

*Sous la direction de Jeanine Chamond*

*Préface de Philippe Cabestan*

# LES DIRECTIONS DE SENS

PHÉNOMÉNOLOGIE ET PSYCHOPATHOLOGIE DE L'ESPACE VÉCU



Société d'Anthropologie  
Phénoménologique et  
d'Herméneutique Générale

Jeanine Chamond  
Georges Charbonneau  
Jean-Marc Chavarot  
Mireille Coulomb  
Laurence Kimmel  
Jean-Marie Legrand  
Federico Leoni  
Franca Madioni  
Florence Nicolas  
Bruno Verrecchia

*Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert*



# **LES DIRECTIONS DE SENS**

## **PHÉNOMÉNOLOGIE ET PSYCHOPATHOLOGIE DE L'ESPACE VÉCU**



Collection Phéno  
Le Cercle Herméneutique Editeur



*Sous la direction de*

*Jeanine Chamond*

# **LES DIRECTIONS DE SENS**

## **PHÉNOMÉNOLOGIE ET PSYCHOPATHOLOGIE DE L'ESPACE VÉCU**

Préface de Philippe Cabestan

Jeanine Chamond

Georges Charbonneau

Jean-Marc Chavarot

Mireille Coulomb

Laurence Kimmel

Jean-Marie Legrand

Federico Leoni

Franca Madioni

Florence Nicolas

Bruno Verrecchia

**Diffusion  
Distribution**

**VRIN  
6, place de la Sorbonne - 75005 PARIS  
Tél + 33 (0) 1 43 54 03 47  
Fax + 33 (0) 1 43 54 48 18**

# Sommaire

Préface <i>Philippe CABESTAN</i>	P. 9
Binswanger et les directions de sens. <i>Jeanine CHAMOND</i>	P. 19
La dimension d'intimité et les directions de sens de l'espace poétique. Approche bachelardienne. <i>Florence NICOLAS</i>	P. 43
Profondeur, hauteur et solitude, chute, survol et isolement. <i>Mireille COULOMB</i>	P. 61
Vice-versa. Notes sur le sens avant les directions de sens. <i>Federico LEONI</i>	P. 73
La perception du corps propre par rapport à la spatialité. <i>Franca MADIONI</i>	P. 83
Les directions de sens du toucher. <i>Jean-Marc CHAVAROT</i>	P. 93
L'être en deçà de soi ou la hantise de l'outrepassement. <i>Georges CHARBONNEAU</i>	P. 117
l'ob. Le trop-là de l'obscène. <i>Jean-Marie LEGRAND</i>	P. 131

Le devant-quoi de l'angoisse.

**Bruno VERRECCHIA**

**P. 143**

Le haut et le bas en architecture. Symbole,  
régime de représentation et direction de sens.

**Laurence KIMMEL**

**P. 159**

Haut, bas et présomption dans *Madame Bovary* de G. Flaubert.

**Jeanine CHAMOND**

**P. 171**

**Les auteurs**

**P. 195**

**Chez le même éditeur**

**P. 197**

# Préface

Philippe Cabestan

La publication, sous la direction de Jeanine Chamond, de cet ouvrage collectif consacré à la notion de direction de sens (*Bedeutungsrichtung*) témoigne du renouveau des études inspirées par la *Daseinsanalyse* et son fondateur, Ludwig Binswanger. Sans doute ce courant de réflexion, à la croisée de la phénoménologie et de la psychiatrie, n'a-t-il jamais totalement disparu de notre paysage intellectuel. En témoignent en 1954 la traduction de *Rêve et existence*, accompagnée d'une importante introduction de Michel Foucault<sup>1</sup>, ou encore, en 1971, la publication en français par Jacqueline Verdeaux et Roland Kuhn de certains textes de Binswanger, réunis sous le titre *Introduction à l'analyse existentielle*. Il faut cependant convenir que, comparée à la psychanalyse freudienne ou lacanienne, aux développements des neurosciences et des sciences cognitives, la *Daseinsanalyse* conserve une présence relativement discrète. Comme l'écrivait déjà en 1972 son élève et ami, R. Kuhn, force est de constater que l'œuvre de L. Binswanger « n'a pas acquis jusqu'ici une grande importance dans la psychiatrie moderne »<sup>2</sup>. Tel n'est plus désormais tout à fait le cas. Grâce à la publication de nouvelles traductions<sup>3</sup>, grâce à l'Ecole française de *Daseinsanalyse*, fondée en 1993 et que préside Françoise Dastur, la pensée de L. Binswanger suscite de nouvelles recherches dont cet ouvrage, réunissant aussi bien des psychiatres que des philosophes, atteste la fécondité.

Rappelons en quelques mots qui était Binswanger. Né le 15 avril 1881 dans le canton de Thurgovie (Suisse), Ludwig Binswanger est issu d'une famille de psychiatres helvètes. Son grand-père, lui-même prénommé Ludwig, fonda en 1857 la clinique Bellevue à Kreuzlingen, près du lac de Constance. Son oncle, Otto Binswanger, a soigné Nietzsche à Iéna. Ludwig Binswanger étudie à son tour la médecine, en particulier à Lausanne, Heidelberg et Zurich. En 1906-1907 il est l'élève puis l'assistant de Eugen Bleuler (1857-1939) à l'hôpital psychiatrique Burghölzli de Zurich. Ce dernier exerce sur lui une influence profonde, et il devint l'un de ses proches amis. A cette même époque, Binswanger fait la connaissance de C. Jung qui dirige sa thèse de doctorat en médecine, dont la dissertation inaugurale a pour titre : « Le phénomène réflexe psycho-galvanique dans l'expérience d'association ». En 1907 il accompagne C. Jung à Vienne pour y rencontrer Freud. Il entreprend alors d'acquérir une formation analytique sous la direction de Freud avec lequel il se lie également d'amitié<sup>4</sup>. A la mort de son père, Robert Binswanger, en 1911, Ludwig Binswanger assume la direction de la clinique familiale qui jouit déjà d'une réputation internationale. Il mène alors une double vie de médecin psychiatre, directeur d'un

établissement de soins, et d'homme de science écrivain. En 1956 il reçoit la médaille Kræpelin considérée comme la plus haute distinction accordée en psychiatrie. Cependant, en dépit d'une œuvre considérable, Binswanger n'a jamais connu la célébrité. Comme le note P. Fédida, « il faudrait retrouver la signification du silence – pour ne pas dire de l'indifférence – dans lequel est intervenue la mort de Binswanger le 5 février 1966 »<sup>5</sup>.

Nous pouvons distinguer dans son œuvre quatre périodes. La première remonte à 1913, lorsque Binswanger rencontre Karl Jaspers, l'auteur d'un important traité de *Psychopathologie générale* (1913), auquel Binswanger reproche déjà de ne pas apprécier à sa juste valeur la conception husserlienne de la réduction eidétique. La deuxième période dite phénoménologique s'ouvre en 1922 avec un exposé devant la société suisse de psychiatrie à Zurich consacré à la philosophie de Husserl, que Binswanger étudie dès 1913, dans son rapport à la psychopathologie<sup>6</sup>. La troisième période ou période daseinsanalytique s'étend de 1930 à 1960. Elle est étroitement liée à la lecture de Heidegger et, notamment, de *Etre et temps* publié en 1927. A ce propos, rendant hommage à Heidegger, L. Binswanger déclare : « En élaborant la structure fondamentale de l'être en tant qu'être-dans-le-monde, Heidegger a mis entre les mains du psychiatre un fil d'Ariane méthodologique grâce auquel celui-ci peut saisir et décrire les phénomènes à étudier ainsi que leurs relations phénoménales essentielles »<sup>7</sup>. Quelques années plus tard, Binswanger rédige ce qui est peut-être son œuvre maîtresse, malheureusement non traduite en français : *Grundformen und Erkenntnis menschlichen Daseins* (1942). Il faut noter cependant que si cette œuvre doit beaucoup à Heidegger, elle repose également sur ce qu'on peut appeler un malentendu créateur (*productive misunderstanding*)<sup>8</sup>. Enfin, la quatrième période est marquée par un curieux retour à la phénoménologie husserlienne qui se manifeste notamment dans ses deux derniers ouvrages *Mélancolie et manie* (1960) et *Délire* (1965). De fait, tout en reconnaissant l'importance philosophique de l'ontologie heideggérienne, Binswanger y privilégie explicitement « la doctrine husserlienne de la conscience transcendantale »<sup>9</sup>.

La notion de direction de sens occupe sans aucun doute une place déterminante au sein de la conception binswangérienne de l'existence, même si elle ne va pas sans soulever certaines difficultés. On peut tout d'abord s'interroger sur le nombre de ces directions, et se demander si la chute et l'ascension, l'ampleur et l'étroitesse, la gauche et la droite, le « en avant » et le « en arrière » en épuisent la liste. Nous pensons ici à la question – qui est au principe de la critique kantienne de la table des catégories aristotélienne, dont la *Critique de la raison pure* dénonce le caractère rhapsodique – de la systématité et de l'exhaustivité de la conception binswangerienne des directions de sens. On peut en outre s'interroger sur la prééminence d'une direction de sens sur les autres. Pour Michel Foucault aucun doute n'est permis là-dessus, et il n'est pas étonnant que Binswanger ait tout particulièrement insisté sur l'opposition de l'ascension et de la chute. Car

c'est sur cette direction verticale de l'existence que peuvent le mieux se départager les formes authentiques et inauthentiques d'une existence qui peut être soit dans le monde soit, à l'instar d'Ellen West, au-dessus d'un monde qu'elle survole<sup>10</sup>. Enfin, on peut s'interroger sur la traduction française de ce terme construit, semble-t-il, par Binswanger : littéralement, les *Bedeutungsrichtungen* sont des directions (*Richtungen*) de signification (*Bedeutung*). J. Verdeaux et R. Kuhn ont retenu dans leur glossaire de *L'Introduction à l'analyse existentielle* l'expression de « directions significatives »<sup>11</sup>. On peut lui préférer la traduction par « direction de sens ». Plus étendue que celle de signification, la notion de sens présente en effet l'avantage de renvoyer aussi bien à l'idée de direction, comme dans l'expression « sens dessus dessous », qu'à celle de signification. Or Binswanger s'attache précisément à fondre ces deux idées en une seule et même notion apparemment hétéroclite. Une telle « con-fusion » n'est pas nouvelle et se retrouve en philosophie lorsqu'on réfléchit sur le « sens » de l'histoire.

Il nous faut alors comprendre qu'il n'y a pas pour Binswanger d'un côté des significations et de l'autre des directions spatiales, mais un seul et même mouvement de l'existence dont les directions de sens sont aussi bien spatiales que linguistiques. C'est pourquoi, lorsque nous disons « tomber des nues » et que nous exprimons ainsi notre déception, il ne s'agit là selon Binswanger ni d'une analogie ni d'une métaphore poétique. En d'autres termes, nous ne devons pas comprendre le mouvement de chute dans la déception à partir d'un mouvement spatial premier dont il dériverait soit par analogie soit – ce qui revient au même puisque l'analogie est à son principe – selon la figure du trans-fert ou méta-phore. Mais la chute est tout à la fois une direction et une signification, une direction de sens. Comme l'indique le langage dont Binswanger souligne à cette occasion le génie – car à la différence de l'entendement qui dissèque et dissocie, le langage saisit le *Dasein* dans son unité et son intégrité<sup>12</sup> – il n'y a pas que les corps qui tombent. Et parce qu'elle s'applique aussi bien à l'humeur (au moral) d'une personne qu'aux cours de la bourse, il va linguistiquement de soi que la chute (*Fall*) n'est pas un phénomène purement physique.

Toutefois, cette esquisse de la notion de direction de sens laisse encore de côté l'essentiel. En effet, pour Binswanger, les directions de sens relèvent de la structure ontologique du *Dasein* et de son pouvoir de se diriger. Ainsi le haut et le bas, la possibilité de l'ascension comme de la chute sont inscrits dans l'être de l'homme. C'est du reste une idée que Merleau-Ponty fait sienne lorsqu'il écrit, en référence à Binswanger, que « le mouvement vers le haut comme direction dans l'espace physique et celui du désir vers son but sont symboliques l'un de l'autre, parce qu'ils expriment tous deux la même structure essentielle de notre être »<sup>13</sup>. De même, la symétrie dont la signification ne doit pas être réduite à la distinction, comprise en un sens purement spatial, de la gauche et de la droite, est une direction de sens dont la symétrie spatiale n'est qu'une forme particulière. Son fondement n'est pas tant anthropologique, comme le pense Pascal qui rapporte la symétrie

au visage et à la forme humaine, qu'ontologique : elle est « l'un des principes créateurs les plus importants qui définissent la structure totale de l'être-homme »<sup>14</sup>. On ne saurait du reste sous-estimer l'importance de la symétrie qui commande des notions comme l'harmonie, la proportion, le rythme, la périodicité, etc. Elle possède pour Binswanger une valeur vitale comme en témoigne l'attachement tenace à la symétrie que l'on observe chez de nombreux malades. Il écrit à ce propos : « La symétrie, l'harmonie ou la proportion est si profondément ancrée dans l'organisation et le sentiment vital de l'homme que son altération, soit dans la sphère physique, soit dans la sphère psychique et spirituelle ou dans toutes les sphères à la fois, est ressentie comme une menace et, en ce sens, comme une proximité de la mort »<sup>15</sup>.

Cette conception de la direction de sens, c'est-à-dire du sens comme direction et de la direction comme sens, présente le précieux avantage de saisir l'existence dans son unité fondamentale, antérieure à la distinction de l'âme et du corps. Ainsi L. Binswanger peut écrire, à propos d'une patiente à laquelle sa mère interdit de se fiancer, qu'elle ne peut pas « avaler » l'interdiction de la mère. Il s'agit à nouveau, comme dans le cas de la chute, non pas d'une métaphore mais d'une direction de sens fondée sur l'opposition de l'assimilation à l'expectoration. Il va alors linguistiquement de soi que l'incapacité d'avalier et la révolte sont une seule et même chose que nous dissocions en un phénomène corporel et un phénomène psychique. C'est à partir d'une telle conception unitaire de l'existence que Binswanger comprend la nausée et les crampes d'estomac dont souffre une de ses patientes. Loin d'être l'effet somatique d'on ne sait quelle mystérieuse « conversion » hystérique d'un phénomène psychique, ces phénomènes corporels expriment la révolte de la jeune fille : son corps « devient au sens le plus large du terme, l'organe verbal de cette révolte »<sup>16</sup>.

On entrevoit déjà ce qui sépare Binswanger de Freud, l'analyse existentielle de la psychanalyse ou psychologie des profondeurs. Alors que le travail d'interprétation (*Deutung*) conduit Freud à dévoiler des significations cachées car refoulées et inconscientes, l'explicitation (*Auslegung*) du sens repose pour Binswanger sur les structures ontologiques de l'existence telles qu'elles se manifestent dans le langage, l'imagination poétique, le mythe ou le rêve. De ce point de vue, il n'est plus possible d'assimiler immédiatement et comme automatiquement l'acte onirique de monter sur une échelle à l'acte sexuel, ou de tenir la descente pour une de ces « représentations finement symboliques de l'onanisme »<sup>17</sup>. Non que Binswanger exclue toute signification sexuelle, mais celle-ci est toutefois secondaire par rapport à la structure *a priori* des directions de sens et des possibilités fondamentales du *Dasein* ; et ce genre de signification *a posteriori* doit prendre appui sur la biographie du rêveur<sup>18</sup>. En outre, contrairement à Freud, Binswanger nous invite à privilégier le contenu *manifeste* du rêve et à y reconnaître « l'étroite parenté originelle entre le sentiment et l'image, entre la tonalité affective (*Stimmung*) suscitée et les images dont l'esprit est

rempli »<sup>19</sup>. Sur ce point, il faut souligner l'accord des deux grandes figures fondatrices de la *Daseinsanalyse*, L. Binswanger et M. Boss, qui opposent donc à une interprétation du rêve (*Traum-deutung*) une explicitation du rêver (*Auslegung des Träumens*) qui fait sienne l'aphorisme de Goethe : « Ne rien chercher derrière les phénomènes ; eux-mêmes sont la doctrine »<sup>20</sup>.

Mais peut-être est-ce dans le petit texte intitulé : « Du sens anthropologique de la présomption » que se dévoile au mieux la fécondité de la notion de direction de sens<sup>21</sup>. En effet, la notion de direction de sens permet de définir la santé et la maladie en tant que proportion ou disproportion anthropologique, c'est-à-dire à partir de l'accord heureux des différentes directions de sens ou de leur accord malheureux. Ainsi la présomption (*Verstiegenheit*), l'égarément dans la hauteur, se caractérise par un désaccord entre la hauteur et l'étendue qu'illustre en particulier ce personnage d'Ibsen, le constructeur Solness, qui bâtit plus haut qu'il ne peut monter. Binswanger retrouve à sa manière la conception hippocratique de la santé comme équilibre ou bonne *proportion* des humeurs. En outre, ces notions de directions de sens et de disproportions anthropologiques offrent à Binswanger la possibilité de fonder ontologiquement certaines distinctions nosographiques, et de différencier des conduites pathologiques comme la fuite des idées dans la manie et la présomption dans la schizophrénie. Car, comme l'écrit Binswanger, « la disproportion entre la hauteur et l'étendue qui caractérise l'être-dans-le-monde de la fuite des idées est une toute autre disproportion que celle au sens de la présomption »<sup>22</sup>. Enfin, ces notions permettent de décrire des phénomènes sociaux tels que l'idéologie dont Binswanger nous dit, non sans profondeur, qu'elle est toujours essentiellement présomption<sup>23</sup>, par conséquent une forme de disproportion anthropologique.

Le concept de *Bedeutungsrichtung* apparaît relativement tôt dans l'œuvre de Binswanger, vraisemblablement pour la première fois en 1930 dans *Rêve et existence*. Sans prétendre remonter aux origines de cette notion et en retracer la genèse, nous voudrions cependant souligner pour finir son enracinement phénoménologique. En effet, Binswanger doit à la phénoménologie de Husserl une compréhension radicalement nouvelle de l'espace. A partir de la mise entre parenthèses de l'espace de la géométrie euclidienne et de la physique moderne, qui triomphe dans la métaphysique cartésienne de la *res extensa*, la phénoménologie transcendantale dévoile le caractère dérivé de l'espace homogène et indifférencié par rapport à une « spatialité » première dans laquelle se déroule notre vie et que différencient le proche et le lointain, le haut et le bas, la droite et la gauche, l'avant et l'arrière, etc.<sup>24</sup>. Ainsi Husserl s'attache à décrire, notamment dans son cours de 1907 intitulé « Chose et espace »<sup>25</sup>, la manière dont la conscience constitue l'espace à partir de son corps (*Leib*), mieux : en corrélation avec la constitution d'un corps-je (*Ich-Leib*). Dès lors, mon corps est le centre ou point zéro du monde, l'ici absolu à partir duquel un là-bas est possible. Dans les *Ideen II*, Husserl écrit de même : « Le corps (*Leib*) possède alors,

pour l'ego qui lui appartient, ce trait distinctif, unique en son genre, qu'il porte en soi le point zéro (*Nullpunkt*) de toutes ces orientations (*all dieser Orientierungen*) »<sup>26</sup>.

Mais, lecteur de Heidegger, Binswanger connaît également la réélaboration du concept husserlien d'espace dans *Sein und Zeit* <sup>27</sup>. Sans pouvoir rentrer ici dans le détail de la critique heideggérienne, rappelons juste que c'est en tant qu'être-au-monde, en tant qu'être dont le mode d'être est irréductible à celui de ce qui est subsistant (*vorhanden*) ou disponible (*zuhanden*), que le *Dasein* est spatial. Ce n'est donc pas, comme Heidegger le reproche à Husserl, en tant que je-chose lié à un corps (*körperbehafietes Ichding*), que le *Dasein* est spatial ; et les déterminations spatiales d'un étant disponible ou à portée de la main – « par terre », « au plafond », « près de la fenêtre », etc.<sup>28</sup> – supposent une donation d'espace qui s'accomplit selon les deux et indissociables caractéristiques existentielles de l'é-loignement (*Ent-fernung*) et de l'orientation (*Ausrichtung*). En d'autres termes, le dévoilement de ce qui est lointain et proche est inséparable d'une certaine orientation. Et c'est précisément de cette orientation (*Ausrichtung*), inscrite dans l'être même du *Dasein* en tant qu'être-au-monde qui é-loigne, que naissent les directions (*Richtungen*) : la gauche et la droite, le haut et le bas. De ce point de vue, la gauche et la droite ne relèvent pas, comme pour Kant, d'un sentiment, d'un principe *a priori* et subjectif de différenciation<sup>29</sup>, mais appartiennent à la constitution existentielle de l'être-au-monde. De même, Binswanger reconnaît aux directions de sens une valeur ontologique.

Mais la notion de *Bedeutungsrichtung* s'appuie également sur une nouvelle conception du sens qui en renouvelle la compréhension et en élargit considérablement – démesurément <sup>30</sup> – l'extension. Rigoureusement parlant, le sens, c'est tout d'abord ce qui se dit dans un énoncé. Par exemple, l'expression (*Ausdruck*) : « une montagne d'or » a un sens. En revanche, l'expression « vert est ou »<sup>31</sup> en est dépourvue et n'est pas à proprement parler une expression. Afin de mieux délimiter le domaine du sens, on peut envisager la diversité des types de signes, et reprendre alors la grande distinction husserlienne entre les signes (*Zeichen*) qui ont une signification (*Bedeutung*), c'est-à-dire qui veulent dire quelque chose, et les signes qui sont dépourvus de signification (*bedeutunglos, sinnlos*). Dans ce dernier cas, nous avons affaire à des indices (*Anzeichen*) qui ont pour fonction non de signifier mais d'indiquer. Tel est le cas des os fossiles qui *indiquent* l'existence d'animaux antédiluviens<sup>32</sup>.

Cependant, Husserl lui-même envisage la possibilité d'un sens en dehors de la sphère linguistique : « A l'origine, ces mots (le "signifier" (*Bedeuten*) et la "signification" (*Bedeutung*)) ne se rapportent qu'à la sphère verbale, à celle de l'exprimer (*des Ausdrückens*). Mais on ne peut guère éviter (...) d'élargir la signification de ces mots et de leur faire subir une modification convenable qui leur permet de s'appliquer d'une certaine façon à toute la sphère noético-noématique : donc à tous les actes sans tenir compte s'ils sont ou non entrelacés à des actes d'expression »<sup>33</sup>. Ainsi,

indépendamment de tout acte expressif au moyen d'un discours, percevoir une table en tant qu'acte noético-noématique, c'est lui attribuer le sens (*Sinn*) de table. De même, le haut et le bas, l'ici et le là-bas sont tout aussi bien des directions que des significations intentionnelles. Nous retrouvons un élargissement analogue de la notion de sens chez Heidegger à travers l'idée de significativité ou de signifiante (*Bedeutsamkeit*) en tant que structure du monde qui unit entre eux les objets d'usage (le clou, le marteau, le mur, la maison, etc.). La significativité est alors la condition de possibilité de la découverte par le *Dasein* des significations (*Bedeutungen*), de la parole (*Wort*) et de la langue (*Sprache*)<sup>34</sup>. De ce point de vue, le langage n'est pas une instance fondatrice première mais une structure dérivée.

Comment un tel élargissement de la notion de sens est-il possible ? Comment peut-on parler de sens en dehors de la sphère linguistique ? On connaît sans doute la solution husserlienne. Celle-ci consiste à se tourner du côté de la conscience et, plus particulièrement, de ses actes intentionnels : il revient à l'intentionnalité d'animer et de donner un sens (*sinngebende*) aux contenus de sensations. Conformément à l'opposition de la *hylé* et de la *morphé*, de la matière et de la forme, « les vécus intentionnels se présentent alors comme des unités grâce à une donation de sens (en un sens très élargi du mot) »<sup>35</sup>. Remarquons cependant que tel n'est pas le vocabulaire de Binswanger qui nous semble sur ce point plus proche de Heidegger. Les directions de sens relèveraient alors de la significativité du monde comprise non comme *terminus ad quem* mais comme *terminus a quo*. De ce point de vue, aucune conscience n'a à s'approprier le monde, à lui donner un sens, et il faut renoncer à cette conception husserlienne de l'intentionnalité de la conscience comme donation originaire de sens (*Sinngebung*).

La tâche qui nous incombe est alors « de penser le rapport herméneutique à un sens qui est toujours déjà là avant moi bien qu'il exige aussi ma participation »<sup>36</sup>.

En rappelant brièvement ce qui, dans l'histoire de la phénoménologie, a pu nourrir ou féconder la réflexion de Binswanger, nous n'avons voulu diminuer en rien le mérite d'une pensée dont la notion de direction de sens est l'œuvre propre. Il faut souligner tout au contraire, la créativité d'un homme qui a su conjuguer aussi heureusement philosophie et psychiatrie. À travers cette notion, Binswanger nous dévoile les possibilités que recèle la phénoménologie non seulement d'un point de vue philosophique mais aussi dans sa confrontation avec un champ d'études aussi énigmatique que la santé et la maladie.

Philippe Cabestan

## Notes

- 1/ M. Foucault, Introduction à la traduction du texte de L. Binswanger, *Le rêve et l'existence*, par J. Verdeaux, Paris, Desclée de Brouwer, 1954, p. 9-128. Cette introduction est reprise dans M. Foucault, *Dits et écrits, 1954-1988*, Paris, Gallimard, 1994, p. 65-119.
- 2/ R. Kuhn, « L'importance actuelle de l'œuvre de Ludwig Binswanger », *Etudes phénoménologiques*, n°21, 1995, p.5.
- 3/ Nous pensons notamment à des textes comme *Sur la fuite des idées (Über Ideenflucht)*, chez Jérôme Millon (2000) ou les *Trois formes manquées de la présence humaine (Drei Formen mißglücketen Daseins)* par Le cercle herméneutique en 2002.
- 4/ Aussi, quelques années plus tard, en 1912, Freud lui rend-il visite à Kreuzlingen et, malgré des divergences de plus en plus profondes, lui conservera son amitié jusqu'à sa mort. De même, lorsque les événements politiques contraindront Freud à l'exil, Binswanger n'hésitera pas en 1938 à lui offrir l'hospitalité.
- 5/ P. Férida, Préface à la traduction française de textes de L. Binswanger réunis sous le titre : *Analyse existentielle et psychanalyse freudienne*, Paris, Gallimard, 1970, p. 21
- 6/ L. Binswanger, « De la phénoménologie », in *Introduction à l'analyse existentielle*, Paris, Minuit, 1971, p. 79 et sq.
- 7/ « L'importance et la signification de l'analytique existentielle de Martin Heidegger pour l'accession de la psychiatrie à la compréhension d'elle-même », in *Introduction à l'analyse existentielle, op. cit.*, p. 247.
- 8/ *Encyclopedia of Phenomenology*, sous la direction de L. Embree, article : Binswanger, par Aaron Mishara, Kluwer Academic Publishers, 1997, p. 62-66.
- 9/ J.-P. Rousseaux, « A propos du retour à Husserl de L. Binswanger », in *Etudes phénoménologiques*, n°21, 1995, p. 64. L. Binswanger, *Délire*, tf. J.-M. Azorin et Y. Totoyan, Grenoble, J. Millon, 1993, p. 9.
- 10/ M. Foucault, *Dits et écrits, 1954-1988, op. cit.* p. 106-109.
- 11/ L. Binswanger, *Introduction à l'analyse existentielle*, glossaire par J. Verdeaux et R. Kuhn, p. 29.
- 12/ L. Binswanger, « De la psychothérapie », in *Introduction à l'analyse existentielle*, p.136.
- 13/ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, col. TEL, 1985, p. 329.
- 14/ L. Binswanger, « A propos de deux pensées de Pascal trop peu connues sur la symétrie », in *Introduction à l'analyse existentielle*, p. 235.
- 15/ *Ibid.*, p. 233.
- 16/ « De la psychothérapie », in *Introduction à l'analyse existentielle*, p. 135.
- 17/ S. Freud, *Introduction à la psychanalyse*, tf. Jankélévitch, Paris, Payot, 1974, p. 142-143.
- 18/ « Le rêve et l'existence », in *Introduction à l'analyse existentielle*, p. 205.
- 19/ *Ibid.*, p. 208.
- 20/ M. Boss, *Il m'est venu en rêve*, tf. Ch. Berner et P. David, Paris, Puf, 1989, p. 26.
- 21/ « Du sens anthropologique de la présomption », in *Introduction à l'analyse existentielle*, p. 237 et sq. Texte repris dans les *Trois formes manquées de la présence humaine, op. cit.*, p. 23-31.
- 22/ Du sens anthropologique de la présomption, *op. cit.*, p. 242.
- 23/ *Ibid.* p. 238.
- 24/ E. Housset, *Husserl et l'énigme du monde*, Paris, Seuil, 2000, p. 200.
- 25/ E. Husserl, *Chose et espace*, tf. J.-Fr. Lavigne, Paris, Puf, 1989.

- 26/ E. Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, livre II, Recherches phénoménologiques pour la constitution, t.f. E. Escoubas, Paris, Puf, 1982, §41, p. 223.
- 27/ M. Heidegger, *Etre et temps*, t.f. Fr. Veizin, Paris, Gallimard, 1986, §24. C'est ce concept que Binswanger prend pour fil conducteur dans son essai de 1932 *Le problème de l'espace en psychopathologie*, t.f. Caroline Gros-Azorin, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998, p. 47-8.
- 28/ Les lecteurs de *A la recherche du temps perdu* savent qu'il y avait autour de Combray deux « côtés » pour les promenades : « (...) le côté de Méséglise-la-Vineuse qu'on appelait aussi le côté de chez Swann parce qu'on passait devant la propriété de M. Swann pour aller par là, et le côté de Guermantes ». Or, comme le souligne Proust, il n'y avait pas entre ces deux côtés une distance kilométrique définie mais bien plutôt « (...) une de ces distances dans l'esprit qui ne font pas qu'éloigner, qui séparent et mettent dans un autre plan », M. Proust, *Du côté de chez Swann*, I, ii, Paris, Gallimard, bibliothèque de la pléiade, 1987, p.133. Que l'on nous pardonne d'évoquer le souvenir d'une toponymie familiale : mes grands parents habitaient en Suisse dans le canton de Vaud une maison qui leur permettait, chaque été, d'accueillir leurs petits-enfants. Dans une pièce, qu'on appelait alors l'office et qui était contiguë à la salle à manger, se dressaient quatre armoires murales, dans lesquelles étaient rangés aussi bien le sucre, le riz ou les pâtes que des vieux saladiers et des plats à tarte. L'une, disions-nous, était côté Genève, l'autre, côté Lausanne, la troisième, côté lac et la quatrième, enfin, côté Jura. De manière analogue, le vent qui nous apportait la pluie venait de Genève tandis que l'orage nous tombait du Jura, précédé par ce qu'on appelle encore dans la région « un coup de Joran ».
- 29/ E. Kant, *Que signifie s'orienter dans la pensée ?*, t.f. J.-Fr. Poirier et Fr. Proust, Paris, Garnier-Flammarion, 1991, p. 57.
- 30/ Comme le remarque J. Benoist, « que la phénoménologie use et abuse de la notion de "sens" pour décrire les différents "états" ou "contenus" de notre rapport au monde ou aux choses peut difficilement être mis en doute ». J. Benoist, « L'origine du sens : phénoménologie et vérité », in *Autour de Husserl*, Paris, Vrin, 1994, p. 269.
- 31/ E. Husserl, *Recherches logiques*, II, 1, t.f. H. Elie, A. Kelkel et R. Schérer, Paris, Puf 1961, p. 61.
- 32/ E. Husserl, *Recherches logiques*, II, 1, p. 27-28.
- 33/ E. Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, §124, p. 418.
- 34/ M. Heidegger, *Etre et temps*, §18.
- 35/ E. Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, §85, p. 289.
- 36/ F. Dastur, *La phénoménologie en questions*, Paris, Vrin, 2004, p. 78.



# Binswanger et les directions de sens

Jeanine Chamond

*Qui ne monte pas tombe.*  
Bachelard

Donner direction, mesure et forme aux possibilités les plus hautes de son être est une tâche inhérente à la condition humaine. Mais cette tâche est une épreuve, un problème, un drame, voire une tragédie. Car mettre à l'épreuve le pouvoir être qui donne à l'existence sa stature, transformer une possibilité en puissance d'être, c'est s'exposer au péril de l'impossible. Par la notion de direction de sens, Binswanger met au jour une dimension de l'existence humaine qui échappait jusque là à l'ontologie heideggerienne du projet et du souci : échoué dans le là de l'être, en charge de soi et en quête de soi-même, l'existant est pourtant engagé hors de soi, dans l'incessante conquête de son être-homme, non seulement dans l'ouverture mais dans la hauteur. Voici désormais tracées les grandes lignes du mouvement inhérent à l'existence : être-en-avant de soi, ouverture, projet, mais aussi ascension. L'ascension est à comprendre comme une assomption, par la réalisation de soi authentique, c'est-à-dire appropriée à l'être du *Dasein*. Mais Binswanger est un psychiatre en quête de *l'homme dans la psychiatrie*<sup>1</sup>. Pour lui, la maladie mentale n'est pas à rechercher dans le champ d'un fait simplement naturel. L'homme malade se rencontre dans les possibilités originelles de l'être-homme, sur le fond des structures humaines communes à tous, et dans la compréhension des vacillements, des distorsions, des blocages ou des débordements du mouvement de déploiement existentiel. Dans la rencontre plénière de l'homme psychiatre avec l'homme malade se trouvent la possibilité du soin et la direction de la cure.

En fondant la psychiatrie *Daseinsanalytique*, Binswanger vise l'analyse de la présence, de ses façons et de ses formes. Si la Daseinsanalyse a reçu son élan, son fondement théorique, et sa direction méthodologique de l'être-au-mode heideggerien, ce n'est pas sans quelques malentendus<sup>2</sup> ; malentendus dont les héritiers de la *Daseinsanalyse* ont à assumer les risques, mais aussi la profond fécondité. Par le terme de Daseinsanalytique ou analytique existentielle, Heidegger entendait l'explicitation thématique de la structure ontologique du *Dasein*, et non le comportement individuel et concret. Il décrivait ainsi les existentiels, c'est-à-dire les caractéristiques ontologiques de la structure d'exister humain, réalisant l'ouverture origi-

nelle au monde de la « nature humaine » : la temporalité, la spatialité, la disposition d'humeur, l'être-avec-autrui, la corporalité, la finitude. L'auteur de *Etre et temps* n'avait pas pour but d'éclairer l'essence de l'homme, mais Binswanger est le premier à y puiser une méthode d'investigation de la très humaine folie, qui bouleverse la pensée scientifique à l'œuvre dans la psychiatrie et la psychanalyse. Mais c'est aussi depuis un horizon husserlien que la Daseinsanalyse se laisse guider par *la nature des choses* et conduire par la nécessité intérieure de l'objet pour approcher le sens de l'être, et pour faire place à la dimension historique et génétique. Enfin l'incessant dialogue avec la découverte freudienne, dont témoigne une longue correspondance, signe sa troisième influence. Si, globalement, Binswanger retient la démarche et la méthode freudienne, ce n'est pas sans récuser son fondement naturaliste, la réduction de l'essence de l'homme en motions pulsionnelles uniformément élémentaires, comme aussi la persistance de la pulsion comme matrice originaire de tout changement dans l'existence<sup>3</sup>. A l'opposé, la Daseinsanalyse veut dévoiler les structures existentielles et existentielles communes, et considère que les conditions de l'être-malade sont à rechercher dans les dimensions fondamentales de l'acte d'exister. Elle conçoit le processus morbide comme une flexion de l'existence, une métamorphose des structures de la présence. Ces structures spatiales et temporelles participent du monde commun, du *Mitsein*, du *tu*, comme de la rencontre du malade et du médecin. L'espace, le temps, la communication dans la rencontre plénière sont irréductibles à l'appréhension naturaliste qui, voulant les partialiser, ne rencontrerait plus que ce que Binswanger nomme *les fonctions vitales*. Il entend par là la réduction naturaliste, née de la physiologie mécaniste et reconstruite à partir de l'observation du cadavre, qui ne permet pas de comprendre comment la corporalité prend sens dans l'existence. Aux fonctions vitales, il oppose *l'histoire intérieure de la vie*, l'historicité concrète qui rend possible l'existence comme *koinos kosmos*, monde commun du *Nous* et de la rencontre. Ainsi, entre l'analytique existentielle de Heidegger et la phénoménologie transcendante de Husserl, l'herméneutique binswangerienne du *Dasein* explore les figures de l'être-au-monde conçu comme une présence située habitant le monde et orientée dans sa spatio-temporalité. Cette orientation se réalise selon des dimensions structurées en tensions opposées et distribuées selon une proportion anthropologique, authentique ou déficiente. Les directions de sens posent les bases d'une généalogie des formes de l'espace habité et de la genèse pathique du sens, réalisant l'anthropologie de la présence. Si donc la Daseinsanalyse est d'abord une analyse des structures spatiales et temporelles de la présence comme modes de possibilisation de soi, on peut concevoir les formes de l'homme malade comme les altérations de l'être-au-monde et les distorsions de la spatio-temporalité vécue. Une rhétorique inédite de *l'hubris* apparaîtra alors dans les formes de débordement, de reflux ou d'enkystement dans des positions existentielles, et pourra se décliner à partir des flexions *trop en avant, en arrière, en deçà, au-deçà, au-delà*

ou en travers de soi, etc., toutes formes d'altérations de la juste proportion anthropologique nécessaire au déploiement existentiel.

