion optique, c'est moi qui la produit, je peux donc la contrôler et la modifier subjectivement (*soggettivamente*).

Mais il y a précisément une autre voie, qui consiste à tenter de reconnaître notre "sujétion" à la visibilité justement comme ce qui permet de regarder les choses et nous-mêmes. Reconnaître que l'on fait partie du visible, c'est ce que voudrait Merleau-Ponty : reconnaître que nous voyons non pas parce que nous avons des yeux, mais que nous avons des yeux parce que nous sommes installés dans le visible et que nous en faisons partie. Que les choses nous regardent n'est pas l'étrange expérience dont certains, les peintres par exemple, témoignent, mais c'est l'expérience même de la visibilité grâce à laquelle nous réussissons à reconnaître notre position de voyant et qui fait que le point de vue, auquel nous sommes fixés, n'épuise pas le voir. Le cartésien, nous dit Merleau-Ponty, ne se voit pas dans le miroir, il voit une image secondaire et construite, le résultat d'une optique. Mais que voit celui qui au contraire se voit dans le miroir ? Il entre dans un jeu de regard, il s'introduit — pour autant qu'il réussit à ne pas être cartésien — dans la dimension de la visibilité : laquelle signifie verticalité, écart et distance. Il voit assurément sa propre image mais une image bien différente de l'image "technique" du cartésien, une image qui appartient au visible. »

### **L'étonnement**

**Henri Maldiney, « Rencontre avec Henri Maldiney, par Annabelle Gugnion », *Chimères*, n° 44, automne 2001, *Clandestins*, p. 170-174.**

« La philosophie n'est pas une discipline à part. Elle ne vise pas l'établissement d'un système de pensée. Elle est une attitude, un comportement à la fois interrogatif et, avant tout, exclamatif. Le moment même de l'exclamation, c'est l'étonnement. C'est être saisi. »

### **Se dessaisir de son savoir : une phénoménologie du regard**

**Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Questions posées aux fins de l'art*, Minuit, 1990, p. 25.**

« [...] ... l'hypothèse générale que les images ne doivent pas leur efficacité à la seule transmission de savoirs — visibles, lisibles ou invisibles —, mais qu'au contraire leur efficacité joue constamment dans l'entrelacs, voire l'imbroglio de savoirs transmis et disloqués, de non-savoirs produits et transformés. Elle exige donc un regard qui ne s'approcherait pas seulement pour discerner et reconnaître, pour dénommer à tout prix ce qu'il saisit — mais qui, d'abord, s'éloignerait un peu et s'abstiendrait de tout clarifier tout de suite. Quelque chose comme une attention flottante, une longue suspension du moment de conclure, où l'interprétation aurait le temps de se déployer dans plusieurs dimensions, entre le visible saisi et l'épreuve vécue d'un

dessaisissement. Il y aurait ainsi, dans cette alternative, l'étape dialectique — sans doute impensable pour un positiviste — consistant à ne pas se saisir de l'image, et à se laisser plutôt saisir par elle : donc à se laisser dessaisir de son savoir sur elle. Le risque est grand, bien sûr. C'est le plus beau risque de la fiction. Nous accepterions de nous livrer aux aléas d'une phénoménologie du regard... »

**Jacques Dupin, *Alberto Giacometti, Farrago, Tours, 1999, p. 59-60.***

« Nous marchons dans la rue les yeux fermés. Nous ne voyons qu'à travers le prisme déformant des habitudes contractées, d'un savoir aveuglant : ces passants, nous les voyons comme nous savons qu'ils sont. Si je mets en doute ce savoir, si je purifie mon regard de tous les correctifs mentaux qui l'engourdissent et l'aliènent, tout change. Ces mêmes passants surgissent par une large ouverture latérale ; l'espace immense qui les tient captifs les fait paraître petits, minces, grignotés par le vide, presque indifférenciés et surtout allongés, étirés par l'accentuation de leur verticalité. L'œil ne distingue pas, ne distingue pas d'abord, le garçon boucher de l'employé de bureau. Sa perception spatiale ne retient presque rien de leurs caractères particuliers, exceptés les signes de leur mouvement : celui-ci marche, celui-là se penche vers le sol, cet autre tend le bras. C'est ainsi que l'œil réellement voit et c'est ainsi que Giacometti représente les êtres et les choses : à leur distance, dans leur espace, donc en figurant cet espace, en incorporant à ses personnages la distance qui les sépare de lui. [...] Il s'est ainsi porté aux antipodes de ce qu'enseignent l'Académie, l'anatomie et la tradition classique qui font abstraction de la distance du sujet et exigent qu'on respecte la réalité telle qu'elle est et non telle qu'elle apparaît. »