Mais à l'expression *direction de sens*, ne faut-il pas préférer *direction significative* ou *direction générale de signification*, traductions habituelles de *Bedeutungsrichtung* ? De prime abord, ces dernières semblent clarifier le débat, en évitant la polysémie et la redondance du mot sens : *le sens comme signification*, *le sens comme organe de la sensibilité* et *le sens comme vecteur et direction*. D'autant que J. Schotte observe qu'il faudrait procéder à une sorte de réduction phénoménologique de la manière dont le concept de *Bedeutungsrichtung* a été finalement édulcoré, y compris, semble-t-il, par Binswanger lui-même<sup>4</sup> ; d'où la nécessité d'une rigueur conceptuelle qui devrait obéir à deux exigences constitutives : l'expression verbale motrice de la direction de sens et sa formulation en couple d'opposés. Devant nous expliquer avec la notion de direction de sens, nous faisons nôtre la remarque de H. Maldiney, pour qui l'expression de *Bedeutungsrichtung* s'oppose à la fois à celle de forme et à celle de sens, si celles-ci prétendent désigner la correspondance extrinsèque d'une configuration statique et d'un sens circonscrit<sup>5</sup>. A l'inverse, c'est de *la forme en formation (Gestaltung)* et des *prémices du sens* qu'il s'agit. La polysémie du mot sens n'est-elle pas précisément ce qui peut le mieux exprimer la quintessence de la notion qui nous occupe ici : l'esquisse existentielle signifiante qui subsume le sens-direction et le sens-signification en une seule et même unité impressionnelle, dynamique et significative ? Car l'unité dynamique de l'existence se réalise à même son épreuve dans l'infrastructure du sens, par le surmontement de la direction et de la signification dans leur unification. C'est dans cette unité dynamique que se fonde précisément l'ouverture du rapport au monde et à soi orienté, thymique, signifiant, mais non encore thématique, pré-conceptuel et inintentionnel : il est une matrice directionnelle élémentaire qui ne fait seulement qu'orienter l'existence et pré-possibiliser l'expérience ; mais surtout sans se sédimenter dans la signification, toujours locale, thématique, factuelle, refermée. D'où le choix du terme de sens plutôt que de signification<sup>6</sup>.

### Histoire de la notion

Le concept de direction de sens est inspiré à Binswanger par Karl Löwith, auteur d'une thèse dirigée par Heidegger sur l'individu dans son rôle de prochain<sup>7</sup>. Dans un chapitre de sa thèse, l'auteur s'interroge sur les raisons qui font que nous pouvons par exemple appliquer le qualificatif de *haut* à divers univers et dans différents registres. Selon Löwith, il faut se déprendre de l'idée qu'une catégorie comme le couple d'opposés *haut / bas* caractériserait d'abord le monde physique extérieur à l'homme, pour venir ensuite s'appliquer au sens figuré à d'autres secteurs plus internes de l'homme. Le terme de *Bedeutungsrichtung* est forgé pour éclaircir l'apparente transférabilité des concepts du monde naturel extérieur au monde humain intérieur et vice versa. Lecteur de Dilthey<sup>8</sup>, Binswanger recherche les

connexions vivantes qui relient les vécus dans l'unité de *l'histoire intérieure de la vie*, et il récuse l'idée d'un pur et simple transfert verbal d'une région du monde humain à une autre : « Si employant des adjectifs identiques, nous parlons d'une tour élevée ou basse, d'un moral très bas, il ne s'agit nullement d'un transfert langagier d'une sphère de l'être à la sphère voisine, mais plutôt d'une direction significative générale qui se partage également entre les différentes sphères régionales, c'est-à-dire y reçoit des significations particulières (spatiales, acoustiques, spirituelles, psychiques, etc.) »<sup>9</sup>. Il l'exemplifie par l'expérience de déception qui inaugure l'article « Le rêve et l'existence », qui date de 1930 : qu'il nous arrive d'être brutalement déçu dans une attente passionnée, nous éprouvons alors un désarroi sans fond et de l'effroi ; nous ressentons que le monde devient autre et que nous y perdons notre assise. Décrivant ensuite notre vécu, nous pourrions dire que nous sommes *tombés des nues*, ou que nous avons été *comme frappés par la foudre*. « L'essence de cette déception et de cet effroi n'est autre chose que l'harmonie avec le monde extérieur et le monde d'autrui recevant un tel choc qu'il la fait vaciller – cette harmonie qui jusque là était notre soutien. En un tel instant, notre existence est effectivement lésée, arrachée à l'appui qu'elle prend sur le monde et rejetée sur elle-même »<sup>10</sup>. L'image de trébuchement et de chute qui s'exprime spontanément dans le langage n'est pas qu'une simple façon de parler, ni une transposition langagière du monde physique ; pas plus une allusion à la perte de tonus musculaire que le biologiste ne manquerait pas d'y voir. L'image de chute exprime une possibilité universelle qui préexiste en creux au carrefour de tout remplissement régional. Elle traduit *l'essence même* de la perte d'étagage dans le monde et de l'affect d'effroi qui lui est consubstantiel. A la base de toutes significations locales, la chute reste une forme unitaire et concrète de la spatialité vécue, une structure anthropologique de monde. Elle peut s'étendre à différentes sphères pour y prendre des acceptions particulières, parce qu'elle dégage ce qui leur est originairement commun. Elle dévoile un mode universel d'habiter le monde, au sein duquel s'ébauchent les grandes dynamiques de l'existence, dans lesquelles celle-ci s'expose et s'engage. En elle, s'ouvre un noyau de signifiante irradiant avec un contenu pathique spécifique, qui génère un champ potentiel de significations orientées vers leurs horizons. L'image de chute oriente la situation existentielle dans une perspective et décrit une possibilité de l'être-au-monde : la décontenance, la perte d'équilibre, l'effondrement, l'enfoncement, l'effroi. Les directions de sens établissent le lien entre structures existentielles et expressions existentielles. Seul l'homme debout au milieu du monde peut tomber : l'essence de la chute, tout comme son contraire l'ascension, est une structure existentielle du corps habitant l'espace. Binswanger conclut : « La chute (...) ne se prête pas à d'autres déductions : ici, ontologiquement parlant, nous heurtons le fond. (...) Nous sommes une présence qui s'élève ou retombe »<sup>11</sup>.

### La présence vient aux mots

Les directions de sens qui tracent les grandes orientations existentielles ont leur assise dans le langage. La dimension spatiale de la présence dans le monde est enracinée dans le langage courant qui, selon Binswanger, est ce qui pour nous tous fonde et pense, rêve et crée. La présence en situation s'y dévoile comme style, comme mode d'habiter le soi et le monde, comme manière dont l'être-présent se laisse venir aux mots. « Nulle part, insiste Binswanger, le contenu de l'être-présent ne se laisse plus clairement pénétrer et sûrement interpréter que dans le langage ; car c'est le langage où se "consolident" et s'articulent, en fait, nos projets-de-monde ; et c'est en lui, par conséquent, qu'ils se laissent aussi établir et communiquer »<sup>12</sup>. L'image de foudroiement et de chute, expression du désarroi sans fond, n'est donc pas une métaphore gratuite ou une simple analogie, au sens poétique du terme. L'homme debout au milieu du monde peut *tomber de sommeil, tomber malade, tomber amoureux* ou *mort*, c'est toujours d'une perte d'assise qu'il est question. Là où le linguiste, considérant la métaphore de l'extérieur, ne voit que tropes du langage, Binswanger met au jour son ossature, constituée selon les structures ontologiques de la spatio-temporalité vécue qui sont les sources créatrices de la langue, de l'imagination poétique et du rêve. R. Kuhn et H. Maldiney les commentent ainsi : « Les structures d'espace et de temps ont une correspondance dans les structures du langage, au niveau de la forme intérieure ou immanente de la langue (...). C'est au niveau du schéma sub-linguistique, du schéma sub-spatial et du schéma sub-temporel, donc en deçà de tous les états construits de la langue (où se meut le structuralisme) que la présence se découvre et que l'analyse de la présence est établie dans la co-naissance de son « objet » (non thématique) »<sup>13</sup>. Considérée dans son caractère intérieur essentiel, la métaphore n'est donc pas un transfert de sens du monde concret à la sphère spirituelle, mais le dégagement de ce qui leur est commun et qui a sa source dans le vécu. Elle est le mouvement même de la transcendance, le moment du dépassement des limites de l'existential et de l'empirique. Dans l'unité indivisible de sa forme et de son contenu, la métaphore s'amarre aux structures originaires de l'existence, en exprime les traits essentiels et traduit spontanément l'expérience de monde dans sa texture climatique. Le tissu langagier configure le monde selon des directions de sens qui valent pour toutes les régions de l'existence, et le phénoménologue voit sa tâche ainsi définie : « (Il) cherche continuellement à se représenter le sens sous les mots, à se tourner vers la signification du mot, vers la chose, l'expérience vécue qu'indique cette signification de mot. En d'autres termes, il veut s'introduire *dans*, au lieu de tirer des jugements *sur* la signification du mot (...) »<sup>14</sup>. On se rappelle à ce propos que Binswanger aime à citer la phrase relevée dans la *Correspondance* de Flaubert, dans laquelle il voit le principe fondamental de toute phénoménologie : « A force de regarder un cailloux, un animal, un tableau, je me suis senti y entrer ».

Retenons que l'analyse du langage porte ici sur le sens existentiel de la texture langagière du monde et non sur l'inscription de la lettre. Parmi les exemples illustrant la *Verschobenheit*, la distorsion, Binswanger examine le cas du professeur qui déconseille à ses élèves de lire un poème dans lequel il est dit : « c'était comme si le ciel avait déposé / Sur la terre un baiser silencieux », ce qui lui paraît impossible<sup>15</sup>. Le rigorisme du professeur l'empêche d'accéder à la métaphore poétique et d'en ressentir l'essence lyrique ; il ne peut concevoir que le schème interhumain de l'embrassement puisse s'ouvrir et se dépasser vers l'univers cosmique. Dans son esprit *distors*, la poésie est rabattue sur la cosmologie, l'essence lyrique sur le réel, la licence poétique sur la catégorie de la véracité, en un véritable ressac de transcendance. Par là, le professeur s'exile du monde commun et de la culture, trahissant de plus sa mission de pédagogue.

Signalons au passage la proximité de Binswanger avec Bachelard, auquel il rend explicitement hommage. Dans *La poétique de l'espace*, G. Bachelard entend dénoncer l'intellectualisme de la métaphore, pour restituer à l'image poétique son être propre, sa dynamique, « son ontologie directe ». L'expression poétique, toujours un peu *au dessus* du langage signifiant, est créatrice d'être. C'est aux sources de la poésie que l'on puise la flambée de l'être dans l'imagination. Dans les poèmes se manifestent des forces qui ne passent pas par les circuits du savoir. Echappant à la causalité, l'image poétique est un pur événement du logos, qui nous fait éprouver l'expérience salutaire de l'émergence. « Les élans linguistiques qui sortent de la ligne ordinaire du langage pragmatique sont des miniatures de l'élan vital », note Bachelard, en référence explicite à la cosmologie d'E. Minkowski<sup>16</sup>.

### **Le moment non-thématique du sens**

La naissance pathique du sens s'enracine dans le non thématique, l'anté-prédicatif, le pré-conceptuel. Maldiney insiste sur le caractère originellement non-thématique des directions de sens, qui prennent leur source en deçà de l'intentionnalité de la conscience, dans le moment non thématique des structures existentielles. Le sens circonscrit et la forme objectivée sont des thèmes. « (...) Si le mot (ou quelque forme que ce soit) peut nous mettre en communication avec le réel dans un sens – c'est-à-dire s'animer d'intentionnalité – c'est parce que le thématique est sous-tendu par le non-thématique, qui est seul capable de constituer le champ de signification. Ce que nous appelons un sens n'est que la thématization sous l'horizon limité d'une forme circonscrite de ce champ de signification. L'intentionnalité des figures, signes ou images, qui constitue leur sens thématique, est conditionnée par une liaison plus originnaire de la forme et du sens. Elle repose sur le moment non-thématique et inintentionnel de leur commune genèse où la forme croissant à l'intérieur d'elle-même est, en tant qu'extériorisation motrice-significative, l'esquisse d'un mode d'ouverture au monde où toutes les directions de sens ont leur origine et leur horizon »<sup>17</sup>. L'Être-

présent-à suppose une ouverture au monde plus originaire que toute intentionnalité, ouverture qui est condition de possibilité de la transcendance mise en forme dans le projet de monde. Quand l'homme se thématise dans des configurations objectives, il tend à devenir un objet et à perdre sa condition d'existant. Nous en voyons l'exemple dans la prolifération du thème dans *Le cas Suzanne Urban*<sup>18</sup>. Binswanger en explicite les étapes, montrant comment le thème « cancer du mari » s'impose brutalement lors de la scène inaugurale chez l'urologue, prédomine sur le reste de l'existence, s'émancipe de la situation pour s'imposer de façon totalitaire et asservir la présence, tandis que le monde devient « atmosphère de terreur ». La transformation du monde en thème accompagne la défaite de l'historicité de la présence et du comprendre. Le thème autonomisé peut alors s'accomplir en affabulation délirante. Quand la compréhension devient un instrument au service du sentiment altéré de la situation, elle fait le lit de l'interprétation délirante. Dans l'histoire de Suzanne, nous voyons se constituer pas à pas le règne d'un *eidós* a priori totalitaire. L'idéalité en perte du monde disqualifie le sensible, l'expérience, le hasard et la contingence, et s'impose comme signification délirante, refermée et immuable, en un drame où les rôles sont fixés d'avance, sans possibilité d'appréhension et de co-existence. C'est l'expérience qui en vient à être soumise au thème, et non plus l'inverse. Le délire marque l'échec de la présence qui, parce qu'elle est isolée, succombe à la puissance du terrifiant. La présence devient-elle thématique dans le délire, le *Dasein* perd alors son historicité, le soi s'isole et s'objective, le monde se détache et s'oppose dans un en face comme monde aux mains des autres. Alors que le thème s'impose comme une signification de monde unique, pétrifiée, assignant d'office un but au devenir, l'essence du sens a contrario est non-intentionnelle, ouverte, dynamique. « Le non-thématique, écrit P. Fédida, n'est donc pas une qualification négative de la présence : il est au contraire la condition de possibilité d'une transcendance s'exprimant dans le projet de monde (*Weltenwurf*) inhérent au *Da* du *Dasein*, ou au *ek-* de l'exister. Inversement, ce qui se thématise dans certains rêves de sombres pronostics et dans le délire de la psychose, sous forme d'une atmosphère dont le Soi devient le jouet, est du non-thématique qui ne peut plus soutenir et fonder la présence et son historicité dans le Logos »<sup>19</sup>. Originellement enracinées dans le non-thématique, le pré-conceptuel, l'anté-prédicatif, les directions de sens se constituent ensuite comme sens transcendantal par leur intégration dans la vie intentionnelle : elles peuvent alors fonctionner comme les structures implicites qui sous-tendent les productions humaines les plus élaborées. Elles trouvent leurs expressions les plus hautes dans les systèmes de valeurs qui organisent la vie collective, l'être-ensemble social et politique, comme la morale individuelle.

### L'existence à même son épreuve

Dans l'expérience de déception brutale, l'affect d'effroi se donne à même le vécu de foudroiement. « Si nous appelons forme cette direction significative générale et contenu l'effroi soudain, nous voyons ainsi qu'ici encore les deux ne font qu'un », constate Binswanger<sup>20</sup>. Aux structures existentielles telles que le vol, la chute, l'action de planer ou de s'enfoncer, etc. sont indissolublement liés les contenus thymiques ou pathiques de la présence. Car le monde de l'homme sain n'est jamais posé dans l'extériorité ou la juxtaposition, mais il est traversé de part en part par la coloration thymique inhérente à la situation. L'existence se déploie toujours déjà dans une disposition thymique au sein d'une tonalité climatique qui est celle de la spatio-thymie du Dasein, en tant qu'il est essentiellement affecté. La disposition thymique colore la modalité de la présence-à et module le contact que nous avons avec les choses. La présence est toujours déjà fondamentalement disposée dans une *Stimmung*. Sans objet ni visée, celle-ci ne relève pas d'une subjectivation de l'expérience, d'un état d'âme sans « dehors » ou du vécu psychique secondairement enregistré et assigné, mais d'une disposition originaire qui ouvre l'accès pathique au monde comme totalité. Ni consciente, ni inconsciente, ni mode de conscience, la *Stimmung* ressortit à la modalité originaire du se-sentir, préalable à toute prise de conscience. Elle est une coloration de la présence, la note fondamentale de l'être-là sur laquelle sont modulées les conduites, sans possibilité de prise de position sur le monde. Dans la pure réceptivité qui donne le ton à l'être, l'être-disposé de la *Befindlichkeit*, la sensibilité au fait d'être là, ouvre sur un horizon concret et permet la révélation du monde. Binswanger a conceptualisé l'espace thymique, espace de l'être-thymiquement-disposé, qui est l'espace où Je et monde sont unifiés. « Le monde de la disposition thymique et de l'être-thymiquement-disposé a, à son tour, comme chaque secteur du monde, non seulement sa propre temporalité, mais aussi ses propres caractéristiques d'espace et de mouvement, ses propres formes d'expansion spatiales dont émanent des exigences propres au vécu spatial »<sup>21</sup>. L'auteur relève dans les poèmes de Goethe moult exemples du rapport phénoménologique d'essence qui relie un état du moi et un état du monde. Ainsi ces deux vers : « Ô Dieu comme le monde et le ciel se resserrent / quand notre cœur se serre dans ses limites ». Entre la disposition de l'homme et la position du cosmos, il ne s'agit précisément pas du rapport de causalité où se cantonne la science. « L'individualité est ce que le monde est en tant que son monde (...) et rien n'est génétiquement premier ou génétiquement second, rien n'est la cause ou l'effet, la condition ou le conditionné, ce qui induit et ce qui est induit, pas même la raison ou la conséquence (...) »<sup>22</sup>.

Maldiney nous éclaire sur le lien entre le sentir et le sens. « La moindre sensation ouvre un horizon de sens en vertu de cette activité dans la réceptivité dont la reconnaissance par Kant constitue l'acte inaugural de toute esthétique. Du reste, on pourrait tout aussi bien appeler rapport esthétique

le rapport pathique qui fait de tout sentir un ressentir et de toute perception une sensation. Un son, une forme, un parfum, une couleur, outre leur fonction signitive, ont une valeur significative d'un autre ordre. L'épreuve sensuelle déborde la qualité sensible. Toute sensation est pleine de sens pour qui habite le monde elle »<sup>23</sup>. Le moment pathique, le ressentir au sein du sentir, selon E. Straus, est cette dimension intérieure selon laquelle nous communiquons avec les données hylétiques avant toute référence et en dehors de toute référence à un objet perçu.

### Corporéité et directions de sens

Dans son article de 1935 intitulé « De la Psychothérapie »<sup>24</sup>, Binswanger expose le cas d'une jeune patiente qui souffre d'un ensemble de troubles hystérisés de la sphère orale et digestive (hoquet, nausées, aphonies, etc.). L'exploration de la biographie et de l'histoire intérieure de la vie<sup>25</sup> montrent que la tableau clinique est provoqué par un sentiment de dégoût de la vie et d'opposition à la mère – par ailleurs tendrement aimée – depuis que celle-ci s'est opposée à ses fiançailles avec l'élu de son cœur. Le psychiatre s'intéresse à la manière dont la patiente expérimente et ressent son corps vécu, « sur un plan phénoménal, c'est-à-dire à l'intérieur de la sphère de l'expérience vécue et de la signification, ou en d'autres termes, de la sphère de l'existence »<sup>26</sup>. Il constate que la jeune fille s'est en quelque sorte retirée de la vie, et son monde commun comme son monde environnant sont étouffés, sans aucun sens et sans but. Sa corporéité est devenue son seul et unique mode d'expression, « un retrait et une retraite », et se présente comme le siège angoissant « de la simple pression vitale ». Le corps vécu n'est plus régi par un sens propre. Il se retranche dans l'*idios cosmos*, monde privé hors du monde et an-historique, fonctionne seul et devient « l'organe verbal de la révolte » sur le mode du refus et l'opposition. Car la jeune fille, selon l'auteur, ne peut avaler le refus de sa mère, ni digérer son opposition à ses projets de fiançailles. Cette explicitation, qui peut paraître évidente à tout clinicien frotté à la psychanalyse, risque d'induire en erreur. Elle ne recouvre pas la compréhension psychanalytique de la conversion hystérique, de l'inscription de la lettre au lieu symbolique de l'incarnation du symptôme, du corps qui parlerait à la place de..., etc. Car si la psychanalyse postule que du sens est caché derrière le symptôme, sur l'Autre Scène de l'inconscient, l'analyse existentielle recherche ce sens dans le phénomène. Au rapport causal de la psychanalyse, elle substitue un rapport d'essence. Là où le naturalisme freudien, édifié sur le substrat biologique des pulsions, fait dériver le psychique du corps biologique vivant, la Daseinsanalyse, à l'inverse, considère que le corporel ne peut être compris qu'à partir de l'existence, comme corps vécu. D'où deux logiques à l'œuvre dans leurs méthodes : conformément au modèle scientifique de la science moderne, la méthode freudienne va rechercher l'enchaînement causal du sens masqué dans l'analyse, par la dissolution des symptômes dans l'élément originel du pulsionnel libidinal, alors que l'analyse existen-

tielle cherche à reconduire la dissémination des expressions ontiques pathologiques au cœur même des structures existentielles qui les rendent possibles. F. Dastur observe : « (...) si l'analyse de Freud signifie, conformément à l'esprit scientifique de la science moderne depuis Descartes, reconduction des symptômes à leur origine, par analogie avec l'analyse chimique qui, elle aussi, fait retour aux éléments, afin de fournir une explication causale du donné, l'analytique au sens kantien qui est celui qui retient Heidegger ne doit pas être compris comme une décomposition en éléments, mais comme la reconduction à ce qui constitue l'unité d'un tout structuré. Il ne s'agit pas en effet de reconstituer le processus ontique d'un enchaînement causal, mais d'apercevoir l'unité ontologique d'une multiplicité articulée »<sup>26</sup>. Le corps est un champ d'expression, dont les symptômes sont à saisir phénoménologiquement au ras de leur expressivité et au sein d'une communication particulière. Si Binswanger admet que « historiquement, au début d'une biographie qu'on appelle névrotique, il y a toujours des contenus sexuels vécus ou imaginés – nos propres expériences rejoignent ici la psychanalyse orthodoxe – (...) », il se refuse néanmoins à concevoir « que le "sexuel" représenterait la base génétique pour toutes les autres formes d'expériences vécues, en tant que telles, en se fondant sur une spéculation théorique »<sup>27</sup>. Le pôle oral, zone stratégique des échanges entre le monde propre, le monde environnant et le monde commun, est le siège de directions de sens communes à tous, se rapportant à l'entrée et la sortie du corps. Elles se distribuent en tensions, entre d'une part l'assimilation, l'absorption, l'acceptation et d'autre part, le refus, le rejet, l'expectoration. Dans l'histoire intime de cette jeune fille, il s'agit « de transformation de la direction significative à partir de l'assimilation existentielle, c'est-à-dire à partir de la signification aussi bien biographique que vitale et dimensionnelle de ce qui est *pour moi et en moi*, en la signification de ce qui est *rejeté de moi et hors de moi*, c'est-à-dire l'expectoration existentielle ». Il poursuit : « Ces directions significatives essentiellement unitaires, le langage lui-même les dissocie en modes d'expression corporels, psychiques, spirituels ; il ne pourrait pas cependant *échanger* ces modes d'expression les uns avec les autres, et surtout il ne pourrait pas les échanger avec une telle légèreté et une telle immédiate assurance de l'être-compris, si elles ne se fondaient pas sur une forme unitaire vécue. Nous ne devons pas chercher la connaissance de cette unité dans la science, mais bien là où elle est conservée et où elle s'épanouit, justement dans la langue populaire et ses caractérisations de l'homme, là où elle est consignée dans les proverbes, les gros mots, les bons mots, les injures, les images et les comparaisons »<sup>28</sup>. Le corps se déploie selon des unités de signification concrètes qui se manifestent en de multiples expressions verbales, qu'elles soient symptomatiques, ou simplement liées aux états particuliers de la vie. Sorte d'alphabet originaire du corps moteur, expressif et signifiant, les directions de sens pré-dirigent le langage et recèlent le sens existentiel de la corporéité, en ce qu'elles sont inscrites dans les attitudes et les manières du

corps propre. Elles sont, précise P. Fédida, présentes aux expressions bien avant que celles-ci prennent pour notre entendement un contenu sémantique déterminé.

Le cas exposé dans l'article « De la psychothérapie » permet à Binswanger de comprendre l'hystérie comme une existence rétrécie et quasiment enkystée dans le corporel, et son mode d'expression est rabattu sur le langage du corps. Le repli, l'enlèvement, l'adhérence, selon les termes de l'auteur, aboutissent à *l'être-pris-par-le-corps*, au lieu d'être *en prise avec* le monde. L'histoire intérieure de la vie est stagnante ou paralysée dans sa spatio-temporalité, l'espace thymique se réduit au corps propre, l'existence se retranche dans les fonctions vitales, alors que la *Leiblichkeit* de l'homme sain se laisse habituellement oublier pour mieux étayer le déploiement existentiel. Le retrait dans la corporéité et le rabattement du côté des fonctions vitales se produisent quand les directions de sens sont entravées dans leur dynamique, que leur tension est infléchies dans une seule et unique direction : l'expectoration, au sens existentiel du *rejet*, signe bien pour cette jeune fille la disproportion anthropologique de son existence, réduite à tout rejeter sans plus assimiler. Ainsi, pour Binswanger, l'existence et particulièrement l'existence corporelle est le lieu de l'articulation pré-linguistique du sens et du vécu. Le schème corporel est téléologiquement l'humus où s'élabore le langage, pour mettre en forme les traits essentiels de l'être-homme, car si la présence se laisse venir aux mots, c'est particulièrement aux mots du corps, sa demeure première. Ainsi peut-on lire dans l'essai consacré à Ibsen : « (...) C'est l'image de notre existence corporelle qui représente partout le « type » selon lequel la langue conçoit et nomme toutes les manifestations de notre existence. Mais la langue ne peut le faire que si, à l'opposé de l'entendement qui dissèque et dissocie, elle voit notre existence dans son unité et son indissociabilité. Nous ne devons pas dire que notre langage « incarne » les manières et les formes de manifestations non physiques de notre existence ; bien plus, il voit dans les phénomènes physiques, déjà les psychiques et spirituels, et il voit dans ses derniers, encore les phénomènes physiques »<sup>29</sup>.

### La spatialisation de la présence

Pour Heidegger, l'espace existentiel précède l'espace objectif. L'espace n'est pas l'entité abstraite du savoir mathématique où prendraient place les opérations concrètes de l'existence comme des meubles dans une chambre. Il est bien plutôt engendré par la spatialité de l'existence en ses actes quotidiens. Car l'espace et le monde, antérieurement à leur sens objectif indéniable de cadre de la vie humaine, sont d'abord ce à quoi l'existence se rapporte et se voue, ce vers quoi elle projette la flèche du possible, ce dans quoi elle s'oriente et s'implique, ou ce dont elle est en dérélition. L'existant est toujours déjà immergé dans le monde. On l'aura compris, les tribulations de notre situation dans l'espace ne sont pas les simples particularités intra-mondaines du Dasein. L'être-au-monde se déploie selon des

directions de sens générales telles que l'orientation, la circonspection, la préoccupation ou l'affairement, et la situation comme proche des choses soustraites au lointain, « déloignées », (*Entfernung*), opération par quoi peuvent se constituer l'espace et l'environnement. C'est donc bien l'existence qui génère l'espace, par cette propension au contact et à la rencontre qui constitue l'être-à, et par la situation comme proche des choses dans la constellation desquelles l'existence se situe elle-même. Le champ de présence qu'est l'espace habité est vectorisé selon des tensions inversées. Les modes de mondanéité y viennent au jour dans les directions de sens immanentes au Dasein. L'existence en situation s'y déploie selon des polarités que Maldiney nomme les tenseurs de l'expérience. « Notre existence s'ouvre toujours dans certaines directions significatives, c'est-à-dire l'ascension ou la chute, le planement ou le saut, le devenir large ou étroit, plein ou vide, clair ou obscur, tendre ou dur, chaud ou froid » écrit Binswanger, même s'il n'insiste vraiment que sur les dimension de l'ascension et de la chute<sup>30</sup>. La direction de sens est anthropologiquement un principe cinétique universel. « Que non seulement l'étendue et l'étroitesse, mais encore la hauteur et la largeur appartiennent à la nature de l'homme, cela il le doit au premier chef, à la marche et à la station debout. (...) La verticale, "le psychisme ascensionnel", comme dit Bachelard, est et demeure pour l'homme la direction significative de l'effort, de la volonté. (...) La verticale anthropologique est en même temps la direction significative de l'être emporté dans les airs, et celle de la chute dans la profondeur »<sup>31</sup>.

Signalons au passage les riches études de G. Durand sur *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*<sup>32</sup>, dans la perspective d'une anthropologie qui reste non-phénoménologique – c'est-à-dire qui ne se charge pas d'expliquer les conditions originaires du Vivre, de l'Exister, de l'Habiter humain, et ne recherche pas l'ancrage des productions imaginaires dans les existentiels –. L'exploration de l'imaginaire humain montre que la hauteur s'inscrit dans une archétypologie symbolique générale au sein de vastes constellations d'images à peu près constantes dans la plupart des cultures et se structurent selon un certain isomorphisme de symboles convergents. La hauteur est universellement la structure imaginaire de la transcendance. – « Grimper est de la bête, gravir est de l'homme » remarque V. Hugo dans *L'homme qui rit* –. G. Durand établit la parenté entre verticalité et redressement de l'enfant et de l'anthropoïde, entre verticalité et vertébralité, entre hauteur et tête, altitude et lumière, élévation et spiritualité, élan et envol, grandeur et souveraineté, ascension et symboles de puissance (tels que épées de justice, sceptres, glaives et autres instruments de la « transcendance armée », toujours levés vers le ciel). Religion, philosophie, mythologie, héraldique, alchimie, astrologie, balistique, poésie, peinture (en particulier chinoise), modélisation métapsychologique même, quasiment tous les domaines de l'esprit humain sont subrepticement ou explicitement imprégnés de schèmes ascensionnels. Ils sont par excellence « les métaphores axiomatiques » par lesquelles Bachelard entend juger les symboles,

non par leur forme mais selon leur force. L'imaginaire participe de la pensée prélogique, et écrit Maldiney : « Les archétypes immémoriaux, foyers de mythologèmes, résultent de la thématization encore indéçise de certains moments non-thématiques de la présence à »<sup>33</sup>. Pour peu que nous y prêtions attention, nous découvririons combien notre langage, nos expressions les plus spontanées, nos gestes mêmes sont imprégnés de la dynamique de verticalité.

Deux orientations de la présence, fortes de leur privilège anthropologique, s'imposent de manière plus évidentes que les autres à l'homme debout et qui marche : la verticalité et l'horizontalité. Car le *Dasein* est à concevoir comme extension et mouvement. « Entre la hauteur d'où nous voyons et jugeons et l'étendue de notre expérience, mais aussi entre la transcendance verticale de l'existence et son champ de réalisation, il existe une proportion hors de laquelle ces deux dimensions tombent l'une en de dehors de l'autre »<sup>34</sup>. Pour Binswanger, le *Dasein* humain en tant qu'être projette non seulement l'étendue où il marche, mais aussi la hauteur où il s'élève. Tout chemin, observe de son côté Bachelard, conseille une ascension. Le rapport entre verticalité et horizontalité se définit comme la constitution de sens transcendantal originaire de l'existence humaine. La dimension de l'horizontalité se déploie entre étroitesse et largeur et représente la vie pratique, l'expérience quotidienne. Se réaliser dans la vie pratique, c'est avancer dans le large, prendre possession du monde, élargir ses horizons, et acquérir une vue d'ensemble. Binswanger note : « Ce qui correspond à "l'attrait de l'étendue", à l'attrait de la direction de signification horizontale, c'est surtout "la discursivité", l'ex-périence, la traversée et la conquête du monde, "l'élargissement du cercle de visibilité", l'élargissement de l'intuition, de la vue globale et de la circonspection liées à "l'affairement" du "monde intérieur et extérieur" »<sup>35</sup>. Il n'est pas étonnant que l'horizontalité trouve son expression littéraire dans le style épique, l'épopée et la conquête ; pensons aux figures de Gilgamesh, de l'Iliade et de l'Odysée, aux conquérants du Nouveau Monde. La verticalité s'étend entre profondeur et hauteur. La progression vers le haut concorde avec l'axe de la transcendance, la sphère spirituelle, l'approfondissement problématique de soi. « Ce qui correspond à l'attrait de la hauteur, poursuit Binswanger, c'est ce qui monte dans la direction de signification verticale, c'est surtout la nostalgie du franchissement de la « pesanteur terrestre », le *soulèvement* de la poussée et de « l'angoisse tellurique », de même aussi que l'obtention d'une vue « plus haute », d'une visibilité plus haute sur les choses, comme le dit Ibsen, à partir de laquelle l'homme est capable de donner forme à ce qui est expérimenté, de l'approprier, en un mot de se l'approprier »<sup>36</sup>. La verticalité est l'appropriation de l'expérience par la mesure, la pesée et la comparaison dramatique des choses, avec la souffrance qui en résulte. La *krisis* se résout par le choix et la décision ; le héros du drame, appelé à la sortie de soi, affronte son destin, répond à l'assignation d'avoir à être et consume sa finitude, à l'exemple d'Antigone. D'où

son expression littéraire dans le drame, avec son caractère d'abîme. L'avancée dans le large s'accompagne d'une montée dans la hauteur. La spatialité de l'existence en situation s'exprime aussi selon les polarités proche-lointain, devant-derrrière, droite-gauche, haut-bas, large-étroit, avec les corrélats phénoménologique du clair et du sombre, du léger et du grave, etc. Dans le cas *Ilse*, Binswanger décrit comment les directions de sens de la glaciation et la brûlure structurent l'histoire de la jeune femme, puisqu'elle se brûle le bras pour enseigner l'amour à son père et interprète certains éléments de sa vie en termes de refroidissement et de glaciation<sup>37</sup>. Ellen West, célèbre patiente anorexique, exprime des fantasmes d'envol dans l'air et la lumière et d'ensevelissement dans la terre froide et sombre. « Ces polarités, indiquent R. Kuhn et H. Maldiney, ne sont pas objectivement conceptualisables, parce que nous n'avons pas affaire à une analyse de position mais à une analyse de *situation* respectant cette transcendance qui est la dimension spécifique de la présence à »<sup>38</sup>.

### **Ibsen et l'autoréalisation de soi**

Dans son essai sur Ibsen, Binswanger étudie l'essence de la réalisation de soi à partir de l'œuvre et de la biographie du dramaturge norvégien. La réalisation de soi est la chose plus haute que l'homme puisse atteindre. Ibsen a su faire de cette tâche son idéal d'existence et la direction de sa vie. Mais être homme est plus que vivre, et se réaliser dans la hauteur n'est pas vivre sa vie. Pas plus d'ailleurs, prévient Maldiney, prendre de la hauteur n'est-il sublimer. Sublimer, au sens psychanalytique de dérivation de la pulsion libidinale vers un but non sexuel, est l'effort freudien pour penser ensemble pulsion et valeur et faire naître d'un quantum d'énergie libidinale l'idéalité supérieure du sens. Sans doute rencontrons-nous là ce qui, en dépit de leurs convergences, reste le désaccord peut-être le plus fondamental entre psychanalyse et Daseinsanalyse : la genèse du spirituel. Cette divergence, Maldiney la résume dans sa post-face à l'essai sur Ibsen en une remarquable formule : l'esprit n'est pas un ornement de la pulsion. Loin d'être adventice, la question du spirituel est centrale dans l'essai sur Ibsen et Binswanger la pose d'emblée au début du livre. « Dans cet ouvrage, il s'agit de montrer ce que signifie l' "esprit" d'un point de vue anthropologique. Nous ne nous contentons pas de parler de possibilité ontologique spirituelle, d'être spirituel, d'être "dans l'esprit" ou, selon un terme de philosophie technique, de transcendance spirituelle. Bien plus, nous tenons à comprendre la manière de la transcendance spirituelle à partir de la direction de sens anthropologique originelle de la hauteur, plus exactement de l'ascension dans la hauteur »<sup>39</sup>. Pour Ibsen, la transcendance spirituelle s'accomplit non dans la religion, la philosophie ou la science, mais comme nous le savons, dans l'art. La catégorie propre à l'autoréalisation est celle de l'ascension proportionnée dans la hauteur. Elle s'accompagne de l'approfondissement de la problématique de l'existence. Elle se réalise quand les possibilités d'être les plus hautes de l'existence trouvent direction, mesure

et forme, grâce au pouvoir d'être de la chose la plus élevée, de l'*Agathôn*. Elle implique transformation, auto-métamorphose, progression de la puissance de soi et appropriation de l'expérience. Cette appropriation, Binswanger la nomme la *décision propre*, saisissement du *kairos* : au vu d'un acte isolé, mais qui peut engager toute la vie, elle suppose l'élévation de soi au-dessus de la situation mondaine, de l'horizon de ce qui est vu ou expérimenté. Elle permet l'historicisation dans le sens du mûrissement. Cette hauteur, Ibsen quant à lui l'appelle « le sérieux ». Ce peut être *l'esprit*, ou encore la *Phronésis* grecque, la vertu de prudence. L'ascension dans la hauteur passe nécessairement par une conversion biographique dont Binswanger relève les témoignages dans la correspondance d'Ibsen. Avant de s'élever, le dramaturge a dû se libérer de tout lest étranger à soi, se délivrer des entraves que constituent les demi-intelligences, les demi-mesures, les compromissions. Ecartant toutes les formes « d'être à moitié », tranchant tout lien non-libre, il s'est étendu dans le large, dans une lutte contre sa famille, sa patrie, la société, l'état et contre lui-même. Fuyant l'étroitesse d'esprit de son milieu – et l'on pense ici à *l'esprit du lourd* et à *l'esprit assis* de Nietzsche – il a pris la décision concrète de quitter son pays et les siens, décision qui anticipait sur l'achèvement des possibilités d'être constituant son existence. Il réalisait là, à même son existence, la première étape du travail créateur. Spatialement, il quittait la pesante étroitesse de sa situation domestique, et temporellement, il se délivrait du poids du passé, se libérait pour un futur propre et s'ouvrait un champ de possibles. Par cet exil volontaire, il gagnait le large et créait les conditions existentielles pratiques pour atteindre dans son œuvre « la forme puissante et claire », selon l'expression même d'Ibsen, ou « le rendu symbolique supérieur ». La deuxième phase du travail créateur, la mise en forme créatrice à proprement parler, est la reprise du premier mouvement d'éloignement et de distanciation de soi à soi : elle permet de prendre conscience de ce dans quoi l'on est pris. C'est seulement dans la « distance du presbyte » à soi-même que s'atteint l'authentique proximité avec soi, la liberté et l'indépendance propre du Soi. Mais cet éloignement – et c'est le point crucial pour Binswanger – n'est qu'un détour en vue d'un retour dans la proximité des autres, pour leur apporter instruction, éclaircissement ou conversion ; bref, pour les faire bénéficier de l'approfondissement de la problématique de l'existence et de la vue supérieure sur les choses qui ont été acquises. Notons au passage la fonction prophétique de l'art sur laquelle insiste Binswanger. Il y a dans le travail de l'artiste un effort de mise en forme, « une poussée et une percée vers la forme », car, comme Bachelard, Binswanger assimile le bas au chaos, au sans forme, au non-figuré. Le retour vers soi-même n'est possible que sur le chemin escarpé sur la hauteur, dans la transcendance au-delà de soi, dans la communication<sup>40</sup> et la rencontre de l'amour, cet « abri ontologique », ou de l'amitié. L'autoréalisation passe donc par un éloignement des autres et de son fond propre, pour revenir ensuite aux autres et à soi-même en passant par la hauteur. Par ce retour, il échappe au risque

toujours présent de la présomption, qui est la perte de l'assise ontologique du *koimos kosmos* et la sortie du monde commun par la hauteur.

### Proportion et disproportion anthropologiques

Pour Binswanger, Ibsen est un voyant des formes anthropologiques de l'être-au-monde et son personnage *Solness le constructeur* illustre une forme de disproportion anthropologique : la présomption (*Verstiegenheit*). Avec la distorsion (*Verschrobenheit*) et le maniérisme (*Manieriertheit*), la présomption est un mode d'être malheureux de l'homme, *une forme manquée de la présence humaine*. En effet, l'être sain se caractérise par l'interaction dynamique entre horizontalité et verticalité, par l'équilibre entre la marche dans l'étendue et l'ascension dans la hauteur, par l'équilibration entre l'aspiration et la compréhension. Par là se maintient l'unité vécue de l'existence dans sa *direction vitale*. Mais un certain désaccord est toujours possible entre s'élever vers le haut et se déplacer dans l'étendue. Le présomptueux monte trop haut et s'égare en montant, tel l'alpiniste qui ne peut plus ni avancer, ni reculer, ni redescendre, qui ne peut que rester bloqué, en proie au vertige et au risque de tomber ; à l'instar de Solness qui bâtit plus haut qu'il ne peut monter et le paie finalement d'une chute mortelle. La présomption procède d'un excès de valorisation de la verticalité : le désir d'élévation excède les possibilités permises par l'étendue de l'expérience, la prise de hauteur est insuffisamment fondée et produit un déséquilibre structurel entre les proportions anthropologiques. Il y a disproportion quand l'idéal se fixe trop haut pour la base de l'expérience disponible, et quand la discordance est trop grande entre la hauteur de la problématique et une base trop limitée d'expérience. Les idéologies, note Binswanger, sont des formes de présomption en ce qu'elles privilégient l'idéal au détriment de la réalité humaine et les risques de leurs dérives totalitaires ne sont plus à démontrer. Dans l'excès de hauteur, l'existence reste bloquée. Ce blocage signifie que le présomptueux ne peut plus reprendre pied sur le sol de l'expérience. Temporellement, le déploiement de l'existence reste bloqué dans un maintenant coupé de sa dynamique existentielle, sans possibilité de se projeter, à moins d'une aide thérapeutique. Devrait-on en conclure que toute prise de hauteur est interdite à l'homme ? Assurément non. C'est, pourrait-on dire, la fausse hauteur qui est dangereuse pour l'homme, et plus exactement la fausse transcendance. Dans la *Verstiegenheit*, précise Binswanger, la hauteur n'est pas atteinte par le vol sur les ailes de l'imagination, de l'amour, de l'enthousiasme ou de l'art, ni même par le gravisement, barreau après barreau, de l'échelle de l'élévation de soi, comme pour l'homme en bonne santé. Au personnage de Solness le bâtisseur de tour, Binswanger oppose une autre figure ibsénienne, tirée de la pièce *Le Petit Eyolf*, *Borgheim le constructeur de route* « qui peut tout ce qu'il veut ». En effet, Borgheim possède une expérience du monde suffisamment large et profonde pour atteindre une hauteur que rien ne met en péril. Les possibilités et la réalité, la compréhension des choses et l'aspiration à croître, les

forces et les plans, la vie et la théorie, tout dans la conduite sa vie s'accorde légitimement, sans menacer son effectuation. Bien inséré dans la communauté des hommes, il apporte sa part de réalisation au bien commun. Il incarne la juste proportion, l'équilibre, la vertu héraclitéenne de *Phronésis*. Mais Binswanger nous met en garde contre la méprise qui consisterait à utiliser la notion de disproportion anthropologique dans un sens psychologique : elle ne signifie pas par exemple l'inadéquations entre les capacités intellectuelles, entre telle qualité ou telle composante du caractère et le besoin de se faire valoir. Elle n'est pas à comprendre comme un symptôme ou un événement de quel ordre que ce soit ; pas plus, devons-nous ajouter, comme un avatar psychopathologique de la sublimation ou une ratée de la compensation. Son sens reste celui « d'une possibilité anthropologique de l'être que l'on peut comprendre en termes "analytiques existentiels" à partir de la structure totale du *Dasein* humain »<sup>41</sup>. Si l'importance du rapport entre verticalité et horizontalité est souligné dans sa fonction d'assurer l'historisation de soi comme être-au-monde, l'article sur la présomption se conclut pourtant sur le regret de n'avoir pas suffisamment insisté sur l'aspect temporel du fourvoiement présomptueux. Car, remarque l'auteur, la temporalité imprègne implicitement la plupart des expressions de la présomption. « La hauteur et l'étendue de la présence ne représentent-elles pas deux schèmes spatiaux différents pour *une seule et unique* direction de la temporalisation du *Dasein* humain fini, raison pour laquelle on ne peut les séparer que *dans l'idée* »<sup>42</sup>. La disproportion anthropologique résulte de l'accentuation et de l'absolutisation d'une dimension, qui s'émancipe de la double polarité pour devenir exclusive. Flexion excessive de l'existence, elle peut se bloquer dans la hauteur ou à l'inverse s'enfoncer dans la profondeur. L'existence s'engage alors tout entière dans l'ascension et le planement ou dans l'effondrement et la chute. « Dès que la communauté de ces deux dimensions est rompue, écrit Maldiney, la présence éprouve elle-même, sur un mode agonique, leur antagonisme. Les oscillations qui scandent le drame de l'existence psychotique résultent d'une lutte inégale entre elles, dont la solution est à chaque fois une déchéance de la communauté (perdue) en contamination »<sup>43</sup>.

### **Présomption schizophrénique, disproportion maniaque**

Il importe d'établir clairement la distinction entre la présomption à l'œuvre dans la schizophrénie et la disproportion qui préside à la manie. Le fourvoiement présomptueux tel que précédemment décrit comme prédominance excessive de la hauteur sur l'étendue de l'expérience, s'applique au schizophrène. Nous le voyons à l'œuvre sous la forme de l'idée présomptueuse ou de *l'idéal présomptueux du schizophrène* que Binswanger retrouve dans les cas de schizophrénie qu'il présente : la sécurité familiale totale pour Suzanne Urban, la distinction sociale pour Jürg Zund, l'idéal de minceur corporelle d'Ellen West, etc. La disproportion maniaque est d'un autre ordre. Il ne s'agit plus de prédominance excessive de la verticalité sur

l'étendue, car le maniaque est totalement détaché du sol de l'expérience et il n'y a plus pour lui d'étendue. Si le schizophrène s'enlise pathétiquement dans la problématique de l'existence, car la conséquence de l'expérience se brise pour lui sur l'objectivité, le maniaque évite et dénie cette problématique en la survolant. Si en marchant dans l'étendue, tel un piéton qui avance sur son chemin, le schizophrène s'engluie, le maniaque pratique un bond vertigineux dans l'infini. Il se jette à l'avant de soi, trop loin, trop vite et trop haut pour la communauté des hommes. Son au-delà exalté, son au-dessus triomphant, son ailleurs diffracté ne sont pas de ce monde. « Cette disproportion entre l'étendue et la hauteur tient à ce que le monde extrêmement volatile du maniaque s'élargit de façon démesurée eu égard au nivellement de la hauteur (ou de la profondeur) authentique du *Dasein* – c'est-à-dire que l'on ne peut gravir qu'avec peine au sens de la décision et du mûrissement »<sup>44</sup>. On peut opposer au *sérieux* d'Ibsen, précisément l'impossibilité maniaque de prendre quoi que ce soit au sérieux. Rappelons que le dramaturge travaille à sa transformation, à la progression de la puissance de soi, à son historicisation au sens du mûrissement existentiel, par quoi il gagne peu à peu de la hauteur. A l'inverse, le maniaque est inapte à l'approfondissement de la problématique humaine, à une vue d'ensemble sur la situation, à la décision, au mûrissement. Son monde improblématique fait de jubilation festive est sans profondeur, sans mesure, sans consistance ni résistance ; et sans ancrage ni bagage, il se laisse emporter sur les hauteurs aériennes de l'humeur optimiste, au grès de la fuite de ses idées. Ainsi s'exprime Olga Blum, un des cas exposés dans *Manie et mélancolie* : « Un miracle est arrivé. Toutes les énigmes se résolvent, oui tout est si simple, si totalement, totalement simple quand on connaît le fondement de toutes choses ». – Notons par comparaison les propos de Réto Roos, l'écrivain mélancolique, patient de la clinique Bellevue qui mit fin à ses jours par pendaison : « On ne se sent accroché nulle part... On se laisse sombrer dans la profondeur... Toutes les déceptions passées resurgissent et leur poids vous enfonce dans le sol toujours plus profondément... On se sent englouti en soi-même »<sup>45</sup> –. A travers la thématique de l'effondrement et de la chute, la mélancolie s'impose comme cette perte du fond du monde où l'être s'abîme. Si *Mélancolie et Manie* interroge la constitution du monde maniaque et dépressif dans la perspective husserlienne de la phénoménologie transcendante génétique, l'étude *Sur la fuite des idées*<sup>46</sup>, réalisée presque trente ans avant, se borne à décrire le monde maniaque de l'homme aux idées fuyantes et à rechercher la modification de la structure anthropologique susceptible de rendre possible quelque chose comme la fuite des idées. Il n'y est pas encore question de *Dasein*analyse mais d'anthropologie existentielle. L'auteur différencie la figure du bondissement qui caractérise la fuite ordonnée des idées et celle du tourbillon qui spécifie leur fuite désordonnée. Dans des pages demeurrées célèbres dans la littérature psychiatrique, l'optimisme maniaque est étudié dans sa spatio-temporalité, mais aussi dans sa couleur, sa consistance, son éclaircissement, en un fais-

ceau de directions de sens qui trouvent leur cohérence à dépeindre un monde de jubilation festive, rose, large, clair, fluide, volatile, facile, etc. En opposant la métaphore de la marche à celle de l'envol, Binswanger esquisse déjà deux directions de sens immanentes au *Dasein* humain, qui trouveront leur aboutissement dans l'essai sur Ibsen : *l'homme d'étoffe grossière* que nous sommes tous marche dans l'horizontalité problématique de l'existence, pénètre dans la profondeur du souci et se heurte à l'espace étroit des possibles. Le maniaque glisse sur toute chose et plane dans la verticalité improblématique de son univers de conte de fées, dans l'ivresse de l'apesanteur. *Un mode bondissant d'existence* est ainsi opposé à un *mode réfléchi ou marchant de l'existence*, chaque mode déterminant une forme d'existence, une manière et un niveau d'explication du moi avec le monde : « On entend ici l'expression « niveau » au sens d'une direction générale de signification, et cette direction prend sa signification particulière à l'intérieur de « régions » spéciales du monde »<sup>47</sup>. Le mode bondissant d'existence produit « comme un nivellement de l'explication du Moi avec le monde », qui se montre dans la spatialité et la situation des objets dans l'espace, dans la temporalité et le temps objectif, dans la sphère de la signification en général et la structure du langage, dans la région sociale du monde d'autrui, dans l'histoire interne de la vie et la région du devenir soi ou mûrissement. La logorrhée maniaque de l'homme aux idées fuyantes est décrite, selon l'expression du langage courant, comme « la grande gueule », cette poussée à la parole qui est une manière d'habiter son corps dans la dialectique brisée d'une direction de sens réduite à l'éruktion et l'expectoration. Le malade s'expectore dans l'en dehors de soi, et sature l'espace de ses invectives. Cependant le mode d'existence maniaque est aussi un « entrelac supérieur » du Moi avec les formes de vie esthétique que sont la joie et la fête existentielle, empruntées à l'ontologie de Häberlin<sup>48</sup>. Mais en caractérisant la manie par la disparition de la catégorie du souci (*Sorgue*), Binswanger produit un malentendu fécond de l'ontologie heideggerienne, car à l'inverse d'un trait psychologique contingent, la structure existentielle de la *Sorgue* reste une condition ontologique de l'existence, et à ce titre, ne saurait disparaître, même dans la pathologie.

Nous éprouvons dans la vie courante la sensation d'être porté vers le haut dans nos rêves, dans les ambiances amicales et heureuses, dans l'expérience de la joyeuse surprise, dans les états de grâce et les sensations d'élévation de l'être que peuvent nous offrir l'amour et l'art. Binswanger évoque encore le fourvoiement du névrosé par manque de pénétration, de vue globale, de circonspection ; ou simplement celui de l'homme qui n'intuitionne pas la hiérarchie des possibilités d'être du *Dasein* humain. Le fourvoiement présomptueux se produit quand le *Dasein* s'est exilé du Nous, hors du foyer de l'amour et de l'amitié, loin de tout épanouissement possible dans « l'être-en-dépassement-du-monde, au sens du foyer (*Heimat*) et de l'éternité de l'amour », sorte de mystérieuse utopie binswangerienne, instant éternel de pure intensité, en quelque sorte atopique

et uchronique, puisqu'il n'y a « ni haut, ni bas, ni proche ni lointain, ni avant ni après »<sup>49</sup>. Les *Grundformen* continueront d'affirmer la transcendance de l'amour, comme être-au-delà et au-dessus-du-monde, seule véritable façon d'exister son là, que Binswanger se permet d'ajouter aux modes d'êtres fondamentaux dégagés par Heidegger. Analysant la pièce d'Ibsen, Binswanger constate que l'amour de Solness et de Hilde n'est pas cette communauté partagée qui laisse à chacun sa liberté de métamorphose. Solness est un être pour le moins ambiguë. Sa réussite cache mal la fêlure d'une existence où l'amour est tari : mariage raté, absence de vrai foyer, mort des enfants, trahison de son idéal et âpreté du rapport aux autres instrumentalisés pour servir ses ambitions et compenser ses manques. Son ascension sociale, établie précisément sur la catastrophe qui a ruiné sa famille, l'incendie de la maison d'enfance de sa femme, ne peut être le paradigme d'une ascension inauthentique. Solness connaît sa forfaiture : « Au fond, je n'ai rien bâti. Rien sacrifié pour pouvoir bâtir », avoue-t-il<sup>50</sup>. Hanté par l'attrait de l'impossible – le *troll* –, il sera poussé à sa chute par Hilde, jeune fille fougueuse et inconséquente qui réapparaît dans sa vie pour lui réclamer la promesse faite jadis à la petite fille : « la construction d'un royaume, d'un château dans les nuages » qu'ils habiteront ensemble dans la hauteur. On ne peut mieux illustrer l'absence de fondation d'une construction architecturale, ni mieux montrer que des rêves de petite fille en quête de réalisation érotique ne suffisent pas à constituer une communauté amoureuse riche de possibilités de dépassement du monde. La tentation érotique se résout dans le vertige qui provoque la chute de Solness et révèle sa présomption spécifique : à construire plus haut qu'il ne peut monter, il ne peut que tomber. « (...) Dans les drames d'Ibsen, sous l'être-homme en question, se débattent les hommes », écrit Maldiney<sup>51</sup>.

### **Du privilège anthropologique de l'ascension et de la chute**

Dans sa préface à « Rêve et existence », M. Foucault insiste sur la primauté des directions de sens de l'ascension et de la chute, car c'est en elles et en elles seulement que peuvent se déchiffrer la temporalité, l'authenticité et l'historicité de l'existence. Les autres directions de sens permettent de connaître les situations de l'existence et les modalités du *Menschsein*. « Mais il faut rejoindre la dimension verticale pour saisir l'existence se faisant dans cette forme de présence absolument originaire où se définit le *Dasein*. Par là on abandonne le niveau anthropologique de la réflexion qui analyse l'homme en tant qu'homme et à l'intérieur de son monde humain pour accéder à une réflexion ontologique qui concerne le mode d'être de l'existence en tant que présence au monde. Ainsi s'effectue le passage de l'anthropologie à l'ontologie, dont il se confirme ici qu'il ne relève pas d'un partage a priori, mais d'un mouvement de réflexion concrète »<sup>52</sup>.

Universel ou resurgi peut-être d'une vieille réminiscence platonicienne, le rêve de voler à l'exemple de l'oiseau hante depuis toujours l'imaginaire

des hommes. En témoignent, entre autres, les métamorphoses d'Ovide, dans le mythe d'Icare et de son père Dédale<sup>53</sup>. Quitter son élément natif, éprouver l'infini ou espérer peut-être l'épuiser dans l'ivresse du vol, se délester des limites de l'humaine condition comme on abandonne une vieille dépouille de pesanteur, de matérialité et de mémoire, voilà sans doute une figure éternelle de l'*hubris* où le maniaque à qui tout est possible se reconnaît. Mais si on se rappelle volontiers du mythe d'Icare et de son drame final, on oublie souvent que son père Dédale l'accompagne et réussit, lui, le suprême défi. Il parvient par sa *métis* à réaliser la première machine volante capable de vaincre le domaine inviolé des airs, à s'arracher à la pesanteur terrestre dans l'ultime transgression de se rapprocher des dieux. Icare, enivré, oublie toute prudence, monte vers le soleil et sa démesure le pousse à la chute. Mais, nous dit le mythe, Dédale sait assurer à son vol la juste hauteur proportionnée entre le *trop bas* où les embruns marins risqueraient d'alourdir ses ailes et le *trop haut* où la brûlure du soleil ferait fondre la cire qui assemble ses plumes : un excellent plan de vol, en somme, puisqu'il sait allier à la *métis* la *phronésis* et par là se maintenir dans une proportion anthropologique.

Retenons pour conclure les termes de *direction*, *mesure* et *forme*, par quoi Binswanger tente de rendre compte de l'architectonique de l'existence humaine dans sa richesse et sa complexité dialectique. Les directions de sens organisent les structures anthropologiques du monde, depuis les structures existentielles jusqu'à leurs expressions intentionnelles les plus élaborées dans les systèmes de valeur organisant la communauté humaine. La dynamique existentielle s'élabore au point de nouage de la spatio-temporalité vécue dans le corps, le langage, le sensible et le sens. Perdre sa direction, dépasser la mesure, s'enliser dans un ordre sans mesure (Tellenbach) ou chercher en vain « la forme puissante et claire » et y épuiser ses forces, les formes d'échecs à être sont multiples pour l'homme menacé de chute. Nous en connaissons et éprouvons les drames. A partir des flexions des proportions, on pourra tenter de thématiser les configurations pathologiques traditionnellement dégagées par la phénoménologie psychiatrique : l'*être-en-arrière-de-soi* mélancolique, l'*au-delà-de-soi* maniaque ; comme aussi d'interroger de nouvelles configurations comme que l'*être-au-deçà-de-soi* histrionique, l'*être-en-deça-de-soi* phobique, l'*en-retrait* obsessionnel, etc. Une nouvelle direction de recherche, certes perfectible, semble ainsi pouvoir s'ouvrir aux chercheurs d'aujourd'hui et demain. Ce livre voudrait en être le témoin, à la fois pour attester de nos hésitations, de nos avancées, peut-être de nos impasses, mais toujours de notre plaisir à penser ensemble, et pour passer le relais.

## Notes

- 1/ « (...) L'idée directrice de Binswanger : la compréhension de l'homme malade et la compréhension de la psychiatrie sont un seul et même comprendre. Le thème fondamental dont tous ses travaux sont des variations c'est « l'homme dans la psychiatrie », l'homme en situation dans la psychiatrie et, corrélativement, la psychiatrie en situation dans l'expérience humaine. La reconnaissance questionnante d'une telle corrélation entre le savoir et l'objet, entre la structuration des actes psychiatriques et les structures de l'être-malade est l'essence de l'attitude *phénoménologique* ». H. Maldiney, « Le dévoilement des concepts fondamentaux de la psychologie à travers la *Daseinsanalyse* de L. Binswanger », in *Regard Parole Espace*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1994. p. 88-89.
- 2/ Au sujet de la mécompréhension par Binswanger de la pensée heideggerienne, nous renvoyons à l'article de F. Dastur, « Phénoménologie et métapsychologie », in *Phénoménologie et psychanalyse, étranges relations*, sous la direction de J.C. Beaune, Seyssel, Champ Vallon, 1998.
- 3/ On trouvera une analyse approfondie des différences entre psychanalyse et *Daseinsanalyse* dans l'article d'E. Escoubas, « "La fatale différence", ontologie fondamentale et archéologie de la psyché : Heidegger et Freud », in *Figures de la subjectivité*, Paris, CNRS, 1992. Voir aussi M. Wolf, « Freud, Binswanger et les suites », *Revue Internationale de Psychopathologie*, n°12/1993, p. 617-636.
- 4/ J. Schotte, « Le dialogue Freud-Binswanger », in *Phénoménologie, Psychiatrie, Psychanalyse*, sous la direction de P. Fédida, Paris, Échos-Centurion, G.R.E.U.P.P., 1986. p. 71.
- 5/ H. Maldiney, (1961), « Comprendre », in *Regard Parole, Espace*, op. cit. p. 62.
- 6/ A propos de la différence sens / signification, nous renvoyons à l'article de G. Charbonneau « Le comprendre entre herméneutique et anthropologie phénoménologique », *L'Art du Comprendre*, n°1, mars 1994, pp. 11-22.
- 7/ *Das Individuum in der Rolle des Mitmenschen*. Cf. R. Kuhn, « L'œuvre de L. Binswanger », in *Phénoménologie, Psychiatrie, Psychanalyse*, op. cit.
- 8/ Rappelons que l'on doit à Dilthey le concept de *Zusammenhang*, totalité articulée, ensemble ou configuration. Dans la classique opposition herméneutique entre *Expliquer* et *Comprendre*, la compréhension diltheyenne, partant des expériences vécues, reconstruit l'ensemble qui les réunit, et sur le modèle de la biographie, fait émerger une cohésion de vie de ce qui n'était jusque là que simple succession temporelle. Les connexions de vie transforment l'élémentaire juxtaposition des vécus en un ensemble qui fait sens. Cf. L. Binswanger, (1926), « Apprendre par expérience, comprendre, interpréter en psychanalyse », in *Introduction à l'analyse existentielle*. trad. fr. J. Verdeaux, Paris, Minuit, 1971.
- 9/ L. Binswanger (1930), « Le rêve et l'existence », in *Introduction à l'analyse existentielle*, op. cit., pp. 199-225.
- 10/ *Ibid.* p. 199-200. On sait que Binswanger écrivit cet article peu de temps après le suicide de son fils.
- 11/ *Ibid.* p. 202 et 203.
- 12/ L. Binswanger, (1945), « Sur la direction de recherche analytico-existentielle en psychiatrie », in *Analyse existentielle et psychanalyse freudienne. Discours, parcours, et Freud*, trad. fr. R. Lewinter, Paris, Tel Gallimard, 1970. p. 65.
- 13/ R. Kuhn, H. Maldiney, Préface à *Introduction à l'analyse existentielle*, op. cit., p.18
- 14/ L. Binswanger, (1922), « De la phénoménologie », in *Introduction à l'analyse existentielle*, p. 104.

- 15/ L. Binswanger, (1956), *Trois formes manquées de la présence humaine. La présomption, la distorsion, le maniérisme*. trad. J.-M. Froissart, Paris, Le Cercle Herméneutique, Phéno, 2002. p. 71.
- 16/ G. Bachelard, (1957), *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, Quadrige, 1998. p. 2 et 10.
- 17/ H. Maldiney, « Comprendre », op. cit. p. 63
- 18/ L. Binswanger, *Le cas Suzanne Urban. Etude sur la schizophrénie*. trad. J. Verdeaux, Brionne. Monfort, 1988.
- 19/ F. Fédida, « Binswanger et l'impossibilité de conclure », Préface à *Analyse existentielle et psychanalyse freudienne. Discours, parcours et Freud*, op. cit., p. 31.
- 20/ L. Binswanger, « Le rêve et l'existence », p. 200.
- 21/ L. Binswanger, (1932), *Le problème de l'espace en psychopathologie*. Préface et traduction de C. Gros-Azorin, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1998, p. 88.
- 22/ *Ibid.*, p. 89-90.
- 23/ H. Maldiney, « Comprendre », p. 99.
- 24/ L. Binswanger, (1935), « De la psychothérapie », in *Introduction à l'analyse existentielle*, p. 119-147.
- 25/ « (...) L'ordre historique unique des contenus de l'expérience vécue de la personne spirituelle individuelle, en tant que sorte originaire ou noyau de toute expérience, bref, [c'est] l'histoire intérieure de la vie de la personne. (...) Dans l'histoire intérieure de la vie, (...) s'épanouit et s'élabore (...) l'essence intérieure de l'homme, sa personne spirituelle et inversement, c'est à partir de cette histoire et seulement à partir d'elle, que nous pouvons connaître la personne spirituelle ». L. Binswanger, « Fonction vitale et histoire intérieure de la vie », in *Introduction à l'analyse existentielle*, p. 62 et p. 66.
- 26/ *Ibid.* p. 133.
- 26/ F. Dastur, « Phénoménologie et métapsychologie », p. 275.
- 27/ L. Binswanger, « De la psychothérapie », p. 139
- 28/ *Ibid.* p. 136
- 29/ L. Binswanger, (1949), *Henrik Ibsen et le problème de l'autoréalisation de soi dans l'art*, trad. M. Dupuis, Bruxelles, De Boeck Université, 1996. p. 58.
- 30/ L. Binswanger, « De la psychothérapie », p. 136
- 31/ L. Binswanger, (1947), « A propos de deux pensées de Pascal trop peu connues sur la symétrie », in *Introduction à l'analyse existentielle*, p. 229.
- 32/ G. Durand, (1969), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992.
- 33/ H. Maldiney, « Comprendre », p. 101.
- 34/ H. Maldiney, « Ludwig Binswanger et le problème de la réalisation de soi dans l'art, Introduction en forme de post-scriptum », in *Henrik Ibsen et le problème de l'autoréalisation de soi dans l'art*, p. 130.
- 35/ L. Binswanger, *Trois formes manquées de la présence humaine. La présomption*, op. cité, p. 26.
- 36/ *Id.*, p. 26-27.
- 37/ Cf. L. Binswanger, (1945), « Le délire comme phénomène de l'histoire de vie et comme maladie mentale. Le cas Ilse », in *Passage à l'acte*, Paul Jonckheere (éd), Trad. L. Hebborn et P. Jonckheere, Paris, Bruxelles, De Boeck Université, 1998. Voir aussi : J.-C. Marceau, « Le cas Ilse ou le complexe de Novalis. Binswanger, lecteur de Bachelard », in *L'Art du comprendre*, n°10, juin 2001, Paris. Le Cercle Herméneutique.
- 38/ R. Kuhn, H. Maldiney, Préface à *Introduction à l'analyse existentielle*, p. 16-17
- 39/ L. Binswanger, *Henrik Ibsen et le problème de l'autoréalisation de soi dans l'art*, p. 17. « L'esprit (au sens le plus large, dans lequel, outre la vie religieuse et l'éthique, nous comptons aussi la vie esthétique) et la pulsion sont des concepts-limites au sens où "les pulsions" restent quand on a déspiritualisé l'homme complètement, et "l'esprit" de même, quand on l'a complètement dévitalisé ». L. Binswanger, in *Résumé de Sur la fuite des idées*, (1933), *Conférence*, n°9, automne 1999, Trad. M. Dupuis, p. 147.

- 40/ Il importe de restituer au mot *communication* le sens plénier que lui donne Binswanger, conformément à son étymologie : celui de communauté spirituelle de partage et d'échange (tout proche de la communion des chrétiens) et de *manière d'être ensemble* ; dernier sens, on le voit, pleinement phénoménologique (in, *Le Robert, Dictionnaire historique de la langue française* ).
- 41/ La présomption, p. 26.
- 42/ *Ibid.* p. 31.
- 43/ H. Maldiney, « Psychose et présence », in *Penser l'homme et la folie*, Grenoble, Millon, 1991, p. 16-17.
- 44/ La présomption, op. cité, p. 28.
- 45/ L. Binswanger (1960) *Manie et mélancolie*, trad. J.M. Azorin, Y. Totoyan, A. Tatossian, Paris, PUF, 1987. p. 104 et p. 56-57.
- 46/ L. Binswanger, (1933), *Sur la fuite des idées*, trad. M. Dupuis, Grenoble, Million, 2000.
- 47/ L. Binswanger, Résumé de *Sur la fuite des idées*, revue *Conférences*, op. cit., p. 133-164.
- 48/ *Ibid.* p 147.
- 49/ *La présomption*, p. 24. Sur le phénomène de l'amour qui, du point de vue de Binswanger, aurait été « oublié » par Heidegger, nous renvoyons à l'article de F. Dastur, « Phénoménologie et thérapie dans les Zollikoner Seminare », in *Figures de la subjectivité*, textes réunis par J.-F. Courtine, Paris, Ed. du CNRS, 1992, p. 165-177. Voir aussi l'article de M. Coulomb, « La phénoménologie d'une "rencontre originaire" est-elle possible ? », in *Le Cercle Herméneutique*, n°2, janvier 2004, pp. 43-57.
- 50/ H. Ibsen, « Solness le constructeur, » in *Les douze dernières pièces*, vol.3, Paris, Imprimerie Nationale, 1994. p. 382.
- 51/ H. Maldiney, *Ludwig Binswanger et le problème de la réalisation de soi dans l'art. Introduction en forme de post-scriptum*, p. 122.
- 52/ M. Foucault, Introduction à « Rêve et l'existence », op. cité, p. 109.
- 53/ J. Lacarrière, *L'envol d'Icare*, suivi du *Traité des chutes*, Paris, Seghers, 1993. Parmi les représentations picturales de la chute d'Icare, de Matisse, Picasso, etc., signalons celle de Bruegel l'Ancien, peinte aux environs de 1558, que l'on peut voire à Bruxelles, au musée royal des beaux-arts de Belgique. Dans le récit initial d'Ovide, un paysan, un berger et un pêcheur assistent surpris à l'envol des héros pris pour des dieux et, nous dit J. Lacarrière, de nombreux vases antiques et mosaïques pompéiennes reprennent la scène. Fidèle à la légende, Bruegel les représente aussi, dans la superbe limpidité du paysage, à l'instant de la chute. Mais chacun est tout à sa besogne : personne ne voit l'homme qui tombe et s'enfonce dans la mer, dont n'émergent plus que les jambes. Cécité, indifférence ou peut-être même hostilité, pour eux la chute d'Icare – qui donne son nom au tableau – reste inaperçue : elle est le non-événement par excellence. Un drame a eu lieu mais sans témoin, car les protagonistes tournent le dos à la scène. Peut-on dès lors, comme les commentateurs du tableau, de C. de Tolnay à Bertold Brecht, s'autoriser à donner à l'accident d'Icare le sens du *châtiment* qui condamne sa folie présomptueuse, et interpréter le tableau comme un hymne à l'homme de la terre, à l'agriculteur qui, au premier plan du tableau, ouvre son sillon aux promesses de fécondité ? Pour le laboureur, le berger et le pêcheur, seuls la glèbe, le troupeau et le rivage de la mer nourricière seraient à la mesure de l'homme et mériteraient qu'on s'y consacre. Que le présomptueux Icare paye sa folie de sa mort, semblent-ils nous dire, peu nous importe à nous qui sommes à notre exacte place dans notre condition terrestre, certes assujettis aux lois de la nature, soumis à la loi morale, courbés sous le labeur quotidien, mais légitimés dans l'ordre du monde ! Mais, nous révèle J. Lacarrière, il existe un autre tableau de Bruegel l'Ancien conservé au Musée de New York, et qui ose, lui, célébrer *la réussite de Dédale*. Du coup, une interprétation strictement opposée à la précédente devient alors possible !