**Alberto Giacometti, « Entretien avec David Sylvester » (1964), in *Écrits, Hermann, 1990, p. 287, 289.***

« Quand Rodin faisait ses bustes, il prenait les mesures encore. Il ne faisait pas une tête telle que lui la voyait, dans l'espace, par exemple à une certaine distance, comme si je vous regarde, moi étant ici, et vous là. Il voulait faire au fond le parallèle en terre, l'équivalent exact de ce volume dans l'espace. Donc, au fond, ce n'est pas une vision, c'est un concept [...] Quand je suis au café, je regarde les gens passer sur le trottoir d'en face, je les vois très petits, comme des toutes petites figurines, ce que je trouve merveilleux. Mais il m'est impossible de m'imaginer qu'elles sont grandeur nature. Elles ne deviennent que des apparences à cette distance. Si la même personne s'approche, elle devient une autre. Mais si elle s'approche trop, disons à deux mètres, je ne la vois plus, au fond : là elle n'est plus grandeur nature ; elle envahit tout le champ visuel. Et on la voit trouble. »

## temps, tension, vision

**Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Minuit, 2000. Extraits du chapitre 3, L'IMAGE-COMBAT, p.159-232.**

« Quelle concrétion temporelle formons-nous lorsque nous sommes engagés dans l'acte du regard, dans l'expérience visuelle ? De quelle concrétion temporelle l'image à ce moment nous fait-elle don ? D'abord d'une très étrange façon de présent : ce n'est pas le présent de la "présence" — si l'on entend par là ce que Derrida a justement mis en question dans la métaphysique classique (1) —, mais le présent de la présentation qui devant nous s'impose plus souverainement que la reconnaissance représentationnelle elle-même (ainsi, devant le Portrait d'Ambroise Vollard de Picasso, n'est-ce pas Ambroise Vollard qui est d'abord "présent", mais un espace pictural si spécifique qu'il reproblématise devant nous toute la question de la représentation anthropomorphe). Or, qui dit présentation — comme on dit formation — dit processus, et non stase. Dans ce processus, la mémoire se cristallise visuellement (par exemple sur l'histoire du genre "portrait" avant que Picasso ne le bouleverse), et en se cristallisant elle se diffracte, se met en mouvement, bref, en protension : elle accompagne le processus et, ce faisant, elle produit le futur contenu dans la suite du processus (nous obligeant par exemple à modifier ce que nous attendons, à partir de Picasso, de toute représentation anthropomorphe). Il y a donc dans l'expérience visuelle ainsi envisagée, un cristal de temps qui engage simultanément toutes les dimensions de celui-ci : ce que Benjamin nommait une "dialectique à l'arrêt" — "ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation(2)" ».

(1) Cf. J. Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, p.1-78.

(2) W. Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle*, Cerf, p.478.

**Henri Maldiney, *Aîtres de la langue et demeures de la pensée*, chapitre I « Genèse du temps. Les noms du temps et les dimensions du verbe », éditions L'Âge d'homme, 1975, p. 18. Réédité aux Éditions du cerf (2012).**

« C'est de la tension du présent que procèdent les intentions futurisantes et mémorisantes. Mais comme le présent (telle la décision) a un sens irréversible, ces intentions elles-mêmes ne sont pas symétriques : l'une étant en retrait, l'autre en anticipation. La temporalité exprimée par les temps de l'indicatif n'est plus simplement *tensio* et *in-tentio* mais *pro-tentio* et *re-tentio*. Le présent qui fonde l'unité du temps le divise en époques. En chacune d'elles le temps s'articule avec lui-même selon ses trois dimensions et constitue à chaque fois un nœud dimensionnel différent : Futur, Présent, Passé. C'est avec une telle chronothèse connotée par la notion grammaticale de *tempus* que s'achève la chronogenèse du temps — qui alors seulement est *Zeit*. »

(Dans une note, p. 5, Maldiney donne l'étymologie du *Zeit* allemand : diviser, déchirer).