# La dimension d'intimité et les directions de sens de l'espace poétique. Approche bachelardienne

Florence Nicolas

Publiée en 1957, *La poétique de l'espace* appartient aux ouvrages tardifs de Bachelard, et elle occupe de ce fait une place particulière dans l'ensemble de son œuvre. D'un côté, elle prolonge les recherches antérieurement consacrées à l'imagination des quatre éléments, dont elle se nourrit et auxquelles il lui arrive d'ailleurs de faire référence. Mais d'un autre côté, elle marque une avancée et une sorte de « tournant » dans l'itinéraire du penseur champenois. Bachelard prend en effet ses distances vis-à-vis de la psychanalyse qui avait d'abord guidé ses pas pour adopter définitivement la phénoménologie. Sans doute l'adoption de la seconde n'est-elle pas synonyme de rejet brutal et sans nuance de la première : affirmant qu'il est nécessaire « d'accentuer la coopération de la psychanalyse et de la phénoménologie pour comprendre l'homme »<sup>1</sup>, Bachelard estime que la topanalyse, qu'il définit comme « l'étude psychologique systématique des sites de notre vie intime »<sup>2</sup> a besoin pour s'édifier de la collaboration des horizons théoriques les plus divers : « psychologie descriptive, psychologie des profondeurs, psychanalyse et phénoménologie pourraient (...) constituer ce corps de doctrines que nous désignons sous le nom de topanalyse »<sup>3</sup>. Il n'en reste pas moins que le privilège semble aller à la phénoménologie : « il faut comprendre phénoménologiquement l'image, nous dit Bachelard, pour lui donner une efficacité psychanalytique »<sup>4</sup>. Pour recevoir tous les bénéfices d'une image, il est en effet nécessaire de la « comprendre phénoménologiquement », c'est-à-dire de participer directement au dynamisme qui lui est propre en suivant les mouvements que d'elle-même elle nous suggère, plutôt que de l'interpréter brutalement en plaquant sur elle un symbolisme rigide<sup>5</sup>. Même s'il s'accompagne de multiples nuances, le changement de perspectives est donc net, et il excède les simples questions de méthode. *La Poétique de l'espace* se reconnaît en effet aussi, et peut-être surtout, à un changement de ton ou de tonalité. Autant Bachelard avait su se montrer accueillant dans ses précédents travaux aux formes variées de l'imaginaire, n'hésitant pas à étudier les images qui traversent les psychismes douloureux et mal équilibrés, autant dans *La poétique de l'espace*, comme il nous en avertit d'ailleurs dès l'introduction, il veut n'exa-

miner que les images de « l'espace heureux », d'un espace « aimé » et « louangé ». Aussi nous dit-il que ses enquêtes méritent le nom de « topophilie »<sup>6</sup>. Il y aurait bien de l'injustice à soupçonner Bachelard de se complaire tardivement dans une sorte d'optimisme facile : si l'espace que les poètes nous chantent est un espace heureux, c'est parce que leurs louanges nous reconduisent aux sources de l'exister, et que là est la condition de leurs vertus thérapeutiques. Lue dans cette perspective, *La poésie de l'espace* nous semble pouvoir aider à penser le lieu d'une articulation prélinguistique du sens qui n'advient pleinement à elle-même que dans la parole poétique.

Or, il semble bien que ce soit à ce niveau qu'advient la désarticulation muette dont souffre le psychotique. C'est pourquoi les analyses bachelardiennes ne peuvent manquer d'intéresser le psychiatre. Il n'est d'ailleurs pas anodin de remarquer que Bachelard et Binswanger se sont rendu réciproquement hommage. Dans *La terre et les rêveries du repos*, le penseur champenois dit regretter n'avoir connu que trop tard les travaux de Ludwig Binswanger<sup>7</sup>. Et Binswanger à son tour, dans son *Introduction à l'analyse existentielle*, nous rappelle que l'on peut trouver chez Bachelard « une mine d'indications et d'interprétations *phénoménologiques*, principalement du côté poétique, qui s'accordent de manière stupéfiantes avec les tournures les phrases, les paraboles et les métaphores spontanées »<sup>8</sup> des malades. La pertinence des analyses bachelardiennes est encore soulignée dans *Analyse existentielle et psychanalyse freudienne* : si Binswanger dit regretter l'absence, dans les premières études consacrées à l'imaginaire, d'une dimension proprement ontologique (« Bachelard ne voit pas encore que l'imagination est aussi une manière et un mode déterminé de l'être dans le monde »), il reconnaît que les œuvres de Bachelard ne sont pas seulement indispensables « à l'historien de la littérature, au critique de style et au linguiste », mais qu'elles le sont « aussi au psychiatre »<sup>9</sup>. Il y a donc un intérêt certain à suivre Bachelard lorsqu'il s'efforce de ressaisir, en-deçà des savoirs constitués que bâtissent nos géométries, un espace naissant, un espace en train de naître, un espace dont il nous dit qu'il est « psychiquement novateur ». A la différence de l'espace géométrique qui ne retient des choses que leurs surfaces visibles et leurs formes clairement délimitées par des contours stables, l'espace poétique est un espace en formation et en perpétuel mouvement, toujours associé à l'expansion de l'être.

Il est assurément difficile de présenter au cours d'un exposé linéaire un espace dont le propre est de rayonner et de se déployer d'une manière que l'on pourrait dire étoilée. En pleine conscience des limites de pareille entreprise, nous allons nous risquer à aborder successivement quatre points.

1. L'espace poétique n'est pas, comme l'espace euclidien, un espace à trois dimensions, mais un espace qui se déploie à partir d'une unique dimension : la dimension d'intimité, qui se situe en-deçà de l'opposition entre un « dedans » et un « dehors ».

2. C'est à partir de cette unique dimension d'intimité que l'on peut comprendre comment s'articulent et se coordonnent des directions allant dans des sens apparemment contraires (vers le petit et vers le grand, vers le bas et vers le haut).

3. Cette articulation des directions spatiales demande à être comprises à partir de la manière dont s'articulent les différentes directions temporelles (qui nous portent à la fois vers le passé et vers l'avenir).

4. Ce déploiement du monde ne peut advenir qu'à la faveur d'une parole vive dont le poète a la garde.

### **La dimension d'intimité**

La définition de la notion de dimension à laquelle nous sommes accoutumés nous invite à y voir la simple étendue d'un corps dans tel ou tel sens (hauteur, largeur, profondeur), étendue dont une mesure précise peut déterminer la grandeur en lui attribuant une valeur numérique. De cette définition toute géométrique de la notion de dimension, les analyses bachelardiennes ne cessent de souligner l'insuffisance et nous invitent à explorer d'une toute autre manière ce que le penseur champenois nomme « la dimension d'intimité ». Pour apercevoir la portée et la fécondité de ce renouvellement de perspective, qui peut laisser dans un premier temps et non sans raison dubitatif, il convient d'abord de bien marquer tout ce qui sépare l'espace géométrique de l'espace poétique.

Espace géométrique et espace poétique ne s'opposent pas, comme on pourrait être tenté de le dire à la hâte, à la manière d'un espace objectif et d'un espace subjectif. Seul l'espace géométrique se construit à l'intérieur de cette scission d'un sujet et d'un objet déjà constitués. L'espace géométrique est bien celui qu'a bâti au XVII<sup>e</sup> le sujet cartésien, après avoir coupé tout lien avec le monde pour d'autant mieux le penser et pour d'autant mieux le dominer. Une fois posé comme séparé, l'espace extérieur prend inévitablement l'allure d'un monde qui nous est hostile, qu'il nous faut combattre pour nous en rendre maître. S'inspirant d'une analyse de J. Hyppolite, Bachelard montre en effet qu'il est presque inévitable que « la simple opposition géométrique se teinte d'agressivité »<sup>10</sup>. Ainsi l'espace géométrique est-il nécessairement un espace malheureux, où il devient impossible de tisser des liens d'amitié avec les choses qui nous entourent et auprès desquelles nous sommes. Même si le propos peut sembler paradoxal en notre époque toute imprégnée de positivisme, il apparaît ici que l'espace géométrique est finalement plus subjectif que ne l'est l'espace poétique. D'une part en effet, l'objectivité qu'on lui prête n'est jamais que le résultat d'une objectivation : elle est toute entière construite par une subjectivité posant le monde devant elle et à distance d'elle pour se donner les moyens de la maîtriser. D'autre part, cette objectivité n'est qu'apparente, en ce qu'elle procède d'une volonté de puissance qui n'est rien de rationnel, mais qui travaille de manière souterraine nombre de nos procédures rationnelles : aussi l'espace géométrique est-il réinvesti par une affectivité d'au-

tant plus redoutable qu'elle ne s'avoue pas comme telle. L'hostilité qu'il suppose et qu'il appelle est cependant, aux yeux de Bachelard, seconde : « l'expérience de l'hostilité du monde – et par conséquent nos rêves de défense et d'agressivité – sont plus tardifs. Dans son germe, toute vie est bien être. L'être commence par le bien être »<sup>11</sup>. Comme Bachelard nous le précise en effet, la « métaphysique consciente » d'un sujet qui s'éprouve comme étant « jeté dans le monde » et pour lequel il est alors inévitable que s'accumulent « l'hostilité des hommes et l'hostilité de l'univers » est une métaphysique de deuxième position : il nous faut par conséquent revenir, en deçà d'elle, à une « métaphysique complète » englobant la conscience et l'inconscient<sup>12</sup>. L'inconscient dont il s'agit ici est un inconscient plus phénoménologique que psychanalytique : il désigne moins les troubles d'un psychisme agité que la manière dont le monde se structure et s'ordonne avant toute réflexion explicite et sans jamais que cela soit thématé comme tel.

L'espace poétique se déploie précisément à ce niveau, et apparaît de la sorte comme plus initial ou plus originaire que l'espace géométrique : n'étant pas plus « intérieur » qu'« extérieur », pas plus « dedans » que « dehors », il se déploie antérieurement à la distinction d'un sujet et d'un objet constitués. Il serait par conséquent injuste d'y voir un espace fantasmatique issu d'une subjectivité qui se bornerait à projeter les images mal maîtrisées qui l'animent sur des lieux indifférents. Bachelard nous en avertit d'ailleurs : « Désigner, comme le font à juste titre les psychologues, l'espace vécu comme un espace affectif ne va cependant pas à la racine des songes de la spatialité. Le poète va plus à fond en *découvrant* avec l'espace poétique un espace qui ne nous enferme pas dans une affectivité »<sup>13</sup>. Découvrir n'est pas construire de toutes pièces, mais porter à la lumière ce qui est là et qui demeure le plus souvent inaperçu, ce qui est là et qui nous est dissimulé par tout ce qui le recouvre. Pour que le poète puisse mener à bien sa tâche de dé-couverte, il lui faut se défaire de tout ce qui appartient à sa subjectivité. C'est bien pourquoi Bachelard nous invite à nous défier de la surcharge qu'imposent à l'existence tous les produits de la culture apprise, qu'il s'agisse des images déjà domestiquées dans les mythes ou qu'il s'agisse des idées générales auxquelles se complaisent trop souvent les philosophes. C'est aussi pourquoi il accorde tant d'importance à l'écoute silencieuse de ce qui, en nous et hors de nous, se déploie, le verbe écouter étant à comprendre, comme il nous le précise, dans son double sens d'entendre et d'obéir<sup>14</sup>. Dé-couvrir signifie donc s'ouvrir au monde pour en suivre à pas lents le déploiement et pour retrouver de la sorte les vertus oubliées d'une sorte de « confiance cosmique ».

Si la dialectique du dehors et du dedans « se multiplie et se diversifie en d'innombrables nuances »<sup>15</sup>, elle prend souvent toute sa force, nous dit Bachelard, dans la concentration de l'espace le plus réduit. De là toute l'importance que Bachelard accorde aux nids et aux coquilles, aux réduits et aux coins où l'on veut se blottir. Revenir en-deçà de l'opposition géomé-

trique entre l'intérieur et l'extérieur permet alors de laisser s'ouvrir cette dimension spécifique qu'est « la dimension d'intimité ». C'est ainsi, par exemple, que l'intimité d'une chambre qui nous est familière « devient notre intimité. Et, corrélativement, l'espace intime est devenu si tranquille, si simple, qu'en lui se localise, se centralise, toute la tranquillité de la chambre » : la chambre est alors en nous, de sorte que « nous ne la voyons plus. Elle ne nous limite plus, car nous sommes au fond même de son repos, dans le repos qu'elle nous a conféré »<sup>16</sup>. De même l'arbre que l'on investit d'espace intime, selon le conseil rilkéen, ne se tient pas simplement devant nous : il grandit à travers nous et propage en nous des bienfaits nombreux. Comme on le voit par ces deux exemples, l'intimité dont Bachelard nous parle ne désigne point une intériorité toute entière repliée sur sa seule sentimentalité<sup>17</sup>. Elle indique plutôt cette affinité ou cette proximité particulières qu'engendre une longue familiarité avec les choses qui nous sont chères et les lieux qui nous sont propices. Proximité n'est cependant pas synonyme de promiscuité : bien loin d'annuler la différence et l'éloignement, la proximité véritable les suppose au contraire. Il y aurait donc contresens à soupçonner dans l'invitation que nous fait Bachelard à revenir à la « dimension d'intimité » un mouvement régressif nous reconduisant de manière plus qu'ambiguë à ce que Freud avait appelé un « sentiment océanique ». Elle serait plutôt à mettre en rapport avec la notion de retentissement que Bachelard emprunte à E. Minkowski, et qu'il distingue soigneusement des simples résonances dont il est la condition. Le retentissement nous porte « tout de suite au-delà de toute psychologie ou psychanalyse »<sup>18</sup>, et permet de rendre « à l'être l'énergie d'une origine »<sup>19</sup>. A la différence des résonances éparses qui sont simplement « sentimentales » et qui « se dispersent » sur les différents plans de notre vie, le retentissement est « ontologique » et nous appelle à un « approfondissement » de l'existence. Autant les résonances ne font que nous ramener à nous-mêmes, autant le retentissement nous permet de sortir d'une subjectivité insulaire. Bachelard peut ainsi dire que « la multiplicité des résonances sort de l'unité d'être du retentissement »<sup>20</sup>, que « c'est après le retentissement que nous pouvons éprouver les résonances, les rappels de notre passé » : l'image a d'abord « touché les profondeurs avant d'émouvoir les surfaces »<sup>21</sup>, et peut ainsi répercuter ses échos d'une existence singulière à une autre existence singulière, en dépit de tout ce qui par ailleurs les sépare.

En raison de sa portée ontologique, la « dimension intime » qui apparaît dans *La poétique de l'espace* gagnerait peut-être à être rapprochée de l'*Innigkeit* dont nous parle Hölderlin et que commente Heidegger dans l'ouvrage qu'il a consacré aux deux hymnes de Hölderlin, *La Germanie et le Rhin*<sup>22</sup> : elle semble indiquer de la même manière l'unité secrète de ce qui est antagoniste. Comme nous le verrons un peu plus loin, les extrêmes (du petit et du grand, du bas et du haut, du passé et de l'avenir) y sont tenus ensemble et se rejoignent sans se confondre. Ils se font ainsi écho et les correspondances se multiplient. Pour mieux rendre le sens du terme

*Innigkeit*, F. Fédier propose de le traduire par « tendresse ». Sans doute une telle traduction, comme il le fait lui-même remarquer, n'est-elle pas sans risque, dans la mesure où un tel mot semble suivre une pente, celle de toujours finir par dire un relâchement et une détente molle. Si on l'écoute cependant comme il convient, l'adjectif « tendre » est plus qu'homonyme du verbe « tendre » : on y retrouve à chaque fois la double idée d'extension et d'intensité. L'idée d'intensité d'abord : la plus humble des choses condense tout ce à quoi elle renvoie, ce qui lui confère une densité spécifique qui peut se transformer en nous en une intensité qui nous dynamise. Evoquant dans *La terre et les rêveries du repos* les poèmes que Rilke consacre à la rose, Bachelard écrit ainsi que « tout le ciel tient dans l'espace d'une rose », et que « tout l'été est dans une fleur »<sup>23</sup>. L'intimité nomme alors cette « tension vers » qui tonifie celui qui est à même de la soutenir et d'en maintenir intacte toute la richesse potentielle. On voit alors apparaître l'idée d'extension, dès lors que cette richesse se déploie, s'étirant et s'étendant dans les directions contraires : la chose la plus insignifiante s'illimite ainsi jusqu'à devenir immense. L'infinité qui lui est propre ne pouvant être tout entière étalée là devant le regard, elle demeure en retrait, conférant à chaque chose une dimension de profondeur qui demeure secrète et qui pudiquement se réserve.

C'est alors à partir de cette unique dimension d'intimité que l'espace poétique se structure et s'organise selon des directions de sens qui ne se bornent pas à indiquer la distance qui sépare tel point fixe de tel autre, mais qui se donnent comme des vecteurs dynamiques. Le double mouvement de concentration et d'expansion qui caractérise ainsi l'espace poétique en fait un espace où l'on peut bien respirer. S'il est possible, comme Bachelard le suggère<sup>24</sup>, de reconnaître ici, mais ressaisies à leur racine, les deux directions inverses que les psychanalystes nomment de leur point de vue, et assez maladroitement selon Bachelard, introversion et extraversion, on voit aisément le bénéfice psychologique que chacun peut en retirer : un juste équilibre peut en effet s'établir entre la tendance à se relier sur l'intérieur au risque de s'y emmurer, et la tendance à se dépenser à l'extérieur au risque de s'y disperser<sup>25</sup>.

### Les directions spatiales

C'est donc à partir de l'unique dimension d'intimité que l'immensité peut advenir comme telle. « Le grand sort du petit, nous dit Bachelard, non pas par la loi logique d'une dialectique des contraires, mais grâce à la libération de toutes les obligations des dimensions, libération qui est la caractéristique même de l'activité d'imagination »<sup>26</sup>. Pour parvenir à élucider tout le travail de l'espace en nous, il convient donc de parler d'*agrandissement* plutôt que de *grandeur* fixe et mesurable. Cela qui s'agrandit jusqu'à devenir immense ne vient pas d'abord de la contemplation de spectacles objectivement grands, de spectacles que l'on pourrait dire grandioses : ces derniers y seraient plutôt hostiles, car nous sommes toujours tentés de

nous y égarer, et notre regard est bien vite dispersé par le chatolement des surfaces. Bien au contraire, le paradoxe à soutenir est que seules les petites choses peuvent être immenses. Il ne faudrait pas croire que Bachelard cède au relativisme ordinaire qui nous ferait perdre tout repère. Lui-même prend d'ailleurs le soin de nous en avertir : « on perdrait le sens des valeurs réelles, écrit-il, si on interprétait les miniatures dans le simple relativisme du grand et du petit. Le brin de mousse peut bien être un sapin, jamais sapin ne sera brin de mousse. L'imagination ne travaille pas dans les deux sens avec la même conviction »<sup>27</sup>. Elle part toujours de préférence du petit pour aller vers le grand, de l'infime pour aller vers l'immense. Il ne faudrait pas croire non plus que Bachelard cède au relativisme moins ordinaire et plus savant (mais tout aussi fautif) des géomètres pour lesquels la grandeur change selon la place occupée dans l'espace. Le petit, nous disent-ils, nous paraît de plus en plus grand à mesure que l'on s'en rapproche, et le grand nous paraît de plus en plus petit à mesure que l'on s'en éloigne. Mais, comme Bachelard nous le précise, le changement d'espace dont il nous parle « ne peut être une simple opération de l'esprit, comme le serait la conscience du relativisme des géométries. On ne change pas de place, on change de nature »<sup>28</sup>. On change de nature en effet, puisque le petit, qui nous apparaît tel d'après les mesures des géomètres, ne peut devenir immense que s'il est approché par le poète qui le restitue à sa dimension intime. Bachelard peut dire ainsi que « donner son espace poétique à un objet, c'est lui donner plus d'espace qu'il n'en a objectivement, ou pour mieux dire, c'est suivre l'expansion de son espace intime »<sup>29</sup>, c'est-à-dire suivre patiemment les directions de sens qu'il nous indique et qui se donnent à chaque fois d'une manière unique. Puisque ce changement de nature n'équivaut pas à un changement de place, on comprend que Bachelard puisse écrire que l'immensité n'advient que « sur place »<sup>30</sup> et qu'elle est « le mouvement même de l'homme immobile »<sup>31</sup>.

L'espace poétique peut alors s'agrandir en s'étirant dans la double direction du haut et du bas. Dans le chapitre XII de *La terre et les rêveries de la volonté*, Bachelard avait déjà indiqué qu'il ne fallait pas se borner à « une simple juxtaposition des images du haut et des images du bas », mais qu'il convenait de « vivre la dialectique dynamique de ce qui va en haut et de ce qui va en bas ». Et il concluait en affirmant que « la verticalité est une dimension humaine si sensible qu'elle permet parfois de *distendre* une image et de lui donner, dans les deux sens, vers le haut et vers le bas, une *étendue* considérable »<sup>32</sup>. En revenant à ce qui nous est dit dans *La poétique de l'espace*, on pourrait faire référence au chapitre consacré à la miniature, où Bachelard nous propose une méditation des poèmes que Jules Supervielle a réuni sous le titre révélateur de *Gravitations* : « Tout centre d'intérêt poétique, nous dit alors Bachelard, qu'ils soit au ciel ou sur la terre, est ici un centre de gravitation actif. Pour le poète, le centre de gravitation poétique est bientôt, si l'on ose dire, à la fois au ciel et sur la terre »<sup>33</sup>. « A la fois », c'est-à-dire non pas successivement et de manière alternée,

mais simultanément. Ainsi peut-on parler à ce propos d'une « rêverie transformante, tour à tour terrestre et aérienne », à laquelle « l'image sert de pivot »<sup>34</sup>. Parler d'un « centre de gravitation actif » comparable à une sorte de « pivot » permet de mettre en relief cette idée qu'on a là affaire à un équilibre fragile et délicat entre deux tendances inverses et apparemment contradictoires. Bachelard n'hésite pas à multiplier les exemples pour nous aider à mieux comprendre et à mieux vivre ce qu'il nous dit. Une maison bien équilibrée et par conséquent bien équilibrante est nécessairement marquée par la double polarité de la cave à laquelle on descend et du grenier vers lequel on monte. Elle peut à partir de là s'étendre à la dimension de l'univers en son entier : les murs de la cave sont en effet des murs enterrés « qui ont toute la terre derrière eux »<sup>35</sup> ; et grâce au grenier qui a « des bruits de feuillage » et d'où l'on entend parfois des bourrasques, la maison « a tout le ciel comme terrasse »<sup>36</sup>. La même analyse pourrait être produite à propos d'un fruit bien mûr qui « réunit en lui le double signe du ciel ensoleillé et de la terre patiente »<sup>37</sup>, et qui s'oppose en cela à tous ceux qui sont aujourd'hui arrachés avant l'heure et qui ne reposent plus en leur juste matrice. L'attention que porte Bachelard à ces menues choses souvent tenues pour indignes de la réflexion philosophique est loin d'être un simple divertissement : l'articulation ou la désarticulation du monde que nous habitons, l'équilibre ou le déséquilibre d'un psychisme passent par ces choses de peu d'apparence, dont la puissance est d'autant plus grande qu'elle est moins remarquée.

Pour mieux marquer l'intérêt des rêveries qu'il nous propose, Bachelard fait de lui-même allusion au chapitre XII de *La terre et les rêveries de la volonté* consacré à la « psychologie de la pesanteur », où il a étudié les images de la chute et celles du redressement lorsqu'elle se développent d'une manière unilatérale sans parvenir à être tenues ensemble. Les images de la chute font bien apparaître cette première tendance qui nous tire vers le bas jusqu'à nous alourdir, et qui peut donner naissance aux plaintes de l'homme mélancolique auquel son existence semble désespérément pesante. Dans de telles images transparait toute une manière d'être déficiente, et toute la souffrance d'une existence qui succombe à l'abattement, comme oppressée par son propre poids, et devenue incapable de supporter le fardeau qu'elle est à elle-même. La chute imaginaire, nous dit Bachelard, ouvre dans l'être de celui qui la subit « de véritables abîmes. Il s'agit bien d'une ruine de l'être, d'une ruine du *Dasein* conçue aussi physiquement qu'ils se peut »<sup>38</sup>. Dans *L'air et les songes*, Bachelard avait également noté le caractère dynamique de la chute qui ne cesse de nous tirer vers le bas ; il y décelait alors « une sorte de maladie de l'imagination de la montée, comme la *nostalgie* inexpiable de la hauteur. (...) Quelque chose demeure en nous qui nous enlève l'espoir de "remonter", qui nous laisse à jamais la conscience d'être tombé. L'être "s'enfonce" dans sa culpabilité »<sup>39</sup>. L'inertie du mélancolique qui ne cesse de s'enliser en lui-même est alors telle qu'il se trouve frappé d'impuissance lorsqu'il lui faut accomplir le moindre geste

parmi ceux qu'exige le quotidien le plus banal. Tout à l'inverse, les images du redressement disent cette autre tendance qui nous tire vers le haut jusqu'à nous détacher de tout enracinement solide, nous exposant cette fois au risque de succomber à un sorte de flottement éthéré ou à un orgueil démesuré. Bachelard parle alors d'un « complexe de Xerxès » dont il trouve de nombreux exemples dans les récits d'alpinistes. La hauteur de celui qui se pavane sur les sommets, y considérant de haut la petitesse du monde que son regard panoramique domine, est en effet souvent arrogante et disproportionnée. En accentuant cette tendance, on retrouve le propre de l'existence schizophrénique, dont L. Binswanger a montré qu'elle cherche à s'assurer d'une cohérence illusoire en s'ordonnant à un idéal présomptueux (*Verstiegenheit*)<sup>40</sup>, inaccessible et irréalisable. « A cet idéal surélevé, remarque H. Maldiney dans *Penser l'homme et la folie*, le malade reste accroché sans pouvoir monter plus haut ni redescendre, et il considère et juge du même point de vue fixe tout ce qui arrive, quels que soient le cours et les transformations des choses »<sup>41</sup>. En cela, les analyses de Bachelard rejoignent bien celles de L. Binswanger, dont H. Maldiney rappelle comment il montre que si l'une ou l'autre des deux directions, vers le haut ou vers le bas, s'émancipe et devient exclusive, « l'existence toute entière est vouée soit à l'affaissement et à la chute, soit à l'ascension et au planement sans résistance ; (...) Dès que la communauté de ces deux dimensions est rompue, la présence éprouve en elle-même, sur un mode agonique, leur antagonisme. Les oscillations qui scandent le drame de l'existence psychotique résultent d'une lutte inégale entre elles »<sup>42</sup>. Si les deux extrêmes inverses du haut et du bas apparaissent comme disjoints et ne peuvent être tenus ensemble, c'est parce que la « dimension intime » fait défaut. Un tel déséquilibre répercute en effet celui qui affecte les rapports de l'extérieur et de l'intérieur. Le psychotique semble n'être plus concerné par ce qui l'entoure, et se replie sur une intériorité qui ne parvient pas à recevoir son maintien d'elle seule. La rupture avec le monde extérieur s'accompagne d'une rupture avec soi, sans qu'il soit possible de dire laquelle des deux engendre l'autre : elles s'aggravent l'une l'autre, en une sorte d'infamale spirale dont il semble de plus en plus difficile de se relever. D'où cette impression de chute qui trouve à se dire par des images. Pour tenter d'échapper à la chute qui l'entraîne, le psychotique a alors tendance à s'enfermer toujours davantage dans une étroite image du monde exclusivement sien, au lieu de s'ouvrir à d'autres possibilités que celle qu'il ressasse : il s'agrippe alors à un idéal rigide une fois pour toutes établi, comme pour compenser une fragilité qu'il sait et dont il fait douloureusement l'épreuve.

Dans *La poétique de l'espace*, Bachelard ne fait cependant allusion à ses anciens travaux que pour mieux indiquer le changement de perspective propre à son nouvel ouvrage : désireux de liquider tout ce « qui peut durcir certaines valeurs de la contemplation poétique », il nous dit s'attacher désormais à « une participation plus détendue aux images de l'immensité », à « un commerce plus intime du petit et du grand »<sup>43</sup>. En nous faisant

assister à « des transpositions de grandeur qui donnent une double vie aux espaces poétiques »<sup>44</sup>, la rêverie doit en effet nous permettre d'éviter toute forme d'unilatéralité qui nous exposerait inévitablement à un déséquilibre pathologique. Les analyses bachelardiennes nous permettent de penser cette liaison paradoxale et dynamique où la direction vers le bas et la direction vers le haut sont deux moments conjugués d'une seule et même présence qui s'efforce à soi. Cela dit, ces deux sens ne jouent pas d'une manière exactement réciproque, et il semble qu'il y ait un privilège de la hauteur, ce que confirment les analyses consacrées à la « chute imaginaire » dans *L'air et les songes*. Après avoir remarqué « la pauvreté dynamique des images de la chute », Bachelard y déclare choisir « la hauteur comme direction positive de l'imagination dynamique » dont le propre est de ne proposer que des images d'impulsion, d'élan, d'essor : « Aucune fleur imaginaire, fait-il judicieusement remarquer, ne fleurit en bas. Il n'y a pas là un facile optimisme. On n'en conclut pas que les fleurs imaginaires qui vivent d'un rêve de la terre ne sont pas belles. Mais les fleurs même qui s'épanouissent dans la nuit d'une âme, dans le cœur chaudement terrestre d'un homme souterrain, sont quand même des fleurs qui montent. *La montée est le sens réel* de la production d'images, c'est l'acte positif de l'imagination dynamique »<sup>45</sup>. S'élever signifie à la fois s'alléger (de tout ce qui, dans notre quotidienneté, nous alourdit et entrave notre essor), et se rassembler (en prenant nos distances vis-à-vis des gesticulations multiples qui nous accaparent et nous éparpillent). Aussi une hauteur justement équilibrée est-elle une hauteur heureuse, comme celle que nous décrit Baudelaire dans ce passage que Bachelard choisit de citer : « Je me sentais délivré des liens de la pesanteur, et je retrouvais par le souvenir l'extraordinaire volupté qui circule dans les lieux hauts. En sorte que je me peignais involontairement l'état délicieux d'un homme en proie à une grande rêverie, dans une solitude absolue, mais une solitude avec un immense horizon et une large lumière diffuse ; l'immensité sans autre décor qu'elle-même »<sup>46</sup>.

En faisant jouer ces multiples directions de sens, l'imagination est ainsi rendue à sa souplesse, à « une souplesse si miraculeuse qu'on peut dire que l'image totalise le sens qui grandit et le sens qui concentre. Le poète empêche l'image de s'immobiliser »<sup>47</sup>. L'espace poétique reçoit alors son rythme et son souffle du double mouvement de condensation et d'expansion qui le caractérise. Bachelard nous parle à ce propos d'une véritable « rythmanalyse de la fonction d'habiter » grâce à laquelle les rêveries alternées peuvent perdre leur rivalité et satisfaire à la fois notre besoin de retraite et notre besoin d'expansion. Il fait alors explicitement référence, dans le chapitre intitulé « Maison et univers », à *La dialectique de la durée*, où il avait établi la nécessité d'une « rythmanalyse » visant « à rendre heureuses et légères les ambivalences que les psychanalystes découvrent dans les psychismes troublés »<sup>48</sup>. Il y citait la page où Minkowski fait remarquer que le désaccord fréquent entre le « temps du moi » et le

« temps du monde », entre un temps « subjectif » et un temps « objectif », devient frappant dans certains états de dépression endogène, et il assignait à la rythmanalyse la tâche de nous prévenir « du danger qu'il y a à vivre à contretemps »<sup>49</sup>. Cette référence explicite à *La dialectique de la durée* dans un ouvrage consacré à l'espace nous invite à comprendre comment l'espace et le temps s'articulent l'un à l'autre, et comment il devient alors possible de dépasser la contradiction entre un temps « intérieur » ou « subjectif », et un temps « extérieur » ou « objectif ».

### Les directions temporelles

Les directions de sens qui font de l'espace poétique un espace orienté supposent en effet un certain rapport au temps, en même temps qu'elles contribuent à le renouveler. De ce point de vue, *La poétique de l'espace* mériterait d'être lue comme étant tout aussi bien une poétique du temps. Contrairement à ce que pourraient laisser croire certaines formules prises isolément, ce n'est pas « le » temps qui est par nos rêveries spatiales tout entier aboli, mais simplement cette conception ordinaire du temps qui nous le représente comme une suite linéaire et irréversible composée de moments successifs. D'après cette conception, le passé, le présent et l'avenir se juxtaposent et semblent se contredire : les différentes directions temporelles ont alors bien du mal à se coordonner. Parfois même elles se désarticulent tout à fait, et il se pourrait que la désarticulation qui affecte l'espace provienne finalement de cette désarticulation plus profonde qui affecte le temps lui-même. Cette idée transparaît d'une certaine manière dans la langue, puisque le rapport au passé et à l'avenir peut s'énoncer en termes spatiaux (sans qu'il y ait lieu de soupçonner là une « spatialisation » du temps au sens bergsonien). C'est ainsi que la temporalité mélancolique est indéfiniment retenue dans un passé dont il lui semble impossible de s'acquitter. C'est finalement son passé qui pèse au mélancolique, et qui le tire vers le bas : il s'y enfonce sans parvenir à s'en détacher. Sa plainte ne cesse d'évoquer, au lieu de ce passé révolu dont il regrette qu'il ne puisse être modifié, un passé qui n'a jamais eu lieu<sup>50</sup>. Tout à l'inverse, la temporalité maniaque se précipite à un avenir sans attaches apparentes dans le passé, à un avenir comme déjà là dans des projets déterminés que l'on s'en forme, à un avenir déjà clos et incapable de s'ouvrir à l'inattendu<sup>51</sup>. Dans les deux cas, qui ne sont probablement inverses qu'en apparence, le temps est comme figé : il a perdu son dynamisme et a cessé d'être en expansion. Une même erreur se devine, qui consiste à tenir le passé comme une réalité définitivement close à laquelle on s'attache désespérément, ou de laquelle on se détache fébrilement. Une même inquiétude aussi, de n'avoir pas de prise sur ce temps qui nous échappe comme s'il menaçait toujours de nous glisser entre les doigts. Une même tentation à laquelle on cède de ramener le temps tout entier au seul « présent » où nulle « présence » dynamique ne peut plus venir jouer.

Même si elle n'atteint pas toujours ce degré extrême de désarticulation qui affecte l'existence psychotique, notre conception ordinaire du temps est tout aussi fautive. L'homme pressé que nous sommes tous et qui se voit contraint de vivre dans la bousculade ne cesse de passer d'une occupation à l'autre, chacune étant immédiatement remplacée par la suivante avec laquelle elle peut n'avoir aucun rapport. Ne pouvant pas même laisser après soi un écho plus ou moins prolongé, ce qui se passe nous semble aussitôt dépassé et périmé, et nous dispose ainsi à croire que le temps se ramène à une fuite incessante. C'est bien pourquoi Bachelard accompagne ses analyses de la miniature d'un éloge de la patience : du monde que le poète nous découvre, il nous avertit en effet que « les gens pressés par les affaires humaines n'y entrent pas »<sup>52</sup>. Cet avertissement est justifié par l'idée que « toutes les petites choses demandent de la lenteur », et que leur immensité n'apparaît qu'à celui qui s'y arrête, à celui qui consent à faire une pose ou une halte (comme le suggérait déjà cette idée que l'immensité n'advient que « sur place »). La patience du miniaturiste qui sait attendre que « les détails se découvrent et s'ordonnent les uns après les autres », s'oppose à la précipitation de l'intuitionniste qui prétend « se donner tout d'un seul regard »<sup>53</sup>. A l'homme qui a ainsi tout doucement réappris les vertus oubliées de la lenteur, le temps cesse d'apparaître comme cette succession de mainteneurs ponctuels et simplement juxtaposés : le moindre instant pour qui s'y arrête se découvre spacieux. Les deux directions inverses du passé et de l'avenir y sont en effet tenues ensemble et cessent de la sorte de se contredire : « Le passé, le présent, un avenir sont là condensés. Et ainsi, le coffret est la mémoire de l'immémorial »<sup>54</sup>. Si l'immémorial a pour lui cette sorte de permanence qui lui permet de traverser les âges, il ne saurait cependant se réduire à une simple prolongation dans la durée de ce qui resterait identique à soi. Ce qui « demeure » à travers les âges n'est pas une réalité substantielle imperméable aux changements et subsistant d'elle-même indépendamment de la manière dont nous nous y rapportons. Passé, présent et avenir ne sont donc pas rassemblés à la manière de l'impossible somme des événements qui se sont effectivement réalisés, des événements qui sont effectivement en train de se réaliser, et des événements qui effectivement se réaliseront. L'extrême écart demeure entre le passé tel qu'il s'est effectivement produit (dont nous avons le plus souvent définitivement perdu l'exact souvenir), et l'avenir tel qu'effectivement il se produira (dont nous ne pouvons rien prévoir ou anticiper) : leurs deux réalités ne sauraient se confondre, et jamais Bachelard ne nous dit que l'avenir est comme déjà contenu dans le passé. Passé et avenir peuvent néanmoins se rejoindre lorsqu'ils sont considérés moins dans leur réalité positive que dans leur possibilité. Les possibles qui se tiennent en réserve dans ce qui a été demandent à être dynamiquement repris, et viennent alors ouvrir dans le présent un avenir neuf. C'est pourquoi Bachelard peut dire que les poètes nous prouvent « que les maisons à jamais perdues vivent en nous », qu'elles « insistent pour revivre, comme si elles atten-

daient de nous un supplément d'être », et comme si nos vieux souvenirs avaient subitement « une vivante possibilité d'être »<sup>55</sup>. Ce que la parole du poète nous restitue du passé n'est rien de tangible et de thésaurisable, et ne ressemble en rien à un souvenir précis auquel on pourrait assigner une date déterminée : il s'agit plutôt d'une certaine atmosphère et d'une certaine manière de la laisser calmement retentir en nous<sup>56</sup>.

### Vers une phénoménologie de la parole

L'espace poétique, qui demeure donc tout entier temporel comme l'atteste le dynamisme qui lui est propre, ne paraît comme tel et ne déploie ses vertus qu'à la condition d'être dit et porté au langage. Telle est la condition pour qu'il puisse prendre toutes ses valeurs d'expansion en nous libérant des pesanteurs affectives qui entravent notre essor : « Quelle que soit l'affectivité qui colore un espace, qu'elle soit triste ou lourde, dès qu'elle est exprimée, poétiquement exprimée, la tristesse se tempère, la lourdeur s'allège »<sup>57</sup>. Il lui faut donc être exprimée, mais poétiquement exprimée, pour bénéficier de toute sa puissance d'expansion.

Car le langage ordinaire, tel que nous en faisons spontanément usage, est assurément un obstacle : le géométrisme transparait en effet jusque dans la langue que nous parlons. Dénonçant non sans raison la « cancérisation géométrique du tissu linguistique de la philosophie contemporaine », Bachelard fait opportunément remarquer que l'ici et le là, l'intérieur et l'extérieur, le grand et le petit, ne peuvent être nommés sans être aussitôt figés et enfermés dans des frontières. « On ne sent plus guère une action, remarque-t-il encore, dans des dérivations grammaticales, dans des déductions, dans des inductions. Les verbes eux-mêmes se figent comme s'ils étaient des substantifs. Les images seules peuvent remettre les verbes en mouvement »<sup>58</sup>.

Aussi convient-il de souligner ce qu'a d'irremplaçable le langage poétique. Seul le poète parvient à retrouver la puissance oubliée du verbe, et à lui seul l'espace peut apparaître « comme le sujet du verbe se déployer, du verbe grandir »<sup>59</sup>. A titre d'exemple, on pourrait reprendre la méditation que Bachelard nous propose du privilège que semble avoir pour Baudelaire le mot *vaste*. Sans doute il ne s'agit pas véritablement d'un verbe ; mais l'adjectif est comme verbalisé en étant rendu à son plein dynamisme. Et les analyses bachelardiennes font bien apparaître qu'il ne suffit pas pour cela que le mot soit écrit ou nommé à la hâte. Pour que l'on en reçoive tous les bénéfices, il nous faut le savourer lentement, et le réinsérer de la sorte dans la totalité d'un vivre dont il se fait l'écho et qu'il prolonge. Le mot *vaste*, nous dit-il, est « une valeur vocale. C'est un mot prononcé, jamais seulement lu, jamais seulement vu dans les objets auxquels on s'attache ». A cette condition, il peut véritablement apparaître comme un vocable de la respiration » qui appelle « un calme, une paix, une sérénité »<sup>60</sup>. C'est pourquoi Bachelard peut dire encore que « le mot *vaste* n'est plus simplement dimensionnel » en ce qu'il « reçoit, comme une douce matière, les puis-

sances balsamiques du calme illimité. Avec lui, l'illimité entre dans notre poitrine. Par lui, nous respirons cosmiquement, loin des angoisses humaines »<sup>61</sup>. Aussi n'est-ce pas sans raison que Bachelard en souligne les vertus thérapeutiques : « si j'étais psychiatre, écrit-il, au malade qui souffre d'angoisse, je conseillerais, dès l'apparition de la crise, de lire le poème de Baudelaire, de dire bien doucement le mot baudelairien dominateur, ce mot vaste qui donne calme et unité, ce mot qui ouvre un espace, qui ouvre l'espace illimité. Il nous apprend, ce mot, à respirer avec l'air qui repose sur l'horizon ; loin des prisons chimériques qui nous angoissent »<sup>62</sup>. Les analyses de *La poétique de l'espace* apportent ainsi une confirmation à ce passage de *La terre et les rêveries du repos*, où Bachelard affirme que l'univers de l'expression pourrait parfois offrir « un moyen de libération à l'égard des trois mondes envisagés par la *Daseinsanalyse* : *Umwelt*, *Mitwelt*, *Eigenwelt* – monde environnant – monde interhumain – monde personnel – »<sup>63</sup>. La parole leur est antérieure en ce qu'elle les traverse tous les trois et contribue à donner à chacun l'allure qui lui est propre.

Pour que notre passé puisse, par la parole qui le nomme, continuer de retentir dynamiquement jusqu'à notre présent en y ouvrant un avenir, il lui faut être débarrassé des multiples circonstances extérieures et contingentes qui en avaient occulté le sens au moment même où il se produisait. Cela suppose que nous consentions à laisser se perdre ce qui doit se perdre. A la racine d'un espace et d'un temps qui souffrent d'être désarticulés, il semble donc que l'on puisse ultimement deviner un refus de la perte et un déni de la mort qui s'annonce en toute perte. C'est en effet la panique de mourir qui nous fait croire que le temps nous est compté et qu'il nous fait toujours défaut. De là ces allures précipitées que si souvent nous empruntons, et qui nous rendent incapables d'éprouver toutes les vertus de cette immensité qui n'advient que « sur place ». Quelque chose de cela est sans doute aperçu par le psychotique. Pour emprunter à Heidegger son langage, on pourrait peut-être se risquer à dire que toute *Verstimmung* procède en son fond d'une *Grundstimmung* qu'elle gauchit faute de pouvoir véritablement l'endurer. En ce sens, ce qui fait le mystère de la psychose et qui la distingue de la simple névrose est peut-être sa provenance proprement ontologique, qui la fait échapper du même coup à toutes les investigations psychologiques qui prennent le positivisme pour modèle. Pour parvenir à retisser avec le monde qui est le sien tous les liens qui lui font défaut, il semble que deux voies s'offrent à l'homme, qui ne sont d'ailleurs pas nécessairement exclusives. La première, que l'on peut dire anthropologique s'attache à renouer peu à peu les liens défaits, par le moyen de menus riens qui tiennent à nos gestes les plus quotidiens comme aux paroles que nous prononçons. Mais il est probable que ces menus liens ne pourront trouver à se coordonner et à s'équilibrer vraiment que s'ils procèdent de la seconde de

ces deux voies, qui nous appelle à une sorte de conversion métaphysique nous faisant voir tout autrement les choses lorsque nous consentons à vivre comme les mortels que nous sommes.

Florence Nicolas

*Ce texte a initialement fait l'objet d'une conférence prononcée à l'hôpital Necker, et il fut ensuite publié dans les Cahiers Gaston Bachelard. Que soient ici remerciés ceux qui en ont accompagné la courte histoire.*

## Notes

1/ G. Bachelard (1957), *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, p. 36. (abréviation : PE)

2/ *Ibid.* p. 27.

3/ *Ibid.* p.36.

4/ *Ibid.* p.36.

5/ Ce qu'implique une compréhension proprement phénoménologique nous est précisé à l'occasion de l'une des ces remarques malicieuses dont Bachelard a le secret : « Bien entendu, l'esprit critique se gausse – c'est sa fonction – des images inconditionnées. Pour peu, un réaliste demanderait des expériences. (...) Mais les projets d'un phénoménologue sont *plus* ambitieux : il veut vivre *tel* que les grands rêveurs d'images ont vécu. Et puisque nous soulignons les mots, prions le lecteur de remarquer que le mot *tel* dépasse le mot *comme* qui oublierait précisément une nuance phénoménologique. Le mot *comme* imite, le mot *tel* implique que l'on devient le sujet même qui rêve la rêverie », in PE, p.115. Il revient plus loin à la même idée : « Pour recevoir directement la vertu d'une image isolée – et une image a toute sa vertu dans un isolement – la phénoménologie nous paraît maintenant plus favorable que la psychanalyse, car la phénoménologie réclame précisément que nous assumions nous-mêmes, sans critique, avec enthousiasme, cette image » in PE, p. 156.

6/ PE, p. 17

7/ G. Bachelard, (1948), *La terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1997, pp. 76-77.

8/ L. Binswanger, *Introduction à l'analyse existentielle*. trad. J. Verdeaux, Paris, Minuit, 1971, p. 154.

9/ L. Binswanger, (1945), *Analyse existentielle et psychanalyse freudienne. Discours, parcours, et Freud*, trad. R. Lewinter, Paris, Gallimard, 1970. pp. 81-82.

10/ PE, p. 192.

11/ *Ibid.* p. 103

12/ *Ibid.* p. 26.

13/ *Ibid.*, p. 183. C'est nous qui soulignons.

14/ *Ibid.* p.154.

15/ *Ibid.* p. 195.

16/ *Ibid.* p. 203.

17/ Les objets ont aussi une intimité qui leur est propre, de même d'ailleurs que les substances. D'assez nombreux exemples nous l'indiquent, qui concernent aussi bien les coffrets que les armoires. A la différence d'un coffret fermé qui nous semble

appartenir aux objets placés devant nous dans l'espace extérieur, un coffret qui s'ouvre, au moment où il s'ouvre, annule jusqu'à la dialectique du dehors et du dedans : à l'extérieur, une intériorité s'annonce, sans être toute entière étalée là devant le regard. Ainsi, écrit Bachelard, « les dimensions du volume n'ont plus de sens parce qu'une dimension vient de s'ouvrir : la dimension d'intimité », dimension dont il nous précise qu'elle peut être infinie, comme l'atteste la dense formule de J.P.Richard : « nous n'arrivons jamais au fond du coffret » in *La poétique de l'espace*, p. 88. On pourrait encore citer ce que Bachelard nous dit de la vieille armoire familiale : « L'espace intérieur de l'armoire est un espace d'intimité, un espace qui ne s'ouvre pas à tout venant. (...) Mettre n'importe quoi, n'importe comment, dans n'importe quel meuble, marque une faiblesse insigne de la fonction d'habiter. Dans l'armoire vit un centre d'ordre qui protège toute la maison contre un désordre sans borne », in *La poétique de l'espace*, p. 83.

18/ PE, p. 7.

19/ *Ibid.* p. 32.

20/ *Ibid.* p. 6.

21/ *Ibid.* p. 7.

22/ M. Heidegger, *Les hymnes de Hölderlin : La Germanie et Le Rhin*, trad. F. Fédier et J. Mervier, Paris, Gallimard, 1988.

23/ *La terre et les rêveries du repos*, p. 53.

24/ PE, p. 132.

25/ Que l'équilibre soit délicat, Bachelard le reconnaît volontiers, comme le montre ce passage : « Si c'est l'être de l'homme qu'on veut déterminer, on n'est jamais sûr d'être plus près de soi en « rentrant » en soi-même, en allant vers le centre de la spirale ; souvent, c'est au cœur de l'être que l'être est errance. Parfois, c'est en étant hors de soi que l'être expérimente des consistances. Parfois aussi il est, pourrait-on dire, enfermé à l'extérieur » in PE, p. 194

26/ PE, p. 145.

27/ *Ibid.* p. 152.

28/ *Ibid.* p. 187.

29/ *Ibid.* p. 183. « A chaque matière la conquête de son espace, sa puissance d'expansion au-delà des surfaces par lesquelles un géomètre voudrait la définir », PE, p. 184.

30 / *Ibid.* p. 170.

31/ *Ibid.*, p. 169.

32/ G. Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1988, p. 343.

33/ PE, p. 157.

34/ *Ibid.* p. 158.

35/ *Ibid.* p. 37.

36/ *Ibid.* p. 62.

37/ G. Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960, p. 135.

38/ *La terre et les rêveries de la volonté*, p. 347.

39/ *L'air et les songes*, p. 111-112.

40/ Généralement traduit par « présomption », le terme *Verstiegenheit* désigne moins un orgueil démesuré que la situation de celui qui se crispe de la plus rigide des manières sur une idée fixe et hors de portée. C'est une des formes de la présence en échec étudiée par Binswanger dans *Drei Formen missglückten Daseins*, Tübingen, 1956.

41/ H. Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, Grenoble, Million, 1991, p. 119.

42/ *Ibid.* p. 15.

43/ PE, p. 175.

44/ PE, p. 157.

45/ *L'air et les songes*, p. 111. C'est nous qui soulignons.

46/ Cité dans *La poétique de l'espace*, p. 179.

- 47/ *Ibid.* p. 158.
- 48/ *Ibid.* p. 72.
- 49/ G. Bachelard, (1950), *La dialectique de la durée*, Paris, PUF, Quadrige, 1989, p. 148.
- 50/ Les analyses que Maldiney nous proposent dans *Penser l'homme et la folie* sont sur ce point éclairantes : « Dans un ressassement éternel, le mélancolique fait sur son passé une hypothèse qui le contredit, et dont la conséquence aurait été une situation contraire à son présent » (p. 21) ; le mélancolique se trouve ainsi « soustrait d'avance à toute mise en demeure par son enfermement préalable dans un acte pour la faute duquel il s'est lui-même arrêté » (p. 65).
- 51/ Comme le fait à juste titre remarquer H. Maldiney, la temporalité maniaque multiplie les « actes conjuratoires dirigés contre tout ce qui pourrait arriver, contre toute possibilité d'arrivance, contre la possibilité même de l'événement », in *Penser l'homme et la folie*, p. 131.
- 52/ PE, p. 151.
- 53/ *Ibid.* p. 149.
- 54/ *Ibid.* p. 88.
- 55/ *Ibid.* p. 65.
- 56/ Bachelard n'a cessé de revenir sur cette idée délicate. « Dans l'ordre des souvenirs difficiles, nous dit-il, bien au-delà des géométries du dessin, il faut retrouver la tonalité de la lumière, puis viennent les douces odeurs qui restent dans les chambres vides, mettent un sceau aérien à chacune des chambres de la maison du souvenir. Est-il possible, au-delà encore, de restituer, non pas seulement le timbre des voix, « l'inflexion des voix chère qui se sont tuées », mais encore la résonance de toutes les chambres de la maison sonore ? En cette extrême ténuité des souvenirs, aux seuls poètes on peut demander des documents de psychologie raffinée », in PE, p. 68. « Bien abrités, les souvenirs renaissent comme des rayonnements d'être plutôt que comme dessins figés. Hans Hellens nous confie : « Ma mémoire est fragile, j'oublie vite le contour, le trait ; seule la mélodie demeure en moi. Je retiens mal l'objet, mais je ne peux oublier l'atmosphère, qui est la sonorité des choses et des êtres », in *La poésie de la rêverie*, p. 177.
- 57/ PE, p. 183.
- 58/ *Ibid.* p. 109.
- 59/ *Ibid.* p. 143.
- 60 / PE, p. 179.
- 61/ *Ibid.* p. 180.
- 62/ *Ibid.* p. 179.
- 63/ *La terre et les rêveries du repos*, p. 77.



# Profondeur, hauteur et solitude, chute, survol et isolement

Mireille Coulomb

Peut-on s'élever sans se perdre, s'enfoncer dans la profondeur sans tomber dans l'abîme ? Peut-on surtout penser ou s'isoler et donc s'affranchir du monde sans proprement s'aliéner, se rendre étranger à tout monde possible ? La traversée de l'interrogation, de l'absence ou de l'altérité transcendante est-elle disparition de soi ? Binswanger fait de la profondeur de la pensée l'élévation la plus haute et donc une direction de sens fondamentale de l'être-homme. Mais il la relie à une possibilité humaine apparemment sans rapport, celle de l'être-ensemble, ce qu'il nomme amour (*Liebe*) dans les *Grundformen und Erkenntnis menschlichen Daseins*<sup>1</sup>. Comment les directions de sens de la verticalité peuvent-elles s'articuler avec le non-lieu de la pensée et de l'amour infini ?

## L'élévation par la pensée et sa proximité avec la folie

L'accès à une révélation de la vérité est décrite depuis l'Antiquité comme une élévation, un voyage dans les profondeurs ou un arrachement à la sécurité du sol. Platon et sa fameuse *Allégorie de la caverne*<sup>2</sup> rend compte de cette ascension vers la sagesse, « cette rocailleuse montée », son « escarpement » qui conduit à la lumière, mais qui s'avère tellement dangereuse que les prisonniers se méfient de celui « qui entreprendrait de les délier, de leur faire gravir la pente » au point de le mettre à mort. Descartes décrit au début de la deuxième *Méditation métaphysique*<sup>3</sup>, le trouble qui est le sien après la première *Méditation* : « comme si tout à coup j'étais tombé dans une eau très profonde, je suis tellement surpris que je ne puis ni assurer mes pieds dans le fond, ni nager pour me soutenir au-dessus ». Kant évoque à plusieurs reprises les questions métaphysiques vertigineuses que se pose la raison et dans lesquelles elle menace de se perdre, qui la contraignent à « s'orienter dans la pensée », c'est-à-dire à trouver une direction « dans l'espace incommensurable, et pour nous rempli d'une nuit épaisse, du supra-sensible »<sup>4</sup>.

Mais ce ne sont là que des métaphores. Binswanger va au contraire faire des significations universelles de l'élévation, de la chute, de la profondeur et de l'appui sur un sol des « directions de sens » fondamentales du Dasein. Il ne peut toutefois transformer ainsi les métaphores en directions existentielles de sens que parce qu'il réfléchit sur la pathologie qui lui révèle là une signification plus profonde de l'être-homme, mise à nu par son inflexion dans la psychose.

Au cœur de la description philosophique du doute, de la démarche de la pensée ou de l'élévation vers la vérité, se joue peut-être un drame plus secret et qui reste implicite pour les philosophes, mais qu'ils laissent percevoir par la tension métaphorique de leurs descriptions, celui de la proximité du penseur qui transcende le monde et du « fou » qui s'en exile. Descartes, au moment de douter de son propre corps, de ses sensations, bute contre l'obstacle de l'argument de la folie : « Et comment est-ce que je pourrais nier que ces mains et ce corps-ci soient à moi ? Si ce n'est peut-être que je me compare à ces insensés, de qui le cerveau est tellement troublé et offusqué par les noires vapeurs de la bile, qu'ils assurent constamment qu'ils sont des rois, lorsqu'ils sont très pauvres ; qu'ils sont vêtus d'or et de pourpre lorsqu'ils sont tout nus ; ou s'imaginent être des cruches ou avoir un corps de verre ». La ressemblance du doute méthodique et de la folie menace la poursuite même de la méditation, et Descartes esquive la question : « Mais quoi ? ce sont des fous, et je ne serais pas moins extravagant si je me réglais sur leurs exemples ». Kant, lui, s'inquiète de la proximité d'un Swedenborg avec un Leibniz. Dans *Les Rêves d'un visionnaire expliqués par des rêves métaphysiques*<sup>5</sup>, Kant rencontre un « exalté » à travers son œuvre, et nous décrit un « monde », celui d'un visionnaire, qui croit à ses sensations délirantes. Swedenborg construit, dans les *Arcania Cœlestia* un système du monde qui lui serait « révélé », système où il admet une communication avec des êtres immatériels, les esprits, qui occupent l'espace sans le remplir, et forment une sorte de communauté spirituelle. Il y a donc communication entre monde sensible et monde suprasensible, le monde des esprits troublant les facultés des visionnaires, tel Swedenborg lui-même, prophète d'un autre monde, habité par des visions qui lui révèlent des correspondances cachées entre sensible et intelligible. Le visionnaire est ouvert aux esprits qui lisent en lui, mais inversement, lui-même connaît les lois du monde des esprits qui échappent au commun des mortels. Ce même Swedenborg sera étudié plus tard par Jaspers comme exemple de délire<sup>6</sup>. L'approche kantienne est significative de l'embarras qu'éprouve le philosophe constatant l'existence d'une telle « extravagance » (*Shwärmerei*). Kant soutient dans ce texte qu'il est difficile de distinguer croyances occultistes et idéalisme (le système leibnizien étant clairement en cause). Dans les deux cas il y a construction de l'esprit, création d'un monde qui sans être vérifiable, n'est pourtant pas absolument impossible. Faut-il parler de transcendance de la pensée propre à la philosophie, ou de l'œuvre de ces « bâtisseurs en l'air de mondes idéaux »<sup>7</sup> de ces *Luftbaumeister* selon une expression courante au XVIII<sup>e</sup> siècle, qui commencent par bâtir le toit comme si on pouvait ensuite y suspendre les murs (là où Binswanger parlera d'un bâtisseur de « châteaux en l'air », *Luft-Schlösser*, à propos du maniaque dans la *Sur la Fuite des Idées*<sup>8</sup>) ? Le monde que construit Swedenborg est donc décrit par Kant de manière ambiguë. Tantôt il lui dénie toute vraisemblance, et Swedenborg est dénoncé comme extravagant ou illuminé, figure de la *Schwärmerei*,

tantôt au contraire il semble en justifier la cohérence (ainsi tout le premier chapitre de son livre montre que la croyance en des êtres immatériels, si elle ne peut être prouvée, n'est pas impossible). Le système du monde de Swedenborg fascine Kant autant qu'il le déroute : comment distinguer Leibniz et Swedenborg, la pensée profonde ou géniale, et la folie ? Binswanger souligne pour sa part, dans la *Sur la Fuite des Idées*<sup>9</sup>, la proximité apparente entre le maniaque, ici l'homme « grande gueule » affecté de fuite désordonnée des idées, et le philosophe ou le génie « celui qui a enrichi d'une grande parole, qui a gravé d'une grande parole le bien culturel et langagier de sa nation ou de l'humanité en général ». Il cite d'ailleurs Kant et sa fameuse « grande parole » adressée à Luther : « le ciel étoilé au-dessus de moi et la loi morale en moi ». Binswanger affirme que la distinction entre la « grande gueule » et « la grande existence qui se prononce par des paroles » est la « plus grande de toutes les oppositions existentielles ».

### Les directions de sens de la chute et de l'ascension

L'expérience quelque peu menaçante et le sentiment d'étrangeté qui accompagne la coïncidence de l'élévation philosophique avec la pathologie exigent ainsi une phénoménologie des structures fondamentales de l'élévation et de la profondeur.

Les directions de sens supposent tout d'abord un ancrage existentiel du Dasein dans la facticité de son corps, orienté selon le haut et le bas : « l'image de notre Dasein corporel n'est donc pas, en effet quelque chose de seulement immobile, mais bien quelque chose de mobile, animé à gauche et à droite, vers le haut et le bas » écrit Binswanger dans *A propos de deux pensées de Pascal, trop peu connues sur la symétrie*<sup>10</sup>. Or, la pensée se présente comme une élévation en dehors du corps ou au-dessus de lui, comme si penser, réfléchir signifiait s'affranchir du corps. Ainsi Descartes doute-t-il de son corps et en vient même, comme il l'écrit dans les *Principes de la Philosophie*<sup>11</sup>, à définir la pensée par la faculté de l'âme, affirmant que « je pense voir ou marcher (...) et le même pourrait peut-être arriver si je n'avais point de corps ». Mais le corps par ses sensations et mouvements est ce qui nous rattache au monde : douter du corps, on l'a vu, peut signifier pour Descartes devenir fou. La psychose révèle en effet les deux directions de sens de la familiarité du corps senti et d'une désincarnation – qui peut être menace de destruction – par (et de) la pensée. Kant à propos de Swedenborg évoque l'isolement de celui qui fait « peu de cas des impressions des sens actuellement les plus pressantes ». Binswanger décrit à travers le cas exemplaire d'Ellen West<sup>12</sup> le conflit existentiel du haut et du bas comme l'affrontement entre la direction d'un corps bestial qui rampe et l'élévation sans chair, éthérée, d'une transcendance absolue. Etre maigre, est pour Ellen West demeurer dans un monde spirituel-éthéré, grossir est une manière de végéter, un retour aux pulsions animales et une a-spiritualisation radicale de l'existence. Le corps devient pour Ellen ce qui empêche la transcendance, la spiritualité, là où être maigre prend la forme d'un

vouloir-être-maigre absolu synonyme d'un « être sans corps ». Ellen oppose deux modes d'être-au-monde entre lesquels elle oscille : un planer et voler au-dessus du sol (par une spiritualisation qui est fuite dans un monde éthéré) et un s'enfoncer et s'enfermer dans et en dessous de la terre (par une réduction au corps qui rampe). Enchaînée à son corps, Ellen l'est aussi à la quotidienneté qu'elle juge basse, médiocre et envers laquelle elle refuse toute concession : « comme elle hait le petit monde du quotidien, les fréquentations quotidiennes avec les autres, elle hait aussi son corps (*Leib*) et le frappe avec ses poings »<sup>13</sup>. La description existentielle corporelle des directions de sens n'a pourtant pas une pure signification physiologique. La sensation physique du corps qui tombe n'est ainsi pas la cause ou l'explication d'une expérience de chute, mais le vécu corporel renvoie lui-même à « la structure ontologique de l'être humain, c'est-à-dire le pouvoir de se diriger de haut en bas »<sup>14</sup>. Binswanger va ainsi dépasser l'explication en termes de causalité physiologique et articuler trois dimensions du Dasein qui structurent son être-au-monde : le sens du corps, certes, notamment pour nous le sens du haut et du bas, mais aussi la spatialité dynamique du monter et du tomber, et enfin la sédimentation dans les mots, dans le langage (et tout particulièrement poétique et philosophique) d'un vocabulaire de la chute, de l'enfoncement, de l'abîme, ou de la hauteur, de l'ascension, de l'envol...

Dans *Le Rêve et l'Existence*<sup>15</sup>, il peut sembler clair que le mouvement vers la profondeur, donc vers le bas, est une chute, vécue comme déception ou perte de sol. La direction de sens de la chute se révèle ainsi lors d'une attente déçue, lorsque « le monde devient autre, et qu'ainsi totalement déracinés, nous perdons notre appui sur lui ». La métaphore poétique de la chute n'est pas seulement pour Binswanger œuvre de l'imagination, mais jaillit de « notre partie spirituelle à tous ». Ainsi « c'est réellement que nous tombons » et non pas par analogie ou métaphore extérieure. La direction de sens vers le bas prend la « forme » du trébuchement, de l'affaissement et de la chute dont le « contenu » thymique est l'effroi, la perte d'appui, le vertige du basculement. C'est l'existence toute entière qui chancelle, « parce que son accord avec le monde est rompu ». Or, tomber s'oppose à s'élever, le haut au bas, l'ascension à la chute. Que ce soit la transfiguration d'Hercule, selon Schiller (« Heureux de cet étrange envol / Il se laisse porter dans les airs / Et, de la vie terrestre, le rêve lourd / Tombe plus bas toujours plus bas »), le personnage du peintre Nolten dans le roman de Mörike, *Maler Nolten* (« Tu verras ta propre souffrance, semblable à un oiseau de proie qu'un éclair a touché au plus haut de son fier envol, tomber lentement du ciel et, à demi morte, se coucher à tes pieds ») ou la description des rêves de patients, la poésie comme la pathologie font état d'un conflit entre « la partie qui s'élève victorieuse et l'autre qui s'écroule, vaincue »<sup>16</sup>. La montée ou la décroissance sont ainsi la systole et la diastole de l'existence même, la pulsation structurelle du Dasein, mais là où l'ascension est élévation structurante et enrichissante, la chute est perte, souffrance, déra-

cinement. Ainsi dans *Henrik Ibsen, Et le problème de l'autoréalisation dans l'art*<sup>17</sup>, Binswanger définit bien l'élévation authentique vers la spiritualité comme une montée dans la hauteur, ce qu'accomplit Ibsen : « La catégorie propre de l'autoréalisation chez Ibsen, comme chez tout homme au sens plein du terme ne peut être celle de l'éloignement au large, mais uniquement celle de l'ascension dans la hauteur. C'est seulement dans la hauteur que l'homme peut atteindre le point le plus haut ; de même, il le manque seulement dans le fait de tomber, dans la chute »<sup>18</sup>. Or cette hauteur, Ibsen lui-même l'appelle « le sérieux » mais, nous dit Binswanger, d'autres (les grecs) la nomment « prudence » ou *phronèsis* et d'autres encore « esprit », bref : vérité de l'être que cherchent les grands penseurs, qu'ils atteignent ou révèlent. Chez Ibsen, que Binswanger compare ici à « une série d'hommes qui va de Socrate à Kierkegaard, Nietzsche, Jaspers et Heidegger »<sup>19</sup>, l'ascension passe par une rupture avec la médiocrité ou le conformisme, elle est mise en doute et « intolérance face à toute demi-intelligence »<sup>20</sup>. Comme chez Platon et toute la métaphysique depuis l'Antiquité, le sens de la hauteur se confond avec l'éclaircissement du vrai et la chute avec l'obscurité de l'opinion : « la hauteur n'est pas seulement clarté ou éclaircissement, mais lumière pure ("vue plus haute") éther rayonnant »<sup>21</sup>. Là où le monde se dissimule dans l'inauthenticité de la « masse » dont les figures sociales sont pour Ibsen la famille ou l'Etat, il faut rompre avec ce que Heidegger nommerait le « on » et transcender l'étroitesse et l'obscurité. C'est là pour Binswanger le sens de la décision si « dé-cider (*Ent-scheiden*) veut dire distinguer entre des régions non-éclairées et éclairées de l'étant en son entier, faire le pas hors de l'insupportable qu'on sait pesant et non-clair, du présent et du passé pesants, vers un futur possiblement clair et supportable »<sup>22</sup>. L'art, et tout particulièrement l'art dramatique est pour Ibsen le choix d'un « style » d'autoréalisation qui lui est propre mais la hauteur qui éclaire peut être aussi bien, et en d'autres styles, celle des poètes ou des philosophes. La hauteur qui est révélation à soi-même, une « possibilité d'être de l'existence pointée sur l'Agathôn (le *Pulchrum*, le *Verum*, le *Bonum*) »<sup>23</sup>, se décrit dans les mêmes termes que la révélation authentique s'arrachant chez Heidegger, par l'angoisse, à la médiocrité du monde quotidien impropre. Le « propre » prend ici le sens d'un mouvement de tout l'être vers ce qui l'appelle vers le haut.

Pourtant la hauteur peut être aussi la perte de tout sol, survol irréal de toute réalité et folie. Comment concevoir alors qu'on puisse « monter trop haut » comme le fait le personnage de Ibsen, Solness ? L'élévation peut-elle se confondre avec une forme paradoxale de chute ? Et comment déterminer l'authenticité de la pensée véritable en la distinguant d'un envol sans éclaircissement, sans révélation à soi, ou comme le manifeste le cas Ellen West, un affranchissement impropre du corps et de la quotidienneté ? Comment la montée en hauteur pourrait-elle être impropre ? Si la hauteur se définit comme « décision » authentique, Binswanger nous dit aussi que le maniaque est celui qui se laisse emporter « trop haut », « s'élance à une

hauteur vertigineuse où il est impossible de conquérir un point de vue, une décision autonome » tandis que le présomptueux se caractérise par « une prédominance démesurée de la hauteur de la décision par-delà l'étendue de l'expérience »<sup>24</sup>. La hauteur est-elle dès lors décision authentique, absence de décision ou décision démesurée ? Dès *Le Rêve et l'existence*<sup>25</sup>, le rêve « cosmique » d'un malade se présente comme un envol « très loin de la terre » mais selon l'image d'un « flottement sans aucune forme » que le malade décrit lui-même comme un vécu de mort et qui suggère à Binswanger l'inquiétant diagnostique de psychose. Nous nous perdons nous même semble-t-il dans les descriptions binswangeriennes de la hauteur : le maniaque « flotte » au-delà de tout sol, mais le présomptueux, lui, gravit une pente avant de se fourvoyer dans la hauteur, là où le penseur authentique s'élève et s'arrache au sol de l'inauthenticité. Comment concilier ces approches phénoménologiques si parlantes, mais qui paraissent se contredire ?

Il est possible déjà de distinguer le survol maniaque et la présomption. Le personnage de Solness se distingue du maniaque et illustre la figure de la présomption pathologique (*Verstiegenheit*), cette embarrée dans la hauteur, un « *sich ver-steigen* », égarement en montant, perte de soi qui conduit à la chute. Solness le constructeur paraît extérieurement solide comme les maisons qu'il construit, mais il se tient intérieurement « péniblement en équilibre » et se maintient artificiellement « sur la hauteur » sociale à laquelle il a réussi à s'élever par ambition inauthentique. On connaît l'argument du drame de Ibsen : Hilde, figure féminine de la jeunesse rappelle à Solness comment dix ans auparavant il était monté sur un échafaudage avec une couronne « tout droit », « jusqu'au sommet » et l'avait ainsi séduite, elle qui ne pouvait s'imaginer qu'il y eût au monde un constructeur « capable de construire une tour aussi infiniment haute »<sup>26</sup>. Solness (dont on sait depuis le début qu'il est sujet au vertige) construit la tour désirée, monte au sommet et chute. Le texte de *Henrik Ibsen* est de peu antérieur à l'analyse de la présomption (*Verstiegenheit*) que Binswanger joindra par la suite à celles de la distorsion et du maniérisme dans un recueil de description des *Trois formes manquées du Dasein*. Binswanger y distingue très clairement différents sens de la hauteur. Le maniaque se distingue du présomptueux parce qu'il élargit son espace autant qu'il l'élève, son être-au-monde se caractérise par un « bond » dans l'infini, un être emporté dans la hauteur. Cet « être-emporté-vers » est décrit très précisément dans *A propos de deux pensées de Pascal, trop peu connues sur la symétrie*<sup>27</sup> : « Être-emporté-vers, c'est être livré à la pesanteur, c'est-à-dire au poids de ce qui vous porte ». L'être-emporté-vers se présente ainsi comme un abandon à la *Stimmung* du lourd ou du léger, ce qui rapproche sans contradiction l'envol d'une chute : « se laisser porter ou se laisser tomber c'est se livrer soi-même au "poids", plus ou moins léger ou lourd de l'humeur ou de l'imagination "qui nous porte" ». Dans *Sur la fuite des Idées*, l'envol dans la hauteur se manifeste aussi pour la fuite ordonnée, comme « un flottement labile »<sup>28</sup>,

un survol de la dimension problématique et quotidienne de l'existence, un se laisser porter par l'humeur optimiste. Au contraire, les malades présomptueux se fourvoient, comme Solness, dans la mesure où ils « ne se laissent pas emporter vers les "hauteurs aériennes" de l'humeur optimiste, mais gravissent dans la solitude et le mépris de l'expérience, "l'échelle de la problématique humaine" jusqu'à ce qu'ils atteignent un barreau déterminé où ils restent bloqués »<sup>29</sup>. C'est donc le rapport à l'étendue mais aussi le mouvement d'ascension qui permet de départager l'être-au-monde du maniaque de celui du présomptueux. La saisie d'un sens non impropre de l'étendue peut-elle nous aider à décrire dès lors une élévation dans la pensée authentique ?

### L'étendue et le sol

Avant de pouvoir répondre à cette question, il faut préciser le sens que Binswanger donne à l'étendue, qui peut être élargissement impropre, mais aussi sol, horizontalité rassurante et solide. La hauteur est ainsi toujours un arrachement à l'étendue comme horizon et point de départ, et c'est la proportion entre étendue et hauteur qui se trouve infléchie dans la pathologie. Binswanger souligne dans *Henrik Ibsen* que « la direction de la vie » n'est pas seulement le haut et le bas mais la « résultante de l'étendue et de la hauteur », ce qu'il définit encore de manière plus précise comme « rapport proportionné ou disproportionné entre hauteur et étendue » ou encore « proportion anthropologique tout simplement »<sup>30</sup>. La fuite des idées se manifeste ainsi comme une échappée sans lien, hors du sol, un « bond » ou un « saut dans l'infini », une prise de décision du maniaque en l'absence de tout fondement (*Grund*, qui est aussi bien *terre*, *sol*, que *fond*, *fondement*, *fondation*...), la hauteur du survol coïncidant ici avec la tonalité festive de la victoire et du triomphe sans obstacles. Le survol du maniaque est la démesure conjuguée de l'ascension et de l'étendue disproportionnée parce qu'elle-même en hauteur, sans support. Le présomptueux, lui, monte trop haut, et s'il reste « bloqué » à une hauteur démesurée, c'est « sans commune mesure avec l'étroitesse et l'immobilité de l'horizon de l'expérience ». Ainsi le présomptueux affiche un idéal, une idéologie sur laquelle il ne peut faire retour, et qu'il absolutise, ayant fixé une fois pour toutes ce qui vaut, ce qui a de la hauteur. La présomption manque de proportion car elle pose comme absolue une décision pourtant sans fond, elle se rigidifie sur une attitude de contemplation de son propre idéal et oublie ainsi de considérer ce qui lui a permis de gravir, d'aboutir à l'idéal « tel l'alpiniste qui se fourvoie faute de regarder la structure de la paroi rocheuse qu'il escalade »<sup>31</sup>. Ellen West, selon d'autres modalités, ne parvient pas à harmoniser les deux directions de sens de son existence et se trouve aliénée par une alternative sans issue, une existence incorporée sous la terre comme un ver qui rampe ou une transcendance vide et sans sol ni forme, d'un monde désincarné.