## Décision et création : le temps de l'expérience

**Henri Maldiney, *Aîtres de la langue et demeures de la pensée*, chapitre I « Genèse du temps. Les noms du temps et les dimensions du verbe », éditions L'Âge d'homme, 1975, p. 16-17. Réédité aux Éditions du cerf (2012).**

« Pas plus en effet que de dire “je veux qu'il s'en aille” n'est vouloir, dire “je décide de partir” ne décide du départ. Ce n'est qu'une déclaration d'intention, proche d'un énoncé performatif, et qui clôt la délibération sans ouvrir l'acte. Le moi qui décide vraiment franchit une coupure temporelle qu'il a lui-même effectuée. Cette coupure est le *maintenant*. Moment strictement humain, le maintenant sépare le passé et le futur qu'il maintient en l'état, immobilisés dans leurs parenthèses. À demeurer dans le négatif du présent-limite, simple lieu de passage entre avenir et passé, il rompt la continuité du flux temporel et de cette limite fait une faille. Peu en importe le contenu : que le moi y délibère, s'y ennuie ou s'y angoisse, tout cycle de raison ou d'épreuves y est indéfiniment réversible. Dans la délibération l'idéalité des motifs, dans l'ennui le vide indéterminé, dans l'angoisse le vertige conviennent tous en ceci : qu'il n'y a *rien*. [...] Leur maintenant est bien celui d'une mise en demeure. Mais dans cette demeure il n'y a pas où être.

Or c'est de ce rien, sans nul appui sur le réel passé ni sur le futur possible, qu'ouvrant le transpossible la décision supprime la faille. Non en la colmatant bord à bord mais par un saut qui la surplombe et qui sitôt déclenché est irréversible. Au présent-limite que fondait le temps, elle substitue un présent-origine fondateur du temps. Elle-même irréversible, elle ouvre un double horizon d'antériorité et de postériorité où le passé et l'avenir ont leur *arché* dans cette présence originaire (*ursprüngliche*). La décision est chronothétique. »

**Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie*, cité par Henri Maldiney, *Aîtres de la langue et demeures de la pensée*, Éditions l'Âge d'Homme, 1975, p. 22.**

« Il y a [...] la représentation du temps comme *kairos*, c'est-à-dire cet instant décisif qui marque un tournant dans la vie des êtres humains ou l'évolution de l'Univers. Ce concept était illustré par la figure qu'on connaît sous le nom d'opportunité : un homme (nu à l'origine) qui passe à la hâte, jeune d'ordinaire et jamais très âgé bien que le temps soit souvent appelé *πολιος* (*polios*, aux cheveux gris) dans la poésie grecque...

D'autre part, l'idée diamétralement opposée à celle de *kairos* est représentée dans l'art antique : c'est le concept iranien du Temps comme *Aion*, c'est-à-dire comme principe créateur éternel et inépuisable. »

**Henri Maldiney, *Aîtres de la langue et demeures de la pensée*, chapitre I « Genèse du temps. Les noms du temps et les dimensions du verbe », éditions L'Âge d'homme, 1975, p. 22. Réédité aux Éditions du cerf (2012).**

« Aiôn-Phanès signifie la création comme auto-genèse de la vie universelle (vie-mort-renaissance) que depuis le néolithique symbolise la spirale — associée comme ici dans un décor des Cyclades à l'énergie solaire et au cycle. La décision qui surgit avec le kairós agit dans l'instant qu'elle érige en présent. Or les deux, création et décision, sont originaires. Émergence absolue. L'une émerge du chaos qui est béance. L'autre émerge du flux des phénomènes qui est indifférence. Ce sont deux moments cosmogéniques. Personne ne les a exprimés d'aussi près que l'artiste qui a été le plus hanté dans son art par le problème de la création Paul Klee, pour qui l'œuvre est essentiellement genèse. »

## **Le rythme, la forme**

**Émile Benveniste, « La notion de “rythme” dans son expression linguistique », in *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris, Gallimard, Tel, 1966, p. 332-333.**

« ... Les citations suffisent amplement à établir : 1° que ῥυθμός (*ruthmos*) ne signifie jamais “rythme” depuis l'origine jusqu'à la période attique ; 2° qu'il n'est jamais appliqué au mouvement régulier des flots ; 3° que le sens constant est “forme distinctive ; figure proportionnée ; disposition”, dans les conditions d'emploi les plus variés. [...]