Mais si on conçoit que le maniaque, le présomptueux et l'anorexique manquent de sol selon des modalités qui leur sont propres, il reste toujours difficile de déterminer ce qui justifie une élévation authentique, ce qui fait sol précisément et fonde la possibilité de la hauteur, puisque ce ne peut être le monde ambiant quotidien que le penseur remet justement en cause. Cette interrogation se complique d'une distinction qu'opère Binswanger entre le penseur laborieux, proche du présomptueux qui gravit les marches de l'échelle, tel Goethe, qui définit la grandeur comme « travail à fond » et « mérite »<sup>32</sup> et l'artiste qui, en référence à O. Becker est cet « être-porté esthétique »<sup>33</sup> ravi par la « mania divine », Binswanger comparant avec Häberlin la fuite des idées et son survol optimiste et festif à la vie esthétique libre de tout but, et non problématique. Le penseur et l'artiste peuvent-ils dès lors échapper à cette déconcertante alternative : folie de toute échappée hors du monde, ou inauthenticité du monde quotidien ?

### **Le monde commun et le monde privé, le « Nous » de la pensée élevée**

Une lecture plus précise des textes descriptifs des directions de sens de la hauteur et de la profondeur pourra peut-être nous permettre de répondre si nous revenons au sens de la *phronèsis* dont nous avons vu qu'elle définit l'élévation par la pensée. En effet, si *Le Rêve et l'Existence* décrit pour la première fois, comme nous l'avons vu, la double dimension de l'ascension et de la chute, « traits anthropologiques essentiels », tels que les nomme Binswanger, ou directions de sens fondamentales, c'est aussi dans ce texte qu'est défini le *logos* comme monde commun et pensée universelle. Le *logos* est la vérité universelle que tente d'atteindre le penseur, et « peu importe que cet universel se nomme *logos*, *cosmos*, *sophia* ou bien qu'il soit une conjonction de tout cela »<sup>34</sup>. Mais le *logos* ne peut avoir de sens universel que parce qu'il correspond à ce que Binswanger, lecteur d'Héraclite, nomme le *koïnos kosmos*, opposant l'*idios kosmos* du rêveur et le *koïnos kosmos* de l'homme vigile. Cette approche du rêve est pour Binswanger essentielle pour comprendre la tournure d'existence du psychotique qui se tourne précisément vers un monde singulier et se détourne du monde commun. Ainsi, le seul sol qui justifie la profondeur de la hauteur c'est le caractère commun de la pensée, là où le psychotique s'isole dans son monde privé. L'homme appartient pour Héraclite au *kosmos*, qui a non seulement le sens social et politique qu'il gardera chez Hegel, l'appartenance à la communauté sans distinction individuelle d'un sujet libre qui s'opposerait à elle, mais aussi un sens plus large : le *kosmos* a le sens du vrai universel qui réunit tous les hommes. Le sujet authentique c'est donc le sujet « fondu dans l'universel » et le communautaire. Paradoxalement, la foule ou la masse est au contraire le signe de l'isolement de l'homme. Ainsi là où la *phronèsis* est pensée authentique, qui accède à l'universel dans l'individu, Héraclite forge le terme de l'*idia phronèsis* de la connaissance privée, qui est une « simple connaissance du “comme si” (la masse vit “comme si”

elle avait une connaissance propre) », la connaissance de soi et du monde est ici définie par la *doxa* sans contenu, à la fois superficielle, particulière en ce qu'elle rate l'universel, et collective<sup>35</sup> au sens uniforme de la foule. Le sage s'élève bien ainsi au-delà de la foule, sans se perdre puisqu'il atteint l'universel, la vérité qui fonde l'entente commune. Ainsi le « on » inauthentique est l'être dans la foule, paradoxalement isolé. Il y a donc *idios kosmos* si le Dasein ne se rapporte qu'à son monde, à la fois privé, et artificiellement collectif, et *koinos kosmos* lorsqu'il y a communion avec le cosmos communautaire.

Mais dans les *Grundformen*, Binswanger va préciser le sens de cette communauté qui fonde toute élévation possible et la nommer « amour » en l'opposant au souci heideggerien. Le sens de l'amour tel qu'il apparaît dans les *Grundformen* est multiple et complexe mais nous nous appuyerons sur ce qui permet à Binswanger d'en faire le fondement même d'une élévation authentique. L'amour prend la forme concrète de la dualité du toi et moi qui abrite de son foyer (*Heimat*) le Dasein humain. Mais Binswanger en vient à parler plus généralement de l'amour de l'être comme « Tu » qui se manifeste comme une résolution confiante à ce qui réunit authentiquement le Dasein non seulement à ses semblables mais au Vrai qui le dépasse et auquel chacun peut s'ouvrir. Ainsi ce n'est pas seulement la direction de sens de l'étendue qui permet de fonder la hauteur véritable, mais cette étendue a le sens d'un appui aimant ou un foyer auquel on peut toujours revenir : elle est confiance absolue, *Stimmung* fondamentale d'un chez-soi qui dépasse toute circonstance de lieu ou de temps. Au contraire, le fourvoiement et la manie sont deux modalités de la perte de foyer, de l'absence d'amour. Ainsi « détachée de la *communio* aimante et de la *communio* authentique, poussée en avant trop loin et trop vite, emportée trop haut, la forme de vie maniaque s'élance à une hauteur vertigineuse où il est impossible de conquérir un point de vue, une décision autonome. A cette hauteur aérienne l'amour et l'amitié ont perdu leur puissance »<sup>36</sup>. Le fourvoiement présomptueux, lui, se caractérise par un isolement loin de l'entente commune, un exil du Dasein « hors du foyer et de l'éternité de l'amour et de l'amitié »<sup>37</sup>. Si l'amour peut être dit « éternel » et « infini », c'est qu'il rejoint ici ce qui définit la vérité atemporelle, le *logos*, il s'élève au-delà de toute détermination et donc pour Binswanger au-delà de tout « souci » au sens heideggerien<sup>38</sup>. Mais une telle montée vers l'infini n'est pas perte de soi, au contraire, puisqu'elle se fonde sur l'entente aimante du commun, de l'universel, qu'elle atteint et révèle comme sol de toute communion authentique avec les autres. Ainsi l'autoréalisation dans l'art d'un Ibsen n'a rien à voir avec la pathologie du fourvoiement, car l'atteinte du point le plus haut est aussi « retour vers le monde d'autrui et le monde des proches ». Ibsen refuse l'opinion du « on » et la « demi-intelligence » mais il ne s'affranchit de la foule inauthentique que pour rejoindre le sens le plus haut de ce que Binswanger nomme le « Nous » dans les *Grundformen*. Certes, en tant qu'artiste Ibsen « reste sur les montagnes proche des

Dieux », mais « il cherche à partir de là un *retour vers* autrui, une authentique communication avec les autres »<sup>39</sup>. Artiste, il est aussi prophète, reconnaissant « sa tâche “la plus haute” dans le fait d’abaisser son regard à nouveau de cette hauteur sur soi-même et de parler aux autres à partir de là »<sup>40</sup>. Le sens de la proportion anthropologique évoquée plus haut doit donc se compléter maintenant de l’exigence d’un *passage* d’une direction de sens à l’autre et en l’occurrence de la hauteur vers la profondeur, de la solitude de l’élévation vers le retour aux autres et à la vie commune. C’est ce mouvement que les psychotiques ne parviennent pas à opérer, perdus dans un isolement qui les arrache du monde de tous. Si l’art, comme l’amour se laisse décrire souvent en terme de « vol » de « survol » de la « grâce » d’une existence « sans poids », on ne parcourt, nous dit Binswanger « le chemin de l’autoréalisation (qu’) en s’éloignant des autres et de son “fond” propre, puis en revenant aux autres et à soi-même en passant par la hauteur »<sup>41</sup>. La solitude de l’artiste mais aussi du philosophe qui remet en question l’opinion n’est pas un isolement puisqu’elle implique et exige un retour à ce qui doit valoir pour tous par une atteinte et une révélation de l’universalité du vrai. Binswanger évoque dans *Sur la fuite des Idées* la remarque de Goethe qui entend lui-même se distinguer d’un « véritable fou »<sup>42</sup>. Or « d’après Goethe, n’est pas fou seulement celui qui cherche à élaborer en profondeur ce qui est saisi dans le monde un, celui qui cherche à être digne de ce qu’il a tenu en lui », autrement dit, « n’est pas fou » celui qui dépasse son monde seulement privé auquel il s’abandonnerait sans efforts, pour atteindre par le travail une vérité qui le dépasse. A cela Binswanger rajoute que « je ne suis pas fou » parce que « je peux me mouvoir librement dans les deux mondes, parce que je suis en état (...) de m’interrompre dans le vol, et même dans la fuite de mes pensées pour continuer à penser avec la prudence du mathématicien ». La pensée peut prendre le sens d’une grâce ou d’un amour de l’être et donc d’un arrachement au monde ambiant, sans être pour autant un envol dans l’isolement de la folie, car elle se préserve de deux abîmes : d’une part elle n’est pas isolement mais au contraire atteinte du plus universel, d’autre part si elle peut être sortie provisoire du monde commun par intuition géniale et personnelle, elle implique un retour au foyer du sens universel. Ainsi la profondeur coïncide avec la hauteur et s’oppose à une évasion solitaire et folle qui est aussi une chute et un exil.

Mais c’est déjà ce dont Kant avait eu l’intuition dans *Les Rêves* puisqu’il cite dans le troisième chapitre de la deuxième partie de son livre, bien avant Binswanger, le fragment 89 d’Héraclite<sup>43</sup> sur le rêve : « Quand nous veillons nous avons un monde commun ; quand nous rêvons, chacun a le sien propre ». Or, c’est bien sûr ce fragment qu’analyse Binswanger<sup>44</sup> dans *L’Appréhension Héraclitienne de l’Homme* et surtout dans *Le Rêve et L’Existence*. Kant fait de Swedenborg un rêveur éveillé et c’est pour lui le signe d’un enfermement : « Ils ont un commerce à eux avec des êtres qui ne se manifestent hormis eux à personne, quelque aigus que l’on ait les

sens ». Et comme Héraclite, Kant critique cette rêverie, en ce qu'elle est du même coup un oubli de la vie de tous qui se déroule pendant le rêve mais comme en dehors des préoccupations du rêveur. C'est donc bien pour Kant la possibilité ou non d'un *Koinos Kosmos* qui distingue le monde du *Schwärmer* et celui du philosophe. La raison pour Kant est commune comme l'est la *phronêsis* pour Héraclite et Binswanger (« ce qui est commun à tous c'est le *phronein* »)<sup>46</sup>, ce qui permet à ce dernier de définir la tâche du médecin qui doit être ce « médiateur initié entre le monde particulier et le monde en général, entre l'illusion et la vérité » apte à provoquer une « décision », celle de l'homme qui « veut bien s'éveiller de son rêve et prendre part à la vie universelle, au *koinos kosmos* ». Binswanger ajoute que « bien malheureux seraient nos malades si, pour guérir, ils étaient obligés de comprendre Héraclite ou Hegel ; pourtant, nul ne guérira, ne sera vraiment guéri au plus profond de son être si le médecin ne réussit pas à faire jaillir en lui cette petite flamme de spiritualité dont la vigilance doit révéler la présence du souffle de l'esprit »<sup>47</sup>.

Mireille Coulomb

## Notes

- 1/ L. Binswanger, « Grundformen und Erkenntnis menschlichen Daseins », in *Ausgewählte Werke*, Band 2, Heidelberg, Asanger, 1993, désormais notées Grundformen.
- 2/ Platon, *République* VII, 514a à 516a, La Pléiade, Gallimard, 1950
- 3/ Descartes, *Méditations Métaphysiques*, deuxième méditation. La Pléiade, Gallimard, 1953
- 4/ Kant, *Qu'est-ce que s'orienter dans la pensée ?*, Paris, Garnier Flammarion, 1991, p. 60
- 5/ Kant, *Les Rêves d'un visionnaire expliqués par des rêves métaphysiques*, Paris, Vrin, 1989. Désormais noté Les Rêves.
- 6/ K. Jaspers, *Strinberg et Van gogh*, Swedenborg-Hölderlin, Paris, Minuit, 1953
- 7/ Rêves, p.77
- 8/ L. Binswanger, *Sur la Fuite des Idées*, Grenoble, Million, 2000, p 278
- 9/ *Ibid.*, p. 203
- 10/ L. Binswanger, « A propos de deux pensées de Pascal, trop peu connues sur la symétrie », in *Introduction à l'Analyse existentielle*, Paris, Minuit, 1971. P. 227.
- 11/ R. Descartes, *Principes de la Philosophie*, Chapitre 1, § 9, La Pléiade, Gallimard, 1953
- 12/ « Der Fall Ellen West », in *Ausgewählte Werke*, Band 4, Heidelberg, Asanger, 1993, désormais « Ellen West », p. 78.
- 13/ *Ibid.*, p. 124
- 14/ « Le Rêve et l'Existence », in *Introduction à l'Analyse existentielle*, op. cit. p. 200.
- 15/ *Ibid.* p.199 et suivantes
- 16/ *Ibid.* p. 206
- 17/ L. Binswanger, *Henrik Ibsen, Et le problème de l'autoréalisation dans l'art*, Bruxelles, De Boeck Université, 1996. (Désormais noté Henrik Ibsen),

- 18/ *Ibid.* p. 12  
 19/ *Ibid.* p. 14  
 20/ *Ibid.* p. 24  
 21/ *Ibid.* p. 45  
 22/ *Ibid.* p. 25  
 23/ *Ibid.* p. 43  
 24/ L. Binswanger, *Trois Formes manquées de la présence humaine*, Paris, Le Cercle Herméneutique, Collection Phéno, 2002, p. 29  
 25/ Le Rêve et l'existence, p. 211  
 26/ Henrik Ibsen, p. 75  
 27/ A propos de deux pensées de Pascal, trop peu connues sur la symétrie p. 229  
 28/ La Fuite des Idées, p. 58  
 29/ Trois Formes manquées de la présence humaine p. 29  
 30/ Henrik Ibsen, p. 67  
 31/ *Ibid.* p. 30  
 32/ La fuite des idées, p. 265  
 33/ Trois Formes manquées de la présence humaine p. 35  
 34/ Le Rêve et l'Existence, p. 220  
 35/ Nous pourrions rejoindre ici le sens sociologique de la « collectivité » (anonyme) qui se distingue d'une véritable « communauté ».  
 36/ Trois Formes manquées de la présence humaine, p. 28, 29  
 37/ *Ibid.* p. 29  
 38/ Selon une lecture que l'on peut discuter mais, nous n'entrerons pas ici dans l'analyse de ce qui opposa Binswanger à Heidegger, notre propos étant d'éclairer les directions de sens de la hauteur et de la profondeur.  
 39/ Henrik Ibsen, p. 37  
 40/ *Ibid.* p. 54  
 41/ *Ibid.* p. 17  
 42/ La Fuite des Idées, p. 114  
 43/ Qu'il prête d'ailleurs faussement à Aristote ! Rêves, p. 77.  
 44/ Binswanger ne se réfère jamais, à notre connaissance, à la lecture kantienne de Swedenborg. Par contre il fait allusion au délire de Swedenborg dans *Délire*, en se référant à l'étude de K. Jaspers : *Strinberg et Van Gogh-Swedenborg-Hölderlin, étude psychiatrique comparative* ; toutefois Binswanger analyse le délire d'A. Strinberg et non celui de Swedenborg.  
 45/ L. Binswanger, « L'Appréhension héraclitéenne de l'homme », in *Introduction à l'analyse existentielle*, Paris, Minuit, 1971 p. 158.  
 46/ *Ibid.* p. 171  
 47/ *Ibid.*, p. 221

# Vice-versa

## Notes sur le sens avant les directions de sens

Federico Leoni

### Directions de sens.

C'est avec l'image de la chute, de la perte soudaine d'un ancrage, de l'effondrement de notre obscure confiance en la stabilité d'un monde et d'un être au monde, que s'ouvre *Le Rêve et l'existence*, l'un des plus beaux textes de L. Binswanger : « Lorsqu'une déception brutale nous fait "tomber des nues", c'est réellement que nous tombons mais ce n'est ni une chute purement physique, ni rien de tel qui en soit (analogiquement ou métaphoriquement) l'imitation ou la subséquence ; plus exactement dira-t-on que l'essence de cette déception brutale et de cet effroi n'est autre chose que l'harmonie avec le monde extérieur et le monde d'autrui recevant un choc tel qu'il la fait vaciller – cette harmonie qui, jusque-là, était notre soutien. En un tel instant, notre existence est effectivement lésée, arrachée à l'appui qu'elle prend sur le monde et rejetée sur elle-même. Jusqu'à ce que nous trouvions à nouveau un ferme soutien dans le monde, notre existence tout entière se situera dans la direction significative du trébuchement, de l'affaissement, de la chute »<sup>1</sup>.

Pour la première fois – on est en 1930 – la notion de « direction de sens » (*Bedeutungsrichtung*) se trouve au centre d'une quête anthropologique et philosophique radicale, visant à dévoiler et à définir les modes ou les phénomènes originaires de l'être-au-monde humain, de son articulation en lignes de force et, justement, en lignes ou directions de sens : véritables icônes phénoménologiquement stylisées et encyclopédiquement restituées à une sorte d'alphabet, inaugural et éternel, de figurations archétypales de l'existence.

Mais quand il est question de directions de sens chez Binswanger, quand il décrit des situations anthropologiques déterminant une orientation dans l'espace, dans lesquelles est en jeu la densité d'une spatialité significativement orientée, d'une mondanité intentionnellement structurée – quand Binswanger, et avec lui tant d'autres, Erwin Straus, Minkowski, philosophe de la cosmologie, Sartre, phénoménologue de l'espace odologique, Maldiney, théoricien des espaces architectoniques –, tous présupposent ainsi quelque chose de commun : quelque chose d'évident et à la fois d'inaperçu, de très clair et à la fois de moins immédiat, moins linéaire,

direct, univoque, que cette idée de « direction de sens » laisse en premier lieu transparaitre. De quoi s'agit-t-il ?

### Intentionnalité

Portons la question à son noyau ultime, apparemment plus abstrait, mais en réalité plus concret. Le phénomène originaire qui est au fond de chacune de ces situations, ou mieux, de ces « directions », n'est pas autre, en son essence, qu'un certain rapport entre un ici et un là, une césure et donc une texture entre ce qui est ici et ce qui est là, ce qui est proche et ce qui est lointain. C'est de cette façon que les choses apparaissent à une description, pour ainsi dire la plus désarmée, la plus démunie et élémentaire.

Une note de Husserl – une remarque brève et tranchante, écrite rapidement pour fixer le motif essentiel d'une recherche à venir, récemment publiée comme appendice à des leçons jusqu'à aujourd'hui inédites (*Natur und Geist*, 1927) – résume, semble-t-il, l'essentiel de la question. Peut-être même le caractère laconique de cet aide-mémoire personnel contribue-t-il à en faire un texte en quelque façon exemplaire, un regard paradigmatique jeté sur l'expérience de la « direction » en deçà de toute orthodoxie, de tout jargon d'école, phénoménologique ou non phénoménologique : « Le champ de présence, au sens spatial – son mode de donnée comme structure proche-lointain. Pourquoi tout ne peut-il pas être à la même distance ? Le champ de présence temporel actuel dans sa structure temporelle proche-lointain. Sur quoi se fonde l'analogie entre proximité et éloignement temporel et spatial ? Dans les deux cas, il y a perspective. Tout déplacement perspectif est un renvoyer-dans-la-distance. L'objet s'éloigne en tout ou en partie, se meut en profondeur. Tout changement perspectif est en général un éloignement (le rapprochement est le négatif de l'éloignement). Tout éloignement est corrélatif d'un "m'éloigner" ou d'un "me-rapprocher" possibles. Et nous voilà donc à la question : pourquoi tout champ de présence doit-il avoir une structure perspective ? Dans le cas du temps, il est plus facile, plus immédiat de le comprendre »<sup>2</sup>.

Distance, donc. Voilà le problème, la question qui nous est posée dans ces notes husserliennes. Espacement, intervalle. Mais un intervalle toujours parcouru à partir d'un ici vers un là-bas, à partir d'ici où je suis, vers un là-bas où je vais être, où se trouve l'objet que je vise. L'espace, mais aussi le temps, ont une structure essentielle qui est celle de la perspective, dit Husserl (je suis ici, je vais être là – voilà le temps et l'espace entrelacés). Mais si toute distance est telle par rapport à une proximité, la proximité la plus proche est celle qui s'amenuise jusqu'à s'annuler dans une coïncidence avec ce à partir de quoi la proximité et l'éloignement sont possibles : avec quelque chose qui n'est ni proche ni, à proprement parler, lointain, parce qu'il est plutôt leur commune origine, leur mesure commune, leur présupposé ou leur principe indécis.

Un autre texte husserlien – un manuscrit postérieur de quelques années, contemporain d'ailleurs des premières ébauches du dernier ouvrage inaccompli de Husserl, *La Crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale* – peut bien éclairer ce point : « Mon corps (*Leib*) : dans l'expérience primordiale, il n'est ni en déplacement ni en repos, seulement mouvement interne et repos interne, à la différence des corps extérieurs. Tous les corps (*Körpern*) ne "se meuvent" pas dans un "je vais", en général, dans un "je me meus" kinesthésiquement, et la Terre-sol dans son ensemble ne se meut pas sous moi. Car il appartient à un repos corporel que les aspects du corps s'écoulent kinesthésiquement en moi "de manière mobile" ou ne s'écoulent pas, toujours selon que je me tiens tranquille, etc. Je ne suis pas en déplacement ; que je me tienne tranquille ou que je marche, mon corps est le centre et les corps en repos et mobiles sont tout autour de moi, et j'ai un sol sans mobilité. Mon corps possède de l'extension, etc., mais n'a pas de changement ou de non-changement local, au sens où un corps extérieur se donne comme en mouvement, se rapprochant, s'éloignant, ou comme immobile, proche, lointain »<sup>3</sup>.

Donc, ce qui apparaissait auparavant comme distance neutre – simple jeu de l'ici et du là : rien de plus, rien de plus caractéristique – devient ainsi, au sens propre du terme, direction de sens. Il le devient en vertu d'un déséquilibre, d'une inégalité d'accent, d'une différence de potentiel : l'ici et le là ne sont pas « égaux en puissance », comme le disait Hegel. L'accent tombe tout de suite sur l'ici, et c'est toujours et seulement à partir d'un ici qu'un là peut se donner : c'est toujours et seulement à partir de l'ici du sujet, de ce sujet que je suis, de cette figure de transcendantal dans laquelle chacun est inscrit que le là-bas de l'objet se donne, lieu détaché et distancé de la chose que je vise.

C'est ce « fait » originaire qui est au fond, phénoménologiquement, de toute la question. C'est-à-dire, c'est l'intentionnalité. Intentionnalité comme différence de potentiel entre ce point-zéro ou cette limite du champ de l'espace et du temps de l'expérience, ce point-zéro qu'est le sujet, et ce qui est accueilli ou recueilli en cette limite, en ce contour transcendantal. Cette racine de sens, cette source orientée et orientante qu'est l'intentionnalité – cette origine de rayons (*Strahlen*), comme le dit Husserl de manière caractéristique (par exemple dans les trois livres de *Ideen*) – est intégralement inhérente au sujet, c'est-à-dire à la conscience, ou dans les termes de la dernière réflexion husserlienne, à la vie et à ses opérations non seulement catégoriales, mais aussi précatégoriales. Bref, cette racine est inhérente à l'ici de la vie, un ici qui a lieu et qui, en ayant lieu, donne lieu aux lieux de son monde : à son propre là, à ce à quoi elle tend et à ce qu'elle toujours de nouveau entend.

## Désir

Il y a cependant un problème. Si tout là en effet tire son sens et « fait » sens à partir d'un ici, si son sens d'être-là-bas ne lui vient que de sa relation avec un ici, d'une relation instituée à partir d'un ici – qu'en est-il justement de cet ici, qu'en est-il de ce point d'Archimède, de cette dernière énigme ? D'où lui vient son sens d'ici ? Cet ici dérivera-t-il lui aussi son sens d'un certain ailleurs, d'un autre lieu plus inaugural ? Le là pourrait donc lui aussi aspirer à quelque originalité ou primordialité ? Et qu'en est-il alors de l'originalité, du privilège de l'intention, de cette intention qu'est la tension entre ici et là, tension à partir d'ici vers là, tension à partir de l'ici constitutif vers le là constitué ? Qu'en est-il de cet ordre, de cette architecture, de cet *arché* des directions ou de la « directionnalité » du sens ?

C'est le *De anima* d'Aristote – ce livre fondateur de toute la psychologie occidentale et de toute l'encyclopédie scientifique occidentale dans la mesure où elle s'articule autour d'une stratégie de fond, qui est une stratégie psychologique ou « psychologisante » – c'est peut-être ce traité aristotélicien qui peut offrir le terrain le plus favorable pour mettre à l'épreuve le sens des perspectives ouvertes par ces questions. Ce même psychologisme apparaît, en effet, à travers les pages d'Aristote, comme l'envers et l'avvers d'une seule chose : d'un côté, les prémisses destinées à se réaliser en ce subjectivisme et consciencialisme acosmique, que Heidegger stigmatisera comme oubliés de l'être ; de l'autre, des thèses point par point opposées à celles-ci, point par point destinées à démontrer de manière complexe que la psyché, l'âme, la conscience, le sujet ne sont pas autre chose que formations (*Sinnbildungen*, dirait Husserl) de retour, de reflet, de rebond : des lieux en tout cas non-originaires, non-inauguraux, non-privilégiés de l'expérience<sup>4</sup>.

C'est aux réflexions qu'Aristote consacre à la question du désir ou de l'appétit – de l'*orexis* – qu'il est plus naturel ici de s'adresser. Dans ces réflexions, Aristote s'efforce de retracer le « principe » du mouvement des êtres vivants, le « moteur » de leur mouvement et, d'une certaine façon, le « sens » de leur être vivant-mouvant – donc également le sens de leur être créature qui vit dans le sens et du sens.

L'entendement ou l'appétit, dit Aristote (*De anima*, 433a) sont tous deux « principes de mouvement » – le terme dont il se sert est *arché* –, et toute sa recherche, pourrait-on dire, se développe sous le signe d'une archéologie, d'un discours qui vise à fouiller le terrain de l'expérience jusqu'à ses couches plus originaires et décisives. Entendement et appétit sont donc des sources, des principes par rapport au mouvement de la vie elle-même, qui est essentiellement fuite et désir, rapprochement ou éloignement, saisie de « l'objet », son assimilation ou son abandon. Mais, argumente Aristote, si ces deux principes sont « principes » au même titre, ils le sont en vertu d'un trait commun, d'une faculté commune à laquelle il faudrait alors les renvoyer et les reconduire. Tandis que s'ils ne le sont pas au même titre – ce qui résulte du fait que « l'entendement ne meut pas sans appétit », mais

« l'appétit meut aussi contre la raison » – il faudra en conclure, et c'est bien ce chemin que l'analyse aristotélicienne emprunte, que ce dernier seulement, l'appétit, l'*orexis*, est à proprement parler principe de mouvement.

Ce n'est pas tout. Aristote poursuit, comme pour prouver l'originarité effective de ce principe, pour en mettre à l'épreuve la nature archéologique, ultime. Si l'appétit est principe de mouvement, qu'est-ce que le mouvement lui-même ? De quoi « se compose-t-il » ? Il répond – *De anima*, 433b – que le mouvement se compose « de trois choses : premièrement, le moteur ; deuxièmement, ce avec quoi le moteur meut ; troisièmement, ce qui est mû ». Et il remarque – sur la base d'une argumentation célèbre qu'il élabore dans la *Physique* (VIII, 4-5-6) et qui marque à la fois le sommet de la recherche développée en ce traité, et son passage thématique à la *Métaphysique* (livre Lambda) – que l'on peut parler de « moteur » toujours en deux sens différents, non en un sens seulement : à savoir, comme « moteur mû » (à la manière, l'on pourrait dire, d'une bille de billard, qui transmet son mouvement à une deuxième bille en l'ayant reçu d'une troisième bille) ; et comme « moteur immobile » (à la manière d'une bille qui, pour poursuivre cet exemple, a cependant la faculté d'être elle-même commencement ou principe de son propre mouvement, et commencement ou principe du mouvement des autres).

Or, en lequel de ces deux sens l'appétit est-il moteur – c'est-à-dire principe, *arché* ; ou cause, *aitia* – du mouvement, et donc de la vie de l'être vivant, de son expérience (ainsi pourrait-t-on traduire, librement et phénoménologiquement) ?

Le sens en question est celui du « moteur mû », dit nettement Aristote. L'appétit est donc bien un principe, mais un principe non originaire. Il est certes un moteur, mais justement un moteur mû par un autre moteur (« parce que ce qui est mû est toujours quelque chose de moyen (*meson*) », confirme le livre Lambda, 1072a, de la *Métaphysique*)<sup>5</sup>. Et si « l'animal » – argumente encore Aristote (*De anima*, 433b) – est ce qui est « mû » par ce moteur (l'appétit) qui est à son tour mû par un « autre », qu'est-ce que cet « autre » qui régit, en dernière analyse, toute l'architecture du désir, toute la trame désirante de la vie ? C'est le « bien pratique », dit Aristote, c'est-à-dire l'objet de l'appétit, ce que l'on désire. C'est la « chose ». Ainsi – pour en revenir à notre propos et à nos questions – si le sujet peut s'adresser à l'objet dans son appétit, dans son désir, donc dans son intention, dans son expérience comme expérience intentionnelle de signification, comme direction et tension entre un ici et un là – si tout cela peut avoir lieu, c'est seulement parce que l'objet s'est déjà et depuis toujours adressé à lui, c'est seulement parce que le monde, pour ainsi dire, habite depuis toujours en lui, fait corps avec lui, lui fait signe et, littéralement, le séduit, le conduit à soi, l'ouvre à soi en s'ouvrant à lui.

Ce n'est donc pas le sujet qui est intentionnel mais l'objet – intentionnel en ce sens aristotélicien, plus originaire en quelque façon que « l'origi-

naire » phénoménologiquement entendu comme ici subjectif-transcendantal.

### Vice-versa.

Ce qui reste à penser, si tout cela peut prétendre à quelque vérité, n'est pas toutefois tant ou du moins pas seulement cette symétrie, cette réversibilité, cette spécularité des directions de l'expérience : la première, husserlienne, phénoménologique, moderne, consciencialiste, selon laquelle le là est toujours le là d'un ici, « l'objet » éloigné, distant, en face d'un ici subjectif et pour un ici subjectif (ce corps, ce corps vécu, ce vécu ou cette vie transcendante, ce transcendantal tout court) ; la seconde aristotélicienne, grecque, ontologico-théologico-cosmologique, pour laquelle l'ici aussi est toujours l'ici d'un là-bas, l'ici subjectif et imparfait par rapport à un là-bas objectif et pour un là objectif ou « chosal » (le « bien pratique », la chose ou l'objet du désir, l'*orekton*, et puis, pas à pas, tout le *kosmos* qui s'articule et tourne « amoureuxment » autour de lui).

Ce qui reste à penser ce n'est pas tant ou seulement cette symétrie, qui indique tantôt la vérité d'une figure, tantôt la vérité de l'autre, tantôt la vérité ptolémaïque découverte par un homme copernicien, Husserl, tantôt la vérité copernicienne décrite par un homme ptolémaïque, Aristote. C'est plutôt le *punctum*, pour ainsi dire, de leur oscillation et de leur échange réciproque. A savoir, c'est l'espace indécis où les deux directions de sens se croisent, du sujet à l'objet et vice-versa : l'espace gris dans lequel une direction apparaît en se renversant dans l'autre (et aussi toujours à partir de l'autre et dans l'autre). Cette double direction immobile, ce croisement immobile où un vers quelconque se renverse en son vice-versa, voilà ce qui reste justement à penser : le *punctum* dans lequel chaque figure, celle husserlienne, celle aristotélicienne, poussée jusqu'au fond de son fond, jusqu'à l'épuisement cohérent de ses propres implications et de ses présuppositions, se révèle être une seule et même chose avec l'autre : un nécessaire revirement de son sens. C'est ce qui arrive avec Husserl, qu'au fond recèle, pour ainsi dire, Aristote ; et c'est ce qui arrive avec Aristote, qu'au fond recèle à son tour Husserl.

Avec Husserl, parce que si l'on suit son parcours, les développements ultérieurs et ultérieurement nécessaires, ce serait sans doute l'*Umssturz der kopernikanischen Lehre* qui pourrait témoigner d'un développement imprévu et à la fois inévitable de ses prémisses. Transcendantal est l'ici, et l'ici est ce à partir de quoi tout là est possible ; mais cet ici, comme le montre Husserl en ces pages, n'est pas seulement le ici de la conscience transcendante, mais aussi mon corps, on l'a vu, en tant que corps transcendantal, corps vécu, point zéro de mon monde ; et aussi encore mon monde, mon sol, le sol ou la terre sur laquelle mon corps est posé, et avec laquelle il est une seule chose : terre qui à son tour ne bouge pas mais qui est toujours ici, chez moi, centre de gravitation ni mobile ni immobile, autour duquel s'articule tout mon *Umwelt*, tout le tissu des horizons et des

objets de mon expérience, pas à pas plus éloignés, pas à pas plus enfoncés dans l'ombre, petit à petit déposés dans le silence. Je, sujet, corps, sol, terre – le transcendantal s'élargit, en excédant les marges, les limites, le profil qui lui avait été attribué. Transcendantal est le monde, c'est la conclusion que la phénoménologie prononce, une fois conquis les résultats radicaux de ce long chemin<sup>6</sup>.

Et avec Aristote, parce que son parcours aussi – interrompu trop tôt peut-être, dans notre reconstruction, lorsqu'il aboutissait à la question du bien pratique, de l'objet du désir comme moteur du sentir et du se-mouvoir de l'être vivant – son parcours aussi se prolonge, se ramifie dans des directions tout aussi peu prévisibles. Le « bien » – ceci ou cela, tout bien – renvoie et ne peut pas ne pas renvoyer au delà de soi, pour ainsi dire vers la chose de toutes les choses, vers ce que dans la *Métaphysique* Aristote découvre comme le principe premier et donc ultime de l'ordre du désir, de toute la gravitation de l'être autour du désir ou de l'être comme désir : commencement et fin immobile de tout mouvement, immobile mobilité d'une *arché* qui n'est pas (qui n'est pas, au moins, au sens de l'être d'une chose, de l'une des choses quelconque que nous disons être) mais qui fait être, et qui fait mouvoir tout ce qui est et qui (se) meut. *Orekhòn*, c'est ainsi qu'Aristote définit ce principe de tous les principes dans les passages que l'on vient de rappeler de la *Métaphysique* (livre Lambda, 1072b)<sup>7</sup>. Mais il le définit aussi, et encore plus explicitement, comme *eròmenon*. Respectivement ce qui est désiré, ce que l'on désire, et ce qui est aimé, ce que l'on aime (Dieu, seul véritable sujet, sujet du désir ; ou l'infinie finitude du mouvement érotique auquel sont soumis les vivants singuliers – deux chemins, deux possibilités fort différentes, d'ailleurs, qu'il ne sera pas possible de discuter ici de manière adéquate).

## Ne-uter

Revenons à nous. Si l'une et l'autre expérience, ainsi décrites, sont toutes deux des expériences téléologiques, si l'aristotélisme comme la phénoménologie sont intégralement des téléologies, des discours du sens, des discours qui demandent du sens et qui parlent à partir du sens comme direction – ce qui apparaît en se rapprochant de ce point de croisement, de ce *punctum* de jonction, de renversement réciproque, et en ce sens d'accomplissement réciproque, de *metabasis*, est quelque chose de plus ancien, et de plus durable aussi, que ce que chacune de ces deux téléologies symétriques, comme telle et en soi, peut montrer et penser comme sens ou comme expérience du sens.