Ce sens établi, on peut et il faut le préciser. Pour “forme”, il y a en grec d'autres expressions [...]

ῥυθμός, d'après les contextes où il est donné, désigne la forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant, mobile, fluide, la forme de ce qui n'a pas consistance organique : il convient au pattern d'un élément fluide, à une lettre arbitrairement modelée, à un péplos qu'on arrange à son gré, à la disposition particulière du caractère ou de l'humeur. C'est la forme improvisée, momentanée, modifiable. Or, ῥεῖν (*rein*) est le prédicat essentiel de la nature et des choses dans la philosophie ionienne depuis Héraclite, et Démocrite pensait que, tout étant produit par les atomes, seul leur arrangement différent produit la différence des formes et des objets. On peut alors comprendre que ῥυθμός, signifiant littéralement “manière particulière de fluer”, ait été le terme le plus propre à décrire des “dispositions” ou des “configurations” sans fixité ni nécessité naturelle et résultant d'un arrangement toujours sujet à changer. »

**Andreï Tarkovski, « De la figure cinématographique », *Positif*, n° 249, décembre 1981, p. 35.**

Le rythme du film se crée en fonction du caractère du temps qui s'écoule dans le plan ; ce n'est pas la longueur des morceaux montés qui le détermine, mais le degré de

tension du temps qui suit son cours dans ces morceaux. Le “collage” ne peut déterminer le rythme ; ici, le montage, dans le meilleur des cas, n’est rien d’autre qu’un indice de style. Qui plus est, le temps s’écoule dans un film non pas grâce à eux mais malgré eux. À condition, bien entendu, que le réalisateur ait saisi correctement, dans les morceaux séparés, le caractère de l’écoulement du temps fixé dans les plans non assemblés se trouvant devant lui sur les étagères de la table de montage.

**Henri Maldiney, « Rencontre avec Henri Maldiney, par Annabelle Gugnon », *Chimères*, n° 44, Automne 2000, *Clandestins*, p. 170-174.**

« Une œuvre d’art, c’est le sens de la forme, forme antérieure à tous les signes. Une forme diffère radicalement d’un signe, d’une image. Un signe : une flèche par exemple, elle est là, je peux aussi la mettre ailleurs, le signe reste le même. Une image aussi. Mais une forme, il n’est pas possible de l’extraire de l’œuvre sans la détruire parce qu’une forme est autocréatrice de son espace qui est son lieu. Il y a identité entre la forme et le lieu parce que justement ils sont tous deux issus en même temps du même rythme. Une forme n’est pas une image. Quand on identifie une forme, en disant “ceci a la forme d’un bras ou d’un visage, d’une maison, d’une colline ou d’une rivière”, il s’agit de la dimension imageante de la forme. De même si je dis “un cercle, une ellipse, un carré”, ce sont des dimensions descriptives : il leur correspond des structures toutes faites.

La forme, elle, n’est que l’énonciation de la structure tandis que dans une forme artistique, la seule dimension de la forme c’est le rythme qui n’est réductible à rien d’objectif. Le rythme vous l’existez et vous existez en même temps que lui. Le rythme est un existantial, ce n’est pas un objet. Et vous êtes au rythme mais vous n’êtes jamais devant lui, c’est pourquoi il y a autant de rythmes que d’œuvres, toujours uniques. Il n’y a pas d’eurythmie. La preuve c’est qu’il n’y a pas de notation du rythme. Comment le noter ? On ne peut indiquer le rythme que par un autre rythme. Comme ceux qui dirigent une chorale : pour faire entendre, ils font le geste. Une notation est représentative et on ne peut représenter que des objets. Le rythme n’est pas un objet. Vous ne pouvez pas plus le représenter que le temps. Et vous ne pouvez pas donner de signe de l’espace lui-même parce que ce n’est pas un espace mesurable avec une règle, c’est un espace sensible. »

**Georges Didi-Huberman, *Du jour au lendemain*, émission de France-Culture, 1999, entretien avec Alain Veinstein.**

« ... un des problèmes les plus intéressants dans l’œuvre de Pascal Convert : comment dans une œuvre d’art, ne pas s’épancher, ne pas raconter sa vie, ne pas faire toute une histoire avec ses affects, mais comment non plus ne pas croire être complètement détaché de tout... [...] comment produire une forme qui ait une intensité mais que cette intensité soit impersonnelle...