Ces deux téléologies, ces deux téléologies à moitié, avec leur nervure serrée, épaisse, faite de directions intentionnelles, et leurs structures linéaires en dernière analyse tributaires d'une idée d'expérience comme aller-et-retour entre des pôles déjà donnés, déjà distingués, une direction simple et univoque entre le sujet et l'objet ou l'objet et le sujet – tout cela se brouille. Tout cela revient sur soi et s'enveloppe en soi, revient et insiste,

pour ainsi dire, là où il n'y a pas, ou pas encore, ou jamais de direction, de linéarité de la signification, d'ici-vers-là-bas ou de-là-bas-vers-ici. Ce qu'il y a, ce qu'il y a maintenant et toujours, derrière, c'est simplement le « sens ». Non pas direction de sens mais sens pur, sens sans direction. Sens qui se « fait », dans cet intervalle neutre – à la lettre, ni l'un ni l'autre, ni d'ici-vers-là, ni de-là-vers-ici.

Le lieu du sens ou le sens du sens n'est pas autre chose, alors, que ce *neuter*, ce ni l'un ni l'autre ou ce *vice-versa* (sens toujours clignotant diagonalement, à partir de l'une des directions seulement, des lignes ou des vers des significations ; et sens se donnant diagonalement comme son propre excès, son être-toujours-plus, et toujours plus à côté, de toute simple signification...).

### Coda

Les expériences que la psychopathologie phénoménologique – de Roland Kuhn, par ex. – a parfois décrit comme « renversement de l'intentionnalité », phénomènes énigmatique que l'on reconnaît surtout dans des cas de schizophrénie, ne sont peut-être qu'expériences dans lesquelles des vestiges de ce lieu de renversement qu'est originairement le sens reviennent à la surface, comme des épaves désarticulées et abstraites, désormais inhabitables. Avant que les « rayons » – comme les appelait Husserl – de ma conscience ne s'adressent à cet arbre ou à cette lampe, et pour qu'ils puissent s'y adresser, il est en effet nécessaire que les rayons de l'arbre ou de la lampe se soient adressés à moi et continuent à s'adresser à moi ; et, bien plus, qu'ils m'aient percé, qu'ils me percent à tel point, à telle profondeur que j'oublie même, enfin, les blessures souffertes. Ces blessures ne sont-elles pas ce que, dans les schizophrénies, nous voyons se rouvrir et saigner ? Les patients eux-mêmes ne parlent-ils pas parfois de rayons, avec cette curieuse intuition qui renverse exactement, et en un sens génialement, la position husserlienne ? Rayons qui les traversent et les frappent comme des lames, regards ou voix qui viennent de personnes ou choses que nous dirions tout à fait banales, quotidiennes, inoffensives. La folie de ce non sens, que nous attribuons rapidement au champ du psychopathologique, n'est toutefois pas une simple exception, une bizarrerie douloureuse, une dégénération incompréhensible du sens, de la « directionnalité » normale de l'expérience, de sa constitution téléologique habituelle. Elle en réactive tout au contraire une condition de possibilité essentielle, une dimension archéologique indépassable : moment non-intentionnel de l'intentionnalité ou du sens, où ceci est encore une seule chose, ou encore fait allusion intimement à son revers, et à son appartenance inoubliable à ce revers habituellement invisible du visible.

Federico Leoni

---

**Notes**

- 1/ L. Binswanger, (1954), « Le rêve et l'existence », in *Introduction à l'analyse existentielle*, trad. J. Verdeaux, Paris, Minit, 1971, p. 199-200.
- 2/ E. Husserl, *Natur und Geist. Vorlesungen Sommersemester 1927*, hrsg. v. H. Weiler, « Husserliana », Bd. XXXII, Dordrecht-Boston-London, Kluwer, 2001, Beilage XVI, p. 224.
- 3/ E. Husserl, *Umsturz der kopernikanischen Lehre in der gewöhnlichen weltanschaulichen Interpretation*, ms. D III 17, publié sous le titre *Grundlegende Untersuchungen zum phänomenologischen Ursprung der Räumlichkeit der Natur*, in AA.VV., *Philosophical Essays in Memory of Edmund Husserl*, sous la direction de M. Farber, Cambridge, Harvard University Press, 1940 ; trad. fr. D. Franck (modifiée), *La terre ne se meut pas*, Paris, Minit, 1989, p. 18.
- 4/ Aristote, *De anima*, trad. fr. R. Bodéüs, Paris, Flammarion 1993. Ce n'est pas par hasard que Heidegger, encore jeune élève de Husserl, tenta son premier approfondissement original de la phénoménologie à travers une série de séminaires consacrés à Aristote, dont l'enjeu fondamental était celui de soustraire la phénoménologie elle-même au consciencialisme de son maître et de restaurer l'intentionnalité au rang ontologique qui lui appartient (cf. *Phänomenologische Interpretationen zu Aristoteles. Einführungen in die phänomenologische Forschung* (1921-1922), Klostermann, Frankfurt a.M. 1985, et Id., *Aristoteles, Metaphysik, 1-3. Vom Wesen und Wirklichkeit der Kraft* (1931), Klostermann, Frankfurt a.M. 1981, trad. fr. B. Stevens et P. Vandeveld, Paris, Gallimard, 1991, en particulier §15).
- 5/ Aristote, *Métaphysique*, trad. fr. J. Tricot, Paris, Vrin, 1991.
- 6/ Cf. R. Barbaras, « Phénoménologie et ontologie de la vie », in *Rue Descartes*, Paris, Collège International de Philosophie, n° 35, 2002 : « le monde n'est plus constitué dans le sujet, mais constituant », p. 117 ; « ... le monde comme véritable sujet », p. 122.
- 7/ Aristote, *Métaphysique*, op. cit.



# La perception du corps propre par rapport à la spatialité

Franca Madiioni

## La question du mouvement

Afin d'envisager la question de l'espace sous l'angle de la phénoménologie, il est incontournable d'explorer, même brièvement, les aspects de la perception spatiale du *corps propre*. Dans l'articulation de notre travail nous allons supporter nos propos par une note clinique considérant la paralysie motrice et sensorielle des membres comme un modèle, parmi d'autres possibles, pour appréhender la psychopathologie de la spatialité. Pour ce qui est du premier point, à savoir le corps en mouvement dans l'espace, une construction architecturale dont nous avons tous facilement fait l'expérience, peut nous servir d'illustration à la phénoménologie de la spatialité dans la vie quotidienne.

Lorsqu'on se promène dans le hall d'entrée ou dans une des salles du dernier étage de Beaubourg, on est, très vite, emportés par un *sentiment du volume* ou mieux *par un sentiment de l'espace même*. Ce sentiment naît, d'une part, de l'expérience kinesthésique du corps propre, d'autre part, des suggestions imaginaires que cet espace évoque. Il en résulte que le corps devient dans la structure architecturale le centre géométrique du vide et du plein. L'espace de Beaubourg nous apparaît, en même temps, bien tracé et peu tracé car il donne l'impression qu'il se définit à travers notre propre position spatiale. Or, si l'on reprend une idée de Binswanger, ce sentiment esquisse le sens de l'*amplitude* et de la *montée* de l'existence, cette expérience peut être identifiée avec le vécu de l'être-porté par l'existence. On accède à la spatialité de « l'être-au-monde » grâce à la perception simultanée de ces deux dimensions et à la perception de leur rapport proportionnel. Toutefois, l'espace de Beaubourg semble, par son jeu de volumes et de proportions, non seulement, nous entourer mais se délimiter chaque fois par le *mouvement même de notre corps*. La légèreté des matériaux de construction nous offre la possibilité de saisir une continuité entre le dedans et le dehors, entre un espace « ici présent » et un « espace d'ailleurs ». Les architectes Piano et Rogers créent un contenant « à parcourir » qui se définit au fur et à mesure par rapport à notre corps. « A Paris, dit Piano, j'ai construit me sentant un martien qui cherche dans la transgression une manière de remplir des espaces urbanistiques vides, des trous noirs, pour le restituer à la vitalité de la ville. Voici l'idée de Beaubourg comme une grande astronef »<sup>1</sup>. Ce contenant spatial nous domine comme « autre chose que

nous » et comme un espace qui nous est donné dans l'immanence de l'expérience subjective.

Bien que Piano et Rogers inventent une spatialité propre au XX<sup>e</sup> siècle, ils révisent une idée de l'espace qui est assez proche de celle de Brunelleschi, maître de la perspective de la Renaissance. Il s'agit de faire de l'expérience de l'espace un vécu de perception et une illusion mentale. L'art de l'espace connaît la complexité du rapport entre perception et illusion, ce rapport était résumé par G. Alberti qui, en 1436, écrivait : « Voyant quelque chose, nous disons que l'être de cette chose est l'occuper un lieu »<sup>2</sup>. La conception architecturale renvoie à un ensemble structural tout en étant toujours construction du mouvement. Les choix de Rogers et Piano font de cette architecture encore un espace humaniste car l'espace est un espace humain à parcourir. A la différence d'autres architectures où l'idée de modernité est utilisée pour créer un espace aérien (une vue d'avion), l'espace du centre Pompidou est encore un espace qui a rapport au parcours sensoriel et kinesthésique, il respecte un rapport terre/mer et non pas un rapport terre/air. Pour Piano l'espace conserve une direction de sens, d'appréhension immédiate par le sujet, soit le sujet singulier ou le sujet-collectivité. L'espace s'impose au sujet car il fabrique du sens.

Il s'ensuit qu'occuper un lieu est, en quelque sorte, être ce même lieu, se l'approprier du regard et du mouvement. Or, il va de soi que la motricité ainsi que le regard sont les fonctions principales de l'exploration de l'espace et de sa constitution comme expérience kinesthésique, il nous faut penser aux études de ces derniers vingt ans concernant la constitution de l'expérience de l'espace chez le bébé<sup>3</sup>. Binswanger écrivait à ce propos : « ... La constitution de l'espace tactile, pour l'essentiel, différente de la constitution de l'espace optique, je ne voudrais en faire mention que pour autant qu'elle se réalise au moyen des mouvements des membres, avant tout au moyen de ceux qui éloignent les membres du tronc ou l'en rapprochent »<sup>4</sup>. L'on pourrait dire que la représentation imagée de l'espace est la trace laissée par l'expérience sensible : optique, tactile et kinesthésique.

Or, à partir de ces observations nous reconsidérons le point de vue heideggerien que l'être ne soit que dans l'espace, « le Dasein est spatial en un sens originel »<sup>5</sup> et en conséquence le monde est donné à l'être par l'espace. La spatialité est la *condition subjective* de toute expérience sensible, elle est la dimension de la coexistence, donc de l'être-dans. Pour reprendre une idée de Merleau-Ponty, l'espace est *le moyen par lequel la position des choses devient possible*, il n'est pas le milieu dans lequel se disposent les choses<sup>6</sup>. Telle que nous venons de la définir, l'expérience de l'espace apparaît comme l'expérience de l'être-jeté-au-monde et de l'aller-vers-le-monde.

Cependant, on l'a dit, le *sujet actualise* la spatialité par le mouvement du corps. Le mouvement donne à l'expérience spatiale un caractère d'homogénéité et de continuité qui contribue à constituer la conscience de l'unité du monde. Cette expérience est caractérisée par un aspect dialectique qui définit les dimensions du fond et de la forme. Grâce à cette dynamique

expérientielle le corps moyenne un sentiment de continuité/discontinuité entre l'Ego et le monde. L'on comprend alors que la motricité est pour chaque sujet une composante fondamentale de la conscience de Soi. Merleau-Ponty écrivait à ce propos : « La motricité est comme l'intentionnalité originelle. La conscience est originairement non pas un "je pense que", mais un "je peux" »<sup>7</sup>.

Néanmoins, rappelons en passant qu'au sens de la tradition husserlienne, « pouvoir quelque chose », implique une *conscience intentionnelle*, et que la condition de l'être-orienté dans le monde est une condition fondatrice de l'être-en-soi<sup>8</sup>.

Le mouvement est l'expression de cette *orientation du corps* qui inscrit la directionnalité dans la conscience. « L'espace orienté ne signifie rien d'autre que le fait que "le Je", par la médiation de son corps propre (*Leib*), forme un centre d'orientation absolu, l'ici absolu, autour duquel "le monde" en tant que monde ambiant se constitue »<sup>9</sup>. L'intérêt de ce passage de Binswanger réside, à notre avis, dans le fait qu'il met en évidence le rapport étroit existant entre l'Ego et le monde. Du fait que la motricité est essentiellement volonté, elle agit l'intention et définit l'espace orienté comme un existant.

### Psychopathologie et neurologie

Or, la paralysie motrice des membres vient nous offrir un modèle de compréhension de l'organisation spatiale<sup>10</sup>. L'on peut dire, en reprenant le fil de ces considérations, que la paralysie bascule les points de repère du Moi, porte atteinte à l'intégrité du Moi-corps. L'expérience immanente de l'espace ainsi que la représentation transcendante de la conscience restent altérées pour le sujet lors d'une paralysie des membres. En conséquence dans la paralysie des membres se modifie la perception de l'espace entre le sujet et le monde.

Toutefois, il apparaît de ces considérations que l'expérience du monde se définit avec l'évolution de la motricité, cela rejoint le postulat phénoménologique qu'un « sujet dépourvu de monde » est une abstraction qui ne se fonde sur aucune réalité. La dialectique entre le Moi-corps et le monde spatialisé peut se comprendre en tant qu'expérience unitaire pour le sujet. Grâce à l'expérience du corps dans- et avec- l'espace (*Leibraum/Umraum*) se dessine le sens existentiel du sujet.

Néanmoins, quand la maladie neurologique bascule l'exploration de l'espace externe réduisant la capacité de mouvement, l'ici du Moi est perturbé, l'orientation dans le monde est remise en cause parce que « à l'acte de l'orientation spatiale aussi, écrivait Binswanger, correspond une portion de monde qui se spatialise ou s'espace »<sup>11</sup>.

Le mouvement des membres, on l'a dit, constitue le *mode principal d'accès au monde*. Le monde est à la portée de nos bras, il peut être parcouru avec nos jambes, le tronc peut orienter notre corps dans l'espace. D'où le fait que le sujet moyenne par son corps le mouvement existentiel d'aller-

vers-le-monde. Mais le mouvement inscrit la motricité dans la sphère de la volonté et fait de l'expérience de l'espace une expérience propre à la subjectivité<sup>12</sup>.

Toutefois, la motricité concourt à la formation de la conscience volitive car l'organisation neurologique du système pyramidal et du système extrapyramidal est, soit dit en passant, à l'origine de l'expérience de l'agir volontaire. « La vision et le mouvement sont des manières spécifiques de nous rapporter à "mouvoir" le corps ; c'est viser à travers lui les choses, c'est le laisser répondre à leur sollicitation qui s'exerce sur lui sans aucune représentation. La motricité n'est donc pas comme une servante de la conscience, qui transporte le corps au point de l'espace que nous nous sommes d'abord représenté<sup>13</sup> ». Nous trouvons fort intéressante l'idée de Merleau-Ponty que chaque représentation soit soumise aux lois de l'expérience perceptive, et cela n'est guère sans conséquence dans la pathologie neurologique. Il suffit de penser que dès les premiers pas de l'enfant, la mobilité « dans- » et « avec- » l'espace, lui permet de « se représenter »<sup>14</sup>.

Nous sommes jetés dans l'espace qui contribue à construire notre sentiment du monde et de nous-mêmes. Le fait de parcourir le monde donne le sentiment de continuité et discontinuité spatiale, donne les dimensions de l'intérieur et de l'extérieur du Moi.

Sans nous imaginer, de façon un peu abrégée, avoir ainsi établi ce qui relie l'être à l'espace, nous pouvons décrire encore, dans notre étude, quelques dimensions phénoménologiques de l'espace.

### Phénoménologie de l'espace orienté

Attardons-nous à quelques considérations sur les dimensions de l'horizontal et de la verticale dans la constitution du vécu spatiale du sujet. Nous le rappelons, l'horizontal, le vertical, le haut et le bas, la droite et la gauche, ne sont que quelques dimensions spatiales de l'Ego<sup>15</sup>. Mais venons à la première de ces dimensions. L'on pourrait commencer par s'en tenir à l'idée que lorsque le corps en mouvement se situe dans la dimension horizontale, comme le mot l'évoque, le corps explore la ligne d'horizon. Sur cette ligne on avance dans un temps/espace qui trace la succession et on fait l'expérience du projet de l'existence. La ligne d'horizon, se trouvant en rapport à la position du sujet, marque la limite entre le visible et l'invisible, comme Merleau-Ponty l'a mis en évidence<sup>16</sup>. De ce fait nous pouvons dire qu'entre le visible et l'invisible se construit l'espace comme dimension de l'illusion. Or, ce qui distingue, dans notre réflexion, le fait d'imaginer ou de percevoir n'est pas le contenu, ni la teneur de l'expérience mais leur *mode de présence* à la conscience du sujet.

Il est alors évident qu'il faut considérer que le champ du visible par rapport au champ de l'invisible marque la limite entre ce qui appartient à l'horizon perceptif et ce qui appartient à l'espace imaginaire, ce dernier à entendre comme une pure représentation ou comme une hallucination spatiale<sup>17</sup>. Mais venons aux notions d'espace et d'anti-espace, l'une

entendue comme perception et l'autre comme pure imagination, et traitons la question à l'aide d'un exemple tiré de l'histoire de la peinture.

En se promenant dans l'église florentine de *Santa Maria Novella* on y découvre la fresque de la *Trinité* de Masaccio, pivot de la conception de la perspective dans le XV<sup>e</sup> siècle. Il s'agit d'une iconographie classique de la Trinité, avec « trois personnages » intégrés dans une structure architecturale. Il y a un premier plan avec les deux personnages humains et plusieurs plans se succédant à l'arrière de la divinité. Ces plans tracent un mouvement d'ascension entre terre et ciel. Il en résulte une continuité entre l'humain et le divin que seule la perspective permet d'imaginer comme appartenant à des réalités différentes. L'observateur est alors subitement capturé par une expérience particulière de la spatialité. La ligne horizontale de la fresque se situe au niveau de l'observateur pour donner plus de profondeur à l'espace, le croisement des lignes ainsi que le point de fuite donnent une illusion parfaite de la profondeur : « le mur, écrivait Vasari, semble percé »<sup>18</sup>. Il y a un ici et un au-delà, une continuité entre perception et représentation. L'observateur est transporté dans ces dimensions sans avoir l'impression que la transcendance spatiale soit une expérience inconnue pour lui et qu'elle soit autre chose par rapport à sa perception immanente. La perspective conquière à la peinture, dans la Renaissance, une *représentation naturelle de l'espace* et le ciel atmosphérique apparaît sur le fond. Cet élément naturaliste est mis en jeu avec un espace perspectif et devient alors pure représentation. On est immergé dans une dimension *spatiale naturelle*, on pourrait dire au sens phénoménologique qu'on se trouve face à l'évidence spatiale et qu'on se situe exactement au milieu entre la réalité perceptive et l'illusion représentative. La dimension naturelle de la spatialité semble faire accéder l'observateur à son imaginaire subjectif qui s'avère concrétiser sa faculté déréalisante.

Néanmoins, il convient de rappeler que dans les siècles précédents chaque représentation de la spatialité en peinture butait à la limite symbolique du fond en or ou en bleu fixe. Or, ce fond était le symbole de l'espace transcendantal opposé à l'espace immanent et mondain. Cette opposition n'a plus lieu à partir de la Renaissance car une vision humaniste de l'homme porte à considérer qu'immanence et transcendance sont deux couches de la conscience propre du sujet. D'où l'idée que l'homme historique se trouve en plein dans la révélation du mystère divin et grâce à la révélation de l'espace (terre versus ciel) devient le protagoniste de sa mondanité. De ce fait, l'expérience de l'horizontal est l'expérience de la contingence pour l'homme.

Il ensuit que la mise en perspective du monde est une manière de se situer, d'habiter l'espace de l'existence car elle est la possibilité d'avoir un « point de vue » sur soi-même et sur le monde<sup>19</sup>. Mais à ce moment nous ne sommes plus dans l'analyse de l'horizontal, nous sommes en train déjà de considérer la verticalité.

Si l'horizontal relie l'homme au monde animal et à l'expérience du monde sensible, la verticale est la position anthropologique de « l'humain qui monte », pour reprendre une expression chère à Binswanger. « Si nous pouvons dire que l'expansion horizontale, dans la direction horizontale du sens, correspond à discourir, à expérimenter, à s'appropriier du monde ; la montée correspond plutôt à l'exigence de surmonter la force de gravité, à s'élever »<sup>20</sup>. La position verticale relie l'immanence de l'expérience sensible et la transcendance de la conscience subjective.

Or, si la perception de l'horizon nous a permis de signifier la limite du visible versus l'invisible et de saisir l'espace illusoire donné par la perspective, la dimension de la verticale peut nous servir comme métaphore de l'espace mentale projeté. La manière dont nous « échappons à la réalité » dessine notre dimension psychique la plus intime. Car l'expérience de la verticale est l'expérience de la profondeur dans le mouvement de la montée et de la chute de l'existence. Toutefois, la verticale nous permet de comprendre le sens d'expressions telles que « à-Soi », « envers-Soi », et « Soi-vers-le-monde »<sup>21</sup>. Ces trois coordonnées décrivent la phénoménologie de la projection spatiale de chaque existence. Mais aussi elles illustrent le sens de la thèse que chaque existence peut être comprise à partir de son monde ou mieux de son espace vécu. L'espace sort alors des règles strictes de la perception pour devenir espace imaginaire. Il y a, là, un espace qui se meut entre illusion et projection. L'illustration la plus éclairante de ce processus est sans doute celle de l'espace onirique dont la mise entre parenthèses de la perception spatiale du corps propre détermine une dimension spatio-temporelle purement imagée. C'est alors que l'espace devient événement purement psychique au-delà de la neurobiologie du processus perceptif : la position verticale permet d'inscrire dans le corps la carte topographique des espaces imaginaires. Elle désigne le haut et le bas, la droite et la gauche. Elle permet d'intégrer dans le corps les lieux d'expériences différentes. La verticale inscrit dans le corps l'expérience existentielle de la *symétrie* et de l'*asymétrie* des fonctions motrices et sensitives.

La question de la symétrie et de l'asymétrie nous conduit à une dernière considération dans le cadre de cette « description » de la spatialité, à savoir, la *spécialisation* de membres et la *latéralisation*. La latéralisation est sans doute un moment structurant de l'expérience subjective de la spatialité dans l'appropriation du monde. Le processus de latéralité, on le sait, permet la symbolisation de la droite et de la gauche<sup>22</sup>. La spécialisation des fonctions motrices et sensitives des membres, on l'a vu, contribue à la spécificité topographique des représentations mentales. La préhension, grâce au contrôle volontaire du réflexe de l'agrippement, devient une activité dirigée vers un but et donc signifiante<sup>23</sup>. Il s'agit de la phase dans laquelle le sujet quitte sa position régressive et dépendante pour s'approprier son monde. Elle est sans doute la phase structurante de la subjectivité qui précède l'exploration du monde par la marche<sup>24</sup>.

La latéralisation est la manifestation visible de l'inscription séquentielle d'actes volontaires qui trouve sa première organisation dans le système pyramidal et une réorganisation dans le langage.

Si le mouvement est empêché, comme dans la paralysie motrice des membres inférieurs, l'expérience de la direction du Moi et des objets dans l'espace se fragmente. Dès ce morcellement spatial naît un autre « horizon » d'expérience, une autre ligne horizontale et verticale. Il en est de même, dans les lésions aux membres supérieurs où est atteinte la gestualité. Les membres supérieurs, nous le rappelons, au travers de la préhension et de la manipulation adaptent le monde à l'Ego, permettent une relation au monde objectale. Dans l'expérience de la préhension par les membres supérieurs, le Moi-corps est le centre directionnel de l'expérience même.

### Déstructuration spatiale

Si l'on s'en tient au fil de ces propos, il paraît intéressant de se pencher sur certains aspects de la spatialité dans la clinique de patients affectés de paralysie des membres. Dans la maladie, on le sait, la perception du monde et l'exploration spatiale restent à transcrire afin de passer de la motricité au langage<sup>25</sup>. Seulement dans cette transcription que nous connaissons au travers du récit du patient, nous pouvons comprendre quel « morceau de monde » s'esquisse dans la dynamique existentielle du parcours individuel à partir de l'expérience motrice et perceptive déterminée par la maladie. D'où l'intérêt de saisir le vécu spécifique de la spatialité dans la paralysie des membres, pour appréhender d'une part la complexité de l'expérience de l'espace propre à chacun et d'autre part les interrelations existantes entre la modification d'une fonction biologique et de sa représentation mentale<sup>26</sup>.

L'histoire de Mme D offre un exemple du vécu de patients atteints de paralysie. Mme D a passé depuis peu la cinquantaine, elle est d'origine française et arrivée en Suisse par son deuxième mariage, il y a une quinzaine d'années et elle est mère de trois enfants. Depuis quelques mois elle souffre d'une paralysie motrice du membre supérieur droit due à une extension cancéreuse du sein droit, sans lésions corticales et aussi d'une paresthésie du membre gauche. Nous la connaissons dans le cadre de l'hôpital général où elle est hospitalisée en raison de la recrudescence de douleurs au niveau du membre supérieur droit. Lors de la première visite elle était dans un état d'angoisse permanente qui s'exprimait par des crises de colère envers l'entourage et en particulier envers l'équipe soignante.

L'impression qu'elle nous donne durant son récit est que *la paralysie a ébranlé toute son organisation caractérielle* faisant exploser les crises de colère, il nous semble que dans la maladie la situation existentielle de Mme D s'est égarée. Bien que Mme D soit capable d'exécuter les tâches avec la main gauche, elle s'y refusa régulièrement. Or, dans son récit elle exprime le fait d'être ramenée à une situation d'enfance où elle devait choisir entre la

main gauche et la droite pour écrire. Durant son enfance, quand elle était difficile à l'école l'enseignant la battait sur la main droite et alors elle s'obligeait à écrire avec la gauche, elle y parvenait facilement mais le faisait seulement lors des punitions, le reste du temps elle se servait de la main droite. A ce moment de la vie de Mme D la paralysie a redéfini des espaces nouveaux autour d'elle. Mais Mme D aux prises avec la colère ne peut accepter une exploration de cet espace. Elle finit par réduire sa perception spatiale à son corps propre. Enfermée dans un espace clos, la conscience de son devenir s'égaré. La perception de l'espace se déstructure et le corps fait émergence comme élément qui échappe au processus d'intentionnalité. Il s'ensuit que même le temps de Mme D devient circulaire et clos<sup>27</sup>. La conscience du temps subie une décomposition, devient syncopée<sup>28</sup>. Elle avait eu, à l'époque de son enfance, une oscillation entre droite et gauche dans la prévalence manuelle mais la représentation de l'utilisation de la droite et de la gauche avait une charge affective bien définie<sup>29</sup>. Elle imposait alors à l'équipe infirmière le comportement « punitif » de son enseignant, afin de s'autoriser à exécuter les tâches avec la main gauche, non touchée par la paralysie. Pendant la prise en charge psychothérapique, la représentation de cet espace modifié par la maladie se temporalise, grâce au souvenir d'enfance<sup>30</sup>. Un espace devenu vide de sens se transforme en lieu de la mémoire : les souvenirs surgissent chargés de détails se reliant à la souffrance de la paralysie. Le passage entre le souvenir naissant passivement et la reconstruction active du souvenir par le rappel narratif, remplit une fonction éminemment structurante pour Mme D en opposition à l'œuvre déstructurante de la paralysie.

Or, la résurgence de ce souvenir s'est située dans une dimension perspective importante, revécue au travers des sensations corporelles. « La matérialité de la trace, comme l'écrit Gori, en tant qu'acte et signifiant à la fois, se trouve alors située à l'interface de la perception et de la remémoration, de l'actualité et de la mémoire »<sup>31</sup>. L'opérateur qui a permis de mobiliser la trace du souvenir est la spatialité qui s'est définie dans la situation émotive de la relation thérapeutique.

Heidegger considérait cet aspect dans la question de la disponibilité (émotivité) de l'être-au-monde, disponibilité qui est la condition *cooriginelle de l'ouverture* au monde<sup>32</sup>.

La paralysie du bras droit, chez une patiente droitière a remis en jeu le vécu de la latéralisation et cela a bouleversé fortement la représentation de son être-au-monde. Or, le bouleversement de la latéralisation par la paralysie a menacé son espace vitale. La perturbation de la perception du Moi-corps mobilise une grande agressivité. La maladie est venue à modifier l'expérience perceptive du corps réel (*Korpër*) et il s'ensuit une modification significative du corps vécu (*Leib*).

Privée d'une partie de la mobilité des bras, Mme D a égaré l'expérience anthropologique de la *manipulation* du monde. Le fait de prendre par devers soi « les choses » et de jeter loin de soi ces mêmes choses est devenu pour

elle difficile. En psychothérapie, il s'avère précieux de reconstruire un espace qui est avant tout, au sens phénoménologique, un espace perspectif de l'Ego. Espace temporalisé qui crée le mouvement intentionnel de la conscience. On l'a dit, l'espace comme le temps sont d'abord une relation à l'autre dont la trace reste dans la mémoire du sujet<sup>33</sup>.

### **L'être dans l'espace**

Or, il convient d'insister sur un dernier point qui découle de l'observation clinique, c'est-à-dire que l'espace est la condition de l'expérience qui se donne à la sensibilité, au corps, afin de devenir espace historique et mnésique du sujet. Cependant nous pouvons conclure que l'expérience de la spatialité n'est pas une expérience du Moi qui s'épuise ou se fige mais elle s'invente perpétuellement. Il nous semble avoir montré l'importance du lien entre espace et sujet. Par ailleurs nous avons argumenté que l'espace temporalisé dessine le lieu géographique de l'être et de l'être en tant qu'être-dans-un-lieu. Un lien significatif se crée pour le sujet souffrant de paralysie entre le vécu intime de la spatialité et la perception de l'espace. L'appropriation dans la mémoire des lieux construit l'histoire du sujet. On a développé la question que l'objet pour se mouvoir dans l'espace mentale recommence à se mouvoir dans l'espace perceptif. Etre-dans-l'espace, comme écrivait Binswanger, veut dire esquisser une perspective de soi dans le monde, une perspective dans le mouvement de la montée et de la chute.

Néanmoins il semble que la notion de spatialité actuellement négligée en clinique peut éclairer le vécu de la paralysie motrice en tant que vécu de la perception de l'être-corps dans l'espace. Ces notions permettent d'appréhender un certain nombre des manifestations psychopathologiques avec les patients neurologiques et psychiatriques.

La thématique dont on vient d'étudier des aspects fondamentaux soulève encore, bien entendu, des nombreuses questions qui débordent de ce travail. Il ne s'agit ici que de contribuer à une nouvelle lecture des quelques travaux que la phénoménologie a donnés concernant les liens entre le vécu corporel et la spatialité.

*Franca Madioni*

---

### **Notes**

- 1/ R. Piano, *Intervista a Repubblica*, pagina della cultura, 18 aprile 2002.
- 2/ L.B. Alberti, *Della Pittura*, Firenze, 1950.

- 3/ D. Stern, *Le journal d'un bébé*, Paris, Odile Jacob, 2004.
- 4/ L. Binswanger, *Le problème de l'espace en psychopathologie*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998.
- 5/ M. Heidegger, *Etre et Temps*, Paris, Gallimard, 1976.
- 6/ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Tel Gallimard, 1945
- 7/ *Ibid.*
- 8/ E. Husserl, *Idee I*, Paris, Gallimard, 1950
- 9/ L. Binswanger L, *Le problème de l'espace en psychopathologie*, *op. cit.*
- 10/ F. Madioni, « La paralysie et la spatialité du Moi », in *Monographie de Psychopathologie, Trouble neurologique conflit psychique*, Paris, PUF, 2002, 191-214.
- 11 / L. Binswanger, *Le problème de l'espace en psychopathologie*, *op. cit.*, p.
- 12/ Sami-Ali, *Le corps, l'espace, le temps*, Paris, Dunod, 1990
- 13/ M. Merleau-Ponty, *Le visible et invisible*, Paris, Gallimard, 1964.
- 14/ Sami-Ali, *L'espace imaginaire*, Paris, Gallimard, 1974.
- 15/ *Ibid.*
- 16/ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*
- 17/ Sami-Ali, *L'espace imaginaire*, Paris, Gallimard, 1974.
- 18/ Vasari, *Vitae*, Milano, Della Pergola-Grassi-Previtali, vol. 2, 1962.
- 19/ L. Binswanger, *Drei Formen Missglückten Daseins*, Tübingen, Niemeyer Verlag, 1956, in *Tre forme d'esistenza mancata*, Milano, SE, 1992.
- 20/ *Ibid.*
- 21/ M. Heidegger, *Etre et Temps*, *op. cit.*
- 22/ H. Hécaen, J. de Ajuriaguerra, *Les gauchers*, Paris, PUF, 1963.
- 23/ R. Spitz, *Le non et l'oui*, Paris, PUF, 1962.
- 24/ D. Stern, *Le journal d'un bébé*, *op. cit.*
- 25/ F. Madioni, « La paralysie et la spatialité du Moi », *op. cit.*
- 26/ P. Schiller, *L'image du corps*, Paris, Gallimard, 1950.
- 27/ F. Madioni, *Le temps et la psychose*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- 28/ E. Husserl, *Leçons pour une conscience intime du Temps*, Paris, PUF, 1964.
- 29/ H. Hécaen H, J. de Ajuriaguerra, *Les gauchers*, *op. cit.*
- 30/ F. Madioni, « Mémoire et temporalité », in *Cliniques Méditerranéennes*, n°67, 2003, 147-159.
- 31/ R. Gori, *La preuve par la parole*, Paris, PUF, 1996.
- 32/ M. Heidegger, *Etre et Temps*, *op. cit.*
- 33/ F. Madioni, « Mémoire et temporalité », *op. cit.*

# Les directions de sens du toucher

Jean-Marc Chavarot

*Tous les sens sont un toucher, jusqu'au sens commun  
et jusqu'au sens de l'entendement et de la raison*

Jean-Luc Nancy

Le toucher est un « minimum de sens ». N'importe quel autre sens peut manquer, dit Aristote dans son traité sur l'âme (*peri psukhès*), mais pas celui-ci : pas de vie hors le toucher qui est le premier des sens. Le toucher est le premier des sens, non seulement en ce que tous les autres sens en paraissent dériver, non seulement en ce qu'aucun n'est aussi nécessaire que lui (sans lui, il n'y a pas de vie possible), mais en ce que toute la vie est en lui : il faut sentir « quelque chose » pour exister (toucher quelque chose, ou, du moins, toucher à quelque chose, être touché par quelque chose), dans un *sentir* qui est d'emblée ainsi un *se sentir*. Transcendance et immanence du sentir : « quelque chose » *se sent* (touche à soi et à l'autre), et c'est déjà toute la vie. Le toucher n'est pas ici un mode de la sensorialité, ni le principal mode de la sensorialité, mais la sensibilité même (comme la vie même) dans son effectivité, son sentir et son se sentir. Non seulement toute *sensation* mais toute *impression* peut déjà être considérée comme un toucher. Et en comprenant ainsi la sensibilité, on peut en comprendre aussi les mouvements, ou les *directions de sens*.

Toute sensibilité (de la sensation au sentiment même), est ainsi à la fois transitive (elle est un *sentir quelque chose*) et intransitive (elle est un *se sentir*, elle *s'éprouve* elle-même). En même temps qu'elle touche à quelque chose, la vie touche à elle-même. Et elle ne saurait toucher à quoique ce soit, si elle ne touchait à elle-même. La sensibilité s'éprouve elle-même, à même la chose, et consiste dans cette auto-référence et hétéro-référence sensibles, qu'on peut considérer sans doute comme un seul et même mouvement. Mais considérer ainsi qu'éprouver *quelque chose*, c'est s'éprouver, en un seul et même mouvement, veut dire aussi que la sensibilité ne sort pas de son propre champ, et ainsi n'est jamais sensible qu'à la sensibilité. Ce qu'on touche relève encore du sensible, en ce qu'il peut être touché certes, mais en ce qu'il est lui-même *a priori* sensibilité (et est alors touché comme seul un être sensible peut être touché). Il y a en quelque sorte ici une réciprocité immédiate de la sensibilité. On ne touche jamais *a priori* que du sensible. Toucher quelque chose, c'est encore et toujours toucher à la vie (non pas toucher la vie, ce qui serait absurde, mais toucher à la vie). La sensibilité est

intransitive et transitive, mais dans cette transitivité, elle touche encore à la sensibilité (à la sensibilité comme elle-même et autre qu'elle-même, voire à une même et autre sensibilité). C'est toute l'intransitivité de la sensibilité qui est transitive : sensibilité de sensibilité.