Voilà ! Tout l’enjeu de ça c’est d’essayer de voir comment se construit une œuvre

intense : en tant qu'elle est intense, elle nous concerne, donc elle est fatalement anthropomorphe, elle parle du sujet, elle parle de notre histoire, de l'existence, de tout ce que vous voudrez ! mais elle est complètement impersonnelle. Voilà, c'est ça qui m'intéresse.

Ici, on touche à des problèmes, des grands enjeux, à mon avis, de la critique d'art, de l'esthétique aujourd'hui. C'est-à-dire comment échapper au dilemme de l'épanchement affectif d'un côté, qui souvent ne parle que de celui qui regarde et pas du tout de l'œuvre, et il faut respecter l'œuvre, et comment dans un autre sens, toucher à ce qui a été nommé par des phénoménologues comme Erwin Straus autrefois, ou même en France comme Henry Maldiney, la dimension pathique : pathique, pathos mais le pathos non pathétique, le pathos des Grecs. *Pathos*, ça veut dire subir : le pathos dont parle Euripide quand il dit : nous devons apprendre par l'épreuve, *pathei mathos*. C'est ça l'enjeu : revenir à une sorte d'esthétique de l'empathie mais qui ne soit pas une empathie psychologique qui ne soit pas une empathie des souvenirs d'enfance ! de tout ce qui m'arrive ! dans ma vie ! mes histoires d'amour ! ... ce qui compte, c'est comment tout ce qui nous arrive devient une forme. »

### **Gestaltung, la forme en formation**

**Jean Oury, *Création et schizophrénie*, Paris, Galilée, 1989, p. 67.**

« Mais pourquoi insister sur la notion de *Gestaltung* ? Ce qui est en question, c'est un processus de créativité qui en même temps est un processus de "reconstruction de soi-même". Il s'agit, pour le schizophrène, de lutter contre ce qui semble spécifique de la psychose : une structure "fermée". Qu'il y ait à nouveau de l'ouvert... [...]

J'ai déjà insisté sur le fait qu'on doit pouvoir définir un "topos", un "lieu", un site. Ceci rejoint des élaborations phénoménologiques à propos de la psychose. Par exemple ZUTT, de l'école de Francfort, parle de ce lieu comme étant le lieu du "corps en apparition". Le corps qui se déploie, tel qu'il apparaît, qui voit tout en étant vu. Les troubles fondamentaux peuvent être projetés sur les modalités du corps en apparition. Le corps en apparition d'un schizophrène n'est pas le même que celui d'un patient en phase de manie aiguë.

Hier après-midi, dans la salle d'attente, il y avait deux personnages. [...] il y avait donc dans la salle d'attente un contraste saisissant entre ce type complètement mélancolique et l'autre en pleine joie... et j'ai pensé à Zutt, "le corps en apparition" : un type replié sur soi, et l'autre en expansion... et bien ça, ça se passe quelque part. Ça ne se passe pas au niveau du "moi". Ça se passe au niveau d'un "pré-moi"... Un lieu qu'on pourrait définir comme "pré-moi", ou, pour reprendre une autre terminologie, "pré-spéculaire". Là où il se passe des phénomènes de cet ordre, de "repliement" ou "d'expansion", de sentiments primordiaux, de sensations primordiales, au niveau

pathique, au niveau des sentiments vitaux, c'est dans le "pré" de Francis Ponge ! Ce que disent les phénoménologues, c'est que ce "pré" (pré-intentionnel, pré-prédicatif, pré-représentatif...) est un lieu non saisi par le travail de la "représentation". »

**Michaël La Chance, « "C'est dangereux de dessiner" », *Spirale*, n° 97, mai 1990, p. 7.**

« La mise en forme de l'être, c'est seulement lorsqu'on coule à pic que l'on voit la normalité comme un effort continu pour rester en surface. Il y a en effet une part de nous-mêmes où nous ne cessons de nous faire et de nous rassembler, c'est une "zone non-récupérée par les habitudes de la pensée représentative". Comme si cette part très profonde de l'individu était celle d'une production de quelque chose : son être. Et c'est là que s'installe un blocage tel que l'individu continuera à chercher à se fabriquer lui-même sous des formes détournées : à travers la création d'objets qui sont des recreations de soi, des constructions qui sont des reconstructions. Il y a une projection de la personne dans ce qu'elle crée, comme si elle cherchait à s'incarner à tout prix dans une forme ou une autre. Les pulsions que l'on reconnaît à l'oeuvre dans le travail artistique (ou encore dans une non moins intense absence d'oeuvre) sont également celles qui sont à l'oeuvre dans l'élaboration de l'individu. À la suite de Hans Prinzhorn, qui a publié la première étude d'envergure sur l'art de fous en 1922, Oury présuppose qu'il y a dans la personne humaine un courant pulsionnel très puissant comme mouvement de création et de manifestation de formes. Cette perspective — qui peut étonner chez un psychiatre — contribue à dépsychologiser notre conception du devenir humain — du moins donne un relief particulier à l'expression courante « être en forme ».

### **L'espace, La surface, l'écran**

**Anne-Marie Christin, *Poétique du blanc. Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Peeters|Vrin, 2000, 4ème de couverture.**

« En inventant la transcription de la parole par voyelles et par consonnes les Grecs ont transformé l'écriture en code graphique, provoquant ainsi dans son histoire une mutation qui, de la création des systèmes idéographiques à celle de l'écriture sémitique, n'avait jamais été envisagée : l'exclusion de la part visuelle de l'écriture, sa lecture, de ses principes de fonctionnement. Écrire revenait désormais à additionner mentalement des signes phonétiques, et lire à savoir d'abord les entendre. Plus rien ne subsistait dans ce système de la pensée de l'écran et de l'interrogation de l'espace d'où était né trois mille ans plus tôt un mode de communication inédit, comme en témoignent les mythes mésopotamiens ou chinois mettant en rapport son invention avec la contemplation du ciel étoilé et la lecture divinatoire. »

## Ouvrir le cinéma, ça passe par ouvrir les mots...

*Constellation* est un peu notre boîte à outils « dynamique », lentement et continuellement élaborée au fil des ans depuis la création du groupe *Ouvrir le cinéma* (automne 2000).

Composée de fragments de textes rassemblés selon un index thématique de notions ou de concepts.

→ Sur le site, *Constellation* se présente selon une suite de pages html, chaque page correspondant à une *notion|entrée*. La **version\_7** de cet automne 2016 totalise 47 pages html.

→ Elle est également proposée en PDF, imprimable en format *Livret* (64 pages, 150 x 210 mm).

La principale règle du jeu :

Que chaque fragment ajouté trouve ici une place à condition d'avoir déjà été en fonction au moins une fois dans une « opération » sur l'ensemble du site.

Dans la version html, un lien, en tête de chaque page d'entrée de l'index, renvoie à ce contexte initial.

Une fois intégré à *Constellation*, un fragment n'en sera jamais retiré (il pourra toutefois changer de place), même s'il n'est plus (ou ne semble plus) opératoire.

*Constellation* devient ainsi un assemblage-montage avec le souci de clarifier et d'organiser la pensée, de repérer ce qui nous construit — pour le partager. On pourra le comparer avec un autre type de montage, celui-là mis en pratique dans la construction du livre *Passage du cinéma, 4992* : quand le rythme et la « forme en formation » ne laissent pas l'information et l'organisation du discours imposer leur loi.

Conjecturons : La *forme* est généreuse : sous quelles conditions pourrait-elle accepter de faire bon ménage avec l'*information* ? À l'heure des *Big Data*, l'enjeu est fort. C'est tout au moins l'une des hypothèses de notre chantier.

Bienvenue à vous !

(Octobre 2016)