Exister suppose le toucher, qui est toujours déjà un toucher du toucher. La sensibilité est sensibilité de sensibilité. Elle est toujours déjà réciprocité. Cette réciprocité du sensible, cette réciprocité sensible, s'offre *par excellence* dans l'espace inter-subjectif. Elle s'exerce *en propre* dans le dialogue. Le toucher est ici d'emblée dialogique, parce qu'il est la réciprocité même. Il est ici d'emblée à son propre sens. Le contact avec l'autre est d'emblée dans une réciprocité sensible et dialogique (dans un dialogue sensible). Il est d'emblée dans la relation je-tu, qui est toujours et avant tout contact réciproque. La sensibilité a son site même dans le dialogue sensible, dans l'indissociable lien de l'ipséité et de l'altérité (dans leur indissociable liaison et déliaison). La vie comme affectivité (comme auto-affection et hétéro-affection, comme ipséité et altérité), se donne et se risque d'emblée dans ce *contact* de l'un par l'autre, de l'un vers l'autre, contact qui est d'emblée *sens*, et par où seulement il y a *sens*. Ce contact s'éprouve, à même son impression, en ce que L. Binswanger a appelé *directions de sens*. La relation Je-tu est *sensible* (sans quoi elle n'aurait ni sens ni réalité), et cette *sensibilité* s'éprouve en *directions de sens*. L'idée de *direction de sens* désigne, pour L. Binswanger (qui emprunte ce terme à E. Husserl), l'existence même s'éprouvant elle-même, dans ses émotions, ses rêves, ses aspirations, etc., sous une même tonalité affective. C'est l'orientation de l'existence à même sa sensibilité et son mouvement. C'est l'existence même s'éprouvant dans une même impression, de joie par exemple ou de peine, à même les sentiments, les images, les perceptions, les idées, les désirs, les pulsions et les impulsions... Et cette épreuve de soi de l'existence dans une même impression n'étant donc rien sans l'autre (le pur narcissisme est impossible), elle est d'emblée réciprocité ou socialité. Elle est d'emblée inter-subjective.

L'événement de l'existence est l'événement d'une sensibilité entre ipséité et altérité. Les *directions de sens* sont celles de la sensibilité même, dans la « trans-immanence » d'une auto-affection (ipséité) indissociable d'une hétéro-affection (altérité). Le toucher est par excellence, toucher du toucher, et ne peut être qu'ainsi. L'idée de *direction de sens*, à partir de la sensibilité, est solidaire de l'idée de réciprocité. Binswanger a beaucoup insisté sur les directions de sens de la *chute* et de l'*élévation*, de la *descente* et de l'*ascension*. On peut aussi décrire à partir d'une phénoménologie du toucher, les directions de sens d'*attrait* et de *retrait*, d'*approche* et d'*éloignement*, d'*avancée* et de *fuite*, etc... Ils constituent les mouvements de l'existence en tant que sensibilité. Ils ne sont pas à concevoir dans un sens vitaliste (par exemple de conservation de la vie), mais à même la sensibilité, c'est-à-dire à même l'existence comme, a priori, sensible : à même l'existence comme sens et être-au-sens, donc comme sensibilité. Les termes qui décrivent ces *directions de sens*, ont été laissés volontairement dans une

indétermination relative : *ouverture/fermeture, approche/éloignement, impulsion/répulsion ou inhibition*, etc. Ce qui importe ici en effet, ce n'est pas tant les deux modes opposés du mouvement, ses deux pôles, que l'hésitation de la sensibilité au sensible, l'hésitation du toucher au tangible. C'est la sensibilité à l'événement du sensible qui commande le mouvement *d'avancée* ou de *recul, d'accueil* ou de *refus, d'épanouissement* ou de *repli*, et non l'inverse. Le mouvement est toujours ainsi suspendu à l'événement, et c'est cette *suspension*, cette *hésitation*, cette *oscillation*, cette *sensibilité même* du mouvement à la chose donc, qui paraît primordiale, avant même toutes ses modalités. C'est ainsi que sont déconstruits dans cet essai les types caractérologiques *d'extraversion* et *d'introversion*, intéressants, mais trop figés, pour les rendre à leur dynamique sensible, et en particulier inter-subjective. Cette dynamique sensible et inter-subjective de l'existence, toute au risque d'elle-même, peut former le fil directeur d'une esquisse phénoménologique de quelques troubles psychiques (dépressifs, anxio-névrotiques et autistiques), esquisse phénoménologique indissociable donc de celle de la sensibilité même et de son propre trouble.

### Sens et direction de sens

Il y a sens dès qu'il y a existence, à même la réalité de l'existence. Il y a existence, donc il y a sens. Les deux termes sont indissociables. Dès lors qu'il y a sensation, sentiment, image, idée, dès lors qu'il y a *pensée* donc, il y a sens. L'être-au-monde est d'emblée être-au-sens<sup>1</sup>. La moindre impression suppose déjà une « orientation ». Toute impression s'oriente sur elle-même, toute impression est déjà orientée, et cette orientation purement *affective, réceptive*, fait déjà sens. L'expression « direction de sens » (*Bedeutungsrichtung*), telle qu'utilisée par Binswanger, apparaît ainsi au premier abord assez déroutante : elle a l'allure d'un pléonasme. Tout sens en effet comporte une direction, est direction. Tout sens est par définition orienté. Et inversement, toute orientation est sens. Mais précisément, l'expression « direction de sens » appelle le mot « sens » lui-même, à cette acception plus élémentaire et immédiate de « direction », inhérente à tout sens : sorte de matrice directionnelle, que comporte tout sens et toute signification. Elle ramène à l'existence même, dans son mouvement même. Elle reconduit à la « réalité » de l'existence, en tant qu'elle n'est réalité précisément que par une orientation élémentaire qui se donne à même l'existence et sa dispensation. La réalité ici est indissociable d'un sens, non pas comme état de choses, enchaînement de faits, puissance, finalité, structure, etc., mais comme l'existence à même sa propre *impression*<sup>2</sup>. Impression, donc déjà sens, où s'ouvre (se donne) l'existence même. Sens de l'existence avant toute signification. Mouvement de la vie à même son *affectivité*, ou sa *sensibilité*.

L'idée de Binswanger de « direction de sens » est donc celle d'un être-au-sens comme mouvement affectif, ou comme unité impressionnelle. C'est l'existence dans son épreuve même, immédiate. C'est l'existence

dans sa signifiante immédiate, avant même toute structure signifiante et toute signification. C'est la vie à même l'impression, sans autre référence qu'elle-même. C'est la phénoménalité du phénomène, dans sa donation sensible, pathique, affective. Non pas la *perception*, déjà trop discriminative, mais *l'impression*. Non pas la *représentation*, mais *l'épreuve (pathos)*. L'existence s'oriente sur elle-même. Elle se donne suivant une réalité affective, qui se constitue chaque fois en *directions de sens*. Elle s'éprouve dans des émotions, des sensations, des images, portées par une même impression. La moindre émotion, le moindre sentiment, la moindre sensation sont déjà direction s'orientant sur elle-même. L'existence se donne à même sa propre impression, et a là sa propre orientation. C'est ce que développe par exemple E. Strauss dans sa phénoménologie du *paysage* : l'existence s'oriente sur sa propre impression, et non sur des « coordonnées » extérieures à elle-même. « L'espace du sentir est à la perception comme le paysage à la géographie », dit-il en raccourci<sup>3</sup>. Le « paysage » est *l'être-au-monde* en tant que pure impression, tout à elle-même. Il s'ouvre à même son propre site. Il est l'espace de la vie s'ouvrant à lui-même. Le *phénomène* est ici un pur sentir, à même son apparaître, en deçà et au delà de toute objectivation ou représentation. L'espace y est sans repère autre que son propre horizon. Le temps est pur rythme. Le sentir est identique à la vie même. C'est l'existence dans ce qu'elle éprouve d'elle-même, à même son surgissement<sup>4</sup>. Le *paysage* (son *sentir*) est invisible, dit encore Strauss, hors détermination temporelle ou spatiale objective. Hors histoire même : « Dans le paysage, nous cessons d'être des êtres historiques, c'est-à-dire des êtres eux-mêmes objectivables (...). Nous rêvons en plein jour et les yeux ouverts. Nous sommes dérobés au monde objectif, mais aussi à nous-mêmes. C'est le sentir »<sup>5</sup>. La phénoménologie du *paysage* est celle du *sentir*. Comme aussi, et *a fortiori*, celle du toucher, tout à sa propre impression, avant même toute discrimination. Comme aussi celle de l'émotion, ou de la production/réception artistique, etc. (Toute production artistique peut être considérée comme l'impression même portée à elle-même, dans une expression immanente donc à ce mouvement<sup>6</sup>. Rien ne se donne ici, si ce n'est à même son propre geste. « La connaissance de l'art se développe tout entière dans la vie, dit M. Henry, elle est le propre mouvement de celle-ci »<sup>7</sup>. L'art est son propre geste. Il a en lui-même son propre sens, purement impressionnel. « Dans l'art parlent des formes, non des signes, dit aussi H. Maldiney. La forme *se* signifie, et se signifie en apparaissant ». « Une forme est son propre discours. En elle genèse, apparition, expression coïncident. Sa constitution est inséparable de sa manifestation et sa signification est une avec son apparaître (...). Cela veut dire qu'une forme *s'explique* elle-même en *s'impliquant* elle-même »<sup>8</sup>.

L'affect a en lui-même son propre motif et son propre langage. Toute émotion se développe suivant son propre mouvement. A plus forte raison ces émotions que sont la peur, la colère ou la joie. Elles sont l'éprouver de l'existence, à même son événement, l'existence même dans le bouleverse-

ment et la soudaineté de son épreuve. L'événement ici, le bouleversement psychique et physique, l'expression elle-même, sont un seul et même mouvement, une unité affective. La peur, la situation dangereuse ou l'image effrayante, le tremblement, la chute de tonus, etc. sont une seule et même impression. La peur, souligne Binswanger, n'est pas cause de la chute de tonus, mais elle est d'emblée « le sol qui se dérobe sous les pieds »<sup>9</sup>. Pas davantage, poursuit-il, de « conversion » du psychique en corporel, de la peur en symptômes de la peur. Le corps ici, est l'existence même dans son épreuve même, son champ même. La colère s'éprouve et s'exprime immédiatement en sentiments de colère et mouvements de colère : le tremblement, l'emportement, la suffocation, la rage au ventre, la pâleur ou la rougeur (et on dit : *voir rouge*, on parle de colère *blanche* ou *noire*, etc.) sont le langage immédiat, hors discours, de l'émotion qui se délivre d'elle-même, dans son propre mouvement affectif, en impressions, gestes, paroles, images, à même son surgissement. La joie est l'affectivité portée au mouvement de sa propre exaltation, comme la tristesse à celui de sa propre chute, etc... Tout se rassemble, à même l'affect, en une unique impression, en un même sens rassemblant tous les sens, en un même mouvement<sup>10</sup>. « Toujours le sentir n'a sens que par la direction de sens du *se mouvoir* »<sup>11</sup>. Le mouvement même du sentir est celui de la joie ou de la tristesse, de l'élévation, voire de l'exaltation, et de la descente, ou de la chute. Toute sensation, toute émotion, toute image, tout jugement même, comme tout désir, sont avant tout une situation pathique, éprouvée dans son mouvement même, de joie ou de peine, d'augmentation ou de diminution. Pour Binswanger, comme pour Maldiney ou Bachelard, c'est le mouvement d'ascension qui prime (et ainsi seulement de descente), parce que c'est le mouvement même de l'existence. « Si nous disons que le soir tombe et que le jour se lève, c'est à raison d'une liaison non thématique éprouvée entre l'éclaircissement, l'ascension (et la naissance) et l'assombrissement, la chute (et la mort) ». L'accord indissociable du sentir et du mouvement, dit Maldiney, dans le rythme, la forme, la couleur, à même l'impression, est avant tout non pas d'engloutissement, mais d'émergence<sup>12</sup>. Lumière, élévation, envol, altitude, comme obscurité, descente, chute, profondeur se correspondent. G. Bachelard formule ainsi les choses : « qui ne monte pas, tombe »<sup>13</sup>. « De toutes les métaphores, dit-il, les métaphores de la hauteur, de l'élévation, de la profondeur, de l'abaissement, de la chute sont par excellence des métaphores axiomatiques (...). Elles nous engagent plus que les métaphores visuelles (...). Elles commandent la dialectique de l'enthousiasme et de l'angoisse »<sup>14</sup>. Tout semble s'ordonner finalement, à même l'affectivité, l'image, l'idée, le langage, autour de la *joie* (l'accroissement de soi, pourrait-on dire en termes spinoziens), et de la *tristesse* (la diminution). Tout participe de l'événement même de l'existence, de son surgissement donc (sa *poussée*), comme de son anéantissement (sa *chute*). L'existence se révèle en *abîme* (le *vertige* de l'exaltation et de la chute), dans son propre mouvement<sup>15</sup>. L'affect, l'image, le langage même, pour

Bachelard, sont dynamiques en eux-mêmes. L'image constitue *elle-même* une dynamique ascendante, un déploiement de l'être, un envol, une spontanéité... Elle est l'émergence, l'ascension, *l'ex-altation* de la vie même. L'image, mais aussi la sensation et le langage : « le verbe n'est-il pas la première allégresse ζ »<sup>16</sup>. Toutes les modalités de l'existence sont le mouvement même de l'existence et se rassemblent dans une même orientation (de joie ou de tristesse), qui est son impression même. Tout est sensibilité (affectivité<sup>17</sup>), où rien ne se dissocie (pas même dans l'angoisse). Mais *hauteur et profondeur, élévation et chute, émergence et engloutissement*, ne sont pas les seules possibilités d'orientation du mouvement. Bachelard explore, pour ne citer que cet exemple, les images de l'intimité, du secret, de l'abri (source, grotte, cachette, jardin, chambre, coquille, pénombre, nuit, etc.) et celles, évolutives, de l'éclosion, du jour, de l'éclat, de la lumière, de la puissance. Ces deux registres de l'imaginaire se correspondent. *L'enroulement* et le *déroulement* se répondent, comme se répondent *l'intérieur* et *l'extérieur*, *l'intimité* et *l'immensité*<sup>18</sup>. Proches de ce vaste registre métaphorique, *l'avancée* et le *recul*, *l'attrait* et le *retrait*, *l'approche* et *l'éloignement*, comportent aussi une dynamique propre qui n'est pas strictement réductible à celle, verticale, de l'élévation et de la chute. Surtout ces pôles directionnels s'articulent autour de *l'événement de la rencontre*, et ne peuvent être décrits qu'à partir de cet espace. Ils sont l'événement de la sensibilité, son mouvement même, tout engagé dans la rencontre. Ils sont l'événement du *contact* entre l'autre et soi. Si le *toucher* ou le *contact* est l'événement primordial de l'existence, il y a des *directions de sens* qui lui sont propres. Il n'est guère possible ici, dans cet événement d'une sensibilité tout engagée dans le contact et la rencontre, de délimiter très clairement deux directions de sens qui rassembleraient toutes les autres : *attrait/retrait, approche/éloignement, élan/ retenue, ouverture/fermeture, extraversion/introversion*, etc. Le mouvement est suspendu ici à des directions possibles que commande une situation, celle de la rencontre en tant que sensible. Ce n'est pas tant les deux pôles du mouvement qui importent, que l'existence même en tant que livrée à elle-même comme à l'autre, et, à même sa dimension essentiellement affective ou sensible, (*se*) *donnant* ou (*se*) *refusant*, (*s'*)*ouvrant* ou (*se*) *fermant*.

Si on voulait malgré tout tenter de rassembler en un couple de termes deux pôles de cet engagement de l'existence d'elle-même vers elle-même, on pourrait reprendre les dénominations classiques d'*extraversion* et d'*introversion*. *Extraversion* et *introversion* désignent les mouvements fondamentaux, l'orientation primordiale, la *version* élémentaire de l'existence vers *l'extérieur* ou *l'intérieur*, *l'autre* ou *soi-même*. Elles indiquent les mouvements premiers d'*ouverture* et de *fermeture*, d'*extériorisation* et d'*intériorisation*, qui s'inscrivent dans des *attitudes*, des *tendances* fondamentales du comportement individuel, des *caractères*. Ces tendances forment ainsi les deux types de base de la plupart des caractérologies classiques : caractère *extraverti*, *primaire*, *cycloïde*, *expansif*, *jupitérien*, etc., et caractère *introverti*, *secondaire*, *schizoïde*, *réflexif*, *saturnien*, etc. Mais que veut dire « s'ouvrir » ou « se

fermer » ζ Que veut dire être « extraverti » ou « introverti » ζ En quoi y aurait-il un « extérieur » et un « intérieur » de l'être ζ Ou encore : à quelles *directions de sens* répondent ces termes ζ

### Extraversion et introversion

Les termes classiques d'*extraversion* et d'*introversion* parlent de *direction de sens* (d'une *version*, d'une *orientation* de l'existence). Mais d'une part la partition en *extérieur/intérieur*, *extériorité/ intériorité*, *dehors/dedans*, est parfaitement critiquable (en quoi y aurait-il un intérieur et un extérieur de l'existence, alors que celle-ci est tout à elle-même ζ), d'autre part la typologie ou la caractérologie que recouvrent ces termes fige le mouvement affectif qu'ils sont sensés décrire. Il n'est pas très utile ici de revenir sur cette typologie<sup>19</sup> : *l'extraverti* spontané, ouvert, pragmatique, sociable, mais prime-sautier, brouillon, superficiel, imprévoyant, etc., *l'introverti* réservé, rêveur, maladroit, mais réfléchi, pondéré, persévérant, prudent, etc. L'un est l'envers de l'autre. *L'extraversion* est ouverture au monde et impulsion, tandis que *l'introversion* est retrait et inhibition. D'où la connotation négative de l'introversion qui serait un frein à l'existence et à son ouverture, mais frein nécessaire, ajoute-t-on, puisqu'il permet l'intellection, tandis que l'extraversion, jouissant de spontanéité, d'ouverture et d'adaptation, développerait en contrepartie peu de réflexion. La vie serait donc ici une dialectique subtile entre deux mouvements contraires, dont le juste milieu, ou le juste mélange, représenterait un idéal d'équilibre psychique. L'existence donc, par définition ouverte, comporterait la possibilité d'une fermeture. Elle s'ouvrirait sur un monde *extérieur*, dont elle pourrait se couper en se repliant sur un monde *intérieur*. Tournée vers l'autre et vers le monde, extravertie donc, elle pourrait s'en détourner vers soi, vers une intériorité, en un mouvement contraire d'introversion ou d'inhibition. (A moins que ce soit l'inverse : l'existence toujours d'abord *intérieure*, se détournerait de soi et s'égarerait dans un *extérieur*). Mais l'existence, livrée à son espace et son rythme propre, ne peut refluer sur elle-même, ne peut se retirer en elle-même (et ni l'inverse non plus : l'existence tout à elle-même ne saurait sortir d'elle-même). Il n'y a pas d'intériorité plus ou moins protectrice par rapport à une extériorité qui serait ouverture à l'autre et au monde (ou l'inverse encore : l'exil et l'errance dans un monde coupé de sa source intérieure). Il n'y a aucun refuge ici, puisqu'on est « embarqué » (ni aucun exil donc, puisqu'on est toujours déjà au monde). L'existence se donne sans retrait possible en elle-même (et sans sortie possible d'elle-même), puisqu'elle est ce don même d'elle-même, sans retour (comme sans ailleurs). Tout au plus peut-on éviter certaines situations, ne pas se mêler aux autres, se retirer chez soi, rechercher un espace familier et intime, se plonger dans un livre, mais non pas « s'intérioriser », dans la mesure où cette « intériorité » est encore une façon d'être-au-monde, sans réserve possible (tout comme sociabilité, spontanéité, pragmatisme ne forment pas une « extériorité », qui est toujours déjà un soi-même). *L'intro-version* ne se tourne vers

aucun *intérieur*, elle est toujours déjà *extra-vertie*. Ou encore : il n'y a pas d'*intérieurité*, si on veut conserver cette terminologie, qui ne soit déjà *extériorité* et inversement. Pas d'*ouverture* qui ne soit *fermeture* et inversement. Pas d'*ipséité* sans altérité. L'un ne va pas sans l'autre, parce que l'existant est toujours déjà au monde, et ainsi toujours déjà *lui-même* au contact de *l'autre* indissociablement. Naître est naître à soi comme au monde. Le désir, l'existence, la sensibilité sont à la fois transitifs et intransitifs (et tout particulièrement dans la relation avec autrui, ce qui en fait la réciprocité). *Extra* et *intro*-versions sont à penser d'emblée comme un *être-à* affectif, un *être-à* sensible, toujours suspendu entre *proximité* et *distance*, *approche* et *éloignement*, *acquiescement* et *refus*... L'existence est toujours entre *impulsion* et *inhibition*, mouvement d'emblée hésitant, jamais simplement emporté dans son élan, parce que précisément d'abord sensible. Tout geste, tout mouvement, tout élan, est en quelque sorte à la fois dans *l'avancée* et le *recul*, dans *l'impulsion* et *l'inhibition*. C'est-à-dire est *sensible*. Ainsi, il n'y a ni intérieur ni extérieur, ni *intro* ni *extra*-versions, mais un même mouvement, une même *version* de l'existence en tant que sensible, donc suspendue entre *impulsion* et *inhibition*. La vie, pourrait-on dire, absolument livrée à elle-même, à même sa propre affectivité, est d'emblée à la fois prudente et imprudente. Livrée à elle-même, elle est toujours entre emportement et retenue, toujours en situation critique, en équilibre instable. Sensibilité livrée à son propre événement. Et là où ce mouvement sensible se donne de manière élémentaire, et se découvre ainsi, c'est dans le phénomène du toucher.

### Mouvement et sensibilité

Il est difficile d'aborder la question du toucher sans commencer par Aristote qui en fait une des propriétés ou des facultés essentielles de la vie. La vie s'engage toute dans le toucher, et c'est là qu'on retrouve donc les *directions de sens*. Mais si la vie s'engage toute dans le toucher, c'est que chaque fois elle touche à la vie, et ceci par excellence dans la relation avec autrui. Les animaux, dit Aristote dans son traité sur l'âme, sont doués par excellence de sensibilité (*aisthêsis*), dont d'abord, et de manière nécessaire et suffisante, de toucher (*haphè*), et, avec lui, de désir (*épithumè*), de plaisir (*hèdonè*) et de douleur (*lupè*). Le toucher s'avère être le premier des sens, dit-il, sans lequel aucune vie animale n'est possible, et sans lequel n'existe aucun autre sens<sup>20</sup>. Aristote montre que ce que nous sentons dans le tact et en général dans la perception, ce sont des différences (*diaphorai*) entre des qualités contraires. Il y a dans la sensorialité en général une question toujours de mesure qui permet de juger des choses suivant des écarts qualitatifs<sup>21</sup>. La sensibilité est « proportion » (*logos*)<sup>22</sup>. A l'extrême, la perception est entre l'imperceptible, où il ne se passe rien, et l'excès (*hyperbolè*), qui est douloureux et destructeur : un son trop fort abolit l'ouïe, une lumière trop vive la vue, etc. Les excès font souffrir et détruisent<sup>23</sup>. Mais alors que l'excès de bruit ou de lumière met en péril l'organe (de la vue ou de l'ouïe), dans le

cas du toucher, l'excès (violence du contact, froid ou chaleur excessive...) met en péril la vie même<sup>24</sup>. Il y va là en effet de la vie même, dans sa réalité sensible. Il y va là de la vie animale, en tant qu'elle est par essence sensible. Dans le toucher, c'est la vie même en tant que sensible qui est exposée<sup>25</sup>. Le toucher *engage la vie même*. Il est toujours *au risque de la douleur et de la destruction*. Dans le toucher, c'est-à-dire dans le contact, comme sensibilité la plus élémentaire, se joue la vie même, en tant que la vie est toute dans la sensibilité. La vie, en tant qu'elle est avant tout sensible, a dans le tact et le contact sa réalité la plus élémentaire et la plus concrète. Le toucher est entre *approche* et *retrait*. Hors, peut-être, l'assurance et la confiance du connu (je touche cet objet, cette plante, cet animal, sans crainte et sans hésitation, parce que je sais qu'il n'y a pas de crainte à avoir), le contact est toujours suspendu à ce qu'il touche ; il est toujours *sensiblement* interrogatif. Il questionne la chose touchée à même la sensibilité. Il questionne la chose touchée parce qu'il se risque à même la sensibilité, parce que la vie y est là exposée, parce que le toucher est d'emblée tout à cette exposition. La sensibilité, donc la vie, y est en jeu elle-même à même sa propre épreuve, la vivacité de sa propre épreuve, entre douceur et douleur.

La vie sensible, dit aussi J-L. Chrétien, est une vie en péril. Mais elle ne serait pas sensible et sensitive si elle n'était pas en péril. Le sentir ouvre l'espace d'une vie qui se risque, qui s'expose à la menace. « Nulle sensation sans insécurité ». Le toucher marque d'emblée le caractère aventureux de la vie : toute notre chair est tactile, dit encore J-L. Chrétien, donc est engagée. Et l'homme tient son excellence, peut-être, d'être le plus engagé, le plus *aventuré*, dans l'événement du tangible<sup>26</sup>. Le toucher est l'événement même de l'existence comme sensibilité. Il est événement sensible, entre *plaisir* et *douleur*, et donc aussi entre *impulsion* et *inhibition*. Il est en équilibre entre les deux *directions de sens* de l'*avancée* et du *recul*. Le sentir est *attiré* ou *effroi*, dit Erwin Straus, *approche* ou *éloignement*, *attirance* ou *fuite*<sup>27</sup>. Avant même toute connaissance, il est épreuve des choses, et donc *direction de sens*, comme mise en jeu de l'existence même. Toucher quelque chose, toucher à quelque chose, c'est ainsi chaque fois toucher à la vie même, à *son engagement radical en elle-même*. C'est s'engager à même le sensible qu'est la vie, et où elle se met en jeu. Le toucher touche à la vie même en tant que livrée à elle-même. Il est sensibilité abandonnée à elle-même. Par là même, la chose touchée est toujours a priori sensible, a priori vivante. On ne touche jamais d'abord quelque chose, mais du sensible, ou plutôt, une autre sensibilité, un autre engagement. On ne touche qu'un toucher (d'où la frayeur d'un contact soudain<sup>28</sup>). La sensibilité est sensibilité de sensibilité. Elle n'est jamais à la chose, ni même au monde, mais à l'autre, tournée vers l'autre, vers une autre sensibilité, et elle n'est direction de sens (*attiré/retrait, approche/éloignement, avancée/recul*) qu'ainsi. La sensibilité est, à même la vie, entre vivants, à la fois tout à elle-même comme tout à une autre sensibilité. Elle touche à la sensibilité comme à une autre sensibilité. Elle est à la fois immanence et transcendance. C'est ce qui fait finalement

que la sensibilité ne se forme que dans une réciprocité (déjà parole et langage). Elle ne se forme et se transforme que dans l'espace (*l'entre*) d'une relation inter-subjective. Non pas dans la rencontre de deux subjectivités constituées, mais bien se constituant l'une l'autre, s'inventant l'une l'autre.

La sensibilité est sensibilité de sensibilité, et elle n'est que secondairement sensibilité de *quelque chose*. La possibilité de toucher quelque chose, ne vient en tant que telle pour un existant que d'un initial toucher réciproque. Ce qui forme le toucher, c'est-à-dire la sensibilité, c'est le toucher même, le contact même, *avec autrui* (de la peau, des mains, du regard, de la voix, de tout le corps et de tous les sens... Tout échange et tout monde trouve son lieu d'abord là). L'éveil de la sensibilité est à même le contact (le premier des sens donc), se formant dans le contact avec autrui. La forme même de la sensibilité est ce contact, elle n'en a pas d'autre. Elle est à même la relation comme son site le plus propre. Toucher quelque chose, sentir quelque chose, c'est-à-dire finalement être-au-monde, n'est possible que dans ce champ purement sensible et réciproque (dialogique au sens d'un dialogue sensible de la mère et de l'enfant par exemple), où s'ouvre effectivement une sensibilité et un monde. La sensibilité n'est pas donnée à la naissance comme une propriété de l'existant, mais elle s'ouvre au monde dans l'espace de la relation sensible avec autrui, et elle ne s'ouvre qu'ainsi. Le toucher d'emblée ouvre un monde, et parle du monde. Il ne s'ouvre que dans la *différence positive* (suivant l'expression de Francis Jacques<sup>29</sup>), d'un se toucher l'un l'autre, d'un être touché l'un par l'autre, d'un *contact*, d'un « se toucher toi », dit J-L Nancy<sup>30</sup>, qui à la fois nous donne à nous même comme l'un à l'autre, et nous sépare ; qui ouvre l'espace d'un je-tu-nous, d'un sens donc, d'emblée sensible et subjectif parce qu'inter-subjectif. Cette ouverture, cet être l'un par l'autre, est engagement radical de l'existence, à même l'existence. Elle comporte immédiatement, à même le contact, la possibilité de la caresse, comme de la blessure. Elle est exposition à la blessure. Le toucher/l'être touché est la sensibilité même, d'emblée exposée à l'accueil comme au rejet, à la douceur comme à la douleur. Il est engagement de la sensibilité à même la sensibilité, engagement inhérent à la sensibilité, et à même la rencontre qui la forme. Le mouvement du toucher est le mouvement par excellence. Mouvement sensible, qu'est sans doute tout mouvement. Mouvement qui se porte vers le tangible, donc encore le sensible, et qui est toujours par là même dans une hésitation fondamentale, une *oblativité* et une *timidité* fondamentales. Au-delà de cette hésitation, le mouvement est violent, cruel, totalitaire. En deçà, il est paralysie ou fuite. Au-delà il est *agressivité*, en deçà il est *inhibition*.

### Timidité

Le contact avec autrui est toujours dans un équilibre instable. Il est suspendu à son propre et imprévisible événement. *L'événement de la rencontre* est toujours à la fois dans une invention et une découverte perpétuelle, toujours donc dans une incertitude perpétuelle. C'est cette insécu-

rité radicale qui fait la timidité. L'événement de la rencontre est d'emblée, dès le premier *contact*, exposition (radicale instabilité et incertitude), et est ainsi toujours fondamentalement hésitant, ou sur fond d'hésitation. *L'inhibition* ou la *timidité* est, en ce sens, inhérente à la rencontre. La *timidité* est avant tout sensibilité au caractère vacillant de tout échange. Elle est la prudence du dialogue, comme aussi sa possibilité (son espace). Parce que la rencontre est toujours suspendue à elle-même, à son imprévisible et insaisissable événement, à son instabilité même, elle comporte en elle-même sa propre retenue. Le *suspens* (la suspension) est à même la spontanéité de la rencontre et de l'échange. *Crainte* et *confiance* sont toujours plus ou moins mêlées, parce que l'existence s'engage toute dans la relation. Il n'y a pas de relation qui ne soit à la fois *spontanéité* et *retenue*, parce que la relation ne s'oriente que sur elle-même et sa propre imprévisibilité. La timidité est la non-assurance de la rencontre. L'assurance masque la non-assurance inhérente à la rencontre ; elle la déjoue, l'élude, l'occulte, la surmonte, souvent au prix de l'échange même. Nul échange ne peut être assuré d'avance ; il n'est possible que dans son événement même, donc dans la non-assurance. C'est l'événement qui fait la rencontre, et non l'assurance de l'un ou l'autre interlocuteur, qui tend toujours à empêcher l'échange par son unilatéralité (apparente). Il ne peut y avoir dans cet événement ni assurance, ni stratégie, ni ironie, etc... qui le détournent et le détruisent (mais qui n'ont lieu que par lui). L'événement de la rencontre (toujours déjà dialogique, toujours déjà sens entre l'un et l'autre, de l'un à l'autre), est incertain (et ne peut, pour avoir lieu, qu'être incertain), c'est-à-dire est risque, à même la sensibilité (qui est ce risque même). La sensibilité est l'événement même de la rencontre. L'existant est tout à cet événement suspendu entre *attrait* et *retrait*. La venue d'autrui suspend la sensibilité et son mouvement dans *l'in-certitude* de ces deux directions de sens. Qu'on s'ouvre à autrui ou se ferme, qu'on aille vers lui ou se retire, qu'on l'agresse ou le fuit, on est toujours dans cette hésitation de la relation où se joue l'existence (son sens comme sa réalité).

Il y a toujours une *avancée* et un *recul*, une *oblativité* et une *timidité*, une *prudence* et une *imprudence* dans la rencontre, qui ouvrent précisément la rencontre, qui constituent l'espace de sa propre ouverture. Il y a *venue* et *effacement* du dialogue au dialogue, à même son événement. Le contact est suspendu au contact, entre *abstention* et *décision*. C'est le toucher, le contact, l'échange, qui est à lui-même son propre événement, sa propre venue. C'est le contact même qui s'ouvre ici à lui-même, dans sa propre audace et sa propre retenue. Il en est ainsi du regard : il ne doit être ni fixe, ni fuyant ; ni il ne doit soutenir, ni éviter ; ni soumettre, ni se soumettre. L'échange des regards est suspendu entre trop et pas assez, entre intensité et fugacité. L'échange des regards se dérobe au regard. Mais c'est parce que l'échange des regards est événement, donc sensible, qu'il est ainsi suspendu à cette loi d'un équilibre instable et insaisissable. La forme de toute relation est son insaisissabilité même, et sa timidité comme sa spontanéité. On ne

rencontre l'autre que dans son altérité sensible et fugitive. L'équilibre de la relation est toujours instable, parce que tout à un sens insaisissable, et qui ne se donne, à même la relation, qu'ainsi (que finalement dans un dialogue sensible renouvelé). C'est cette loi de l'équilibre instable et insaisissable de la sensibilité qui fait son trouble, jusqu'aux bouleversements de l'agressivité et de l'inhibition, c'est-à-dire jusqu'au choc d'une impossible communication.

### **Inhibition, agression**

L'événement de la rencontre est fondamentalement hésitant, et suspendu au mouvement de cette hésitation (de cette oscillation de la sensibilité), parce qu'il est avant tout sensibilité exposée. La sensibilité est sensibilité exposée, et est toujours déjà au risque d'une blessure, d'une violence, d'un traumatisme. Elle est ainsi entre *avancée* et *recul*, ou *inhibition* et *agression*, entre ces deux mouvements (ces deux directions de sens). *L'inhibition* est ici non seulement sentiment de la non-assurance de la relation, mais aussi sentiment de sa violence possible (les blessures ou les traumatismes possibles ici ont des noms multiples : indifférence, mépris, emprise, cruauté...). De par la suspension de l'échange au sensible, de l'échange en tant que sensible, le contact avec autrui est toujours sur une limite entre des extrêmes (disons : de l'indifférence et de la brutalité) ; il est toujours au bord du non-sens. Parce qu'il est événement, l'équilibre de l'échange n'est jamais donné d'avance, mais il est sur fond d'anéantissement possible. Dialogue de deux sensibilités se formant et se transformant l'une l'autre, se générant l'une l'autre, il est mesure au risque de la démesure. Toute situation susceptible de générer de la souffrance (c'est-à-dire finalement toute rencontre) est facteur d'inhibition. Le non-sens possible inhibe la sensibilité ; événement de la sensibilité même, la sensibilité se replie : elle ne se risque plus, elle limite le risque (sans pouvoir véritablement s'y dérober, puisqu'elle n'est que risquée). Elle répond par le retrait. Elle appréhende l'agression, l'emprise ou l'indifférence, et s'en fait prisonnière. Le mouvement, le jugement, l'expression se paralysent. La sensibilité est dans la peur, dans le tremblement, dans l'aporie de la situation, son piège, son irrésolution (qui ne saurait guère se résoudre ni dans la fuite, ni dans l'évitement, ni dans l'agression)... Davantage ici que sensibilité à l'événement de la rencontre, ou qu'inquiétude de son bouleversement (de sa crise), elle est anxiété et peur de sa brutalité, de son totalitarisme ou de sa cassure. Elle est exposition à la violence. Elle ne limite pas l'angoisse, elle ne la contient pas, mais elle est l'angoisse même. Elle n'est pas non plus une défense contre l'agression. L'inhibition parle de la violence, et y répond, par son propre mouvement, c'est-à-dire à même l'aporie de la situation.

L'inhibition est angoisse (sentiment d'une violence possible), elle est aussi *souffrance*. Si l'angoisse et la peur sont appréhension de la souffrance, ici, c'est la souffrance même qui accable et inhibe. La souffrance est inhibition de l'existence dans son mouvement même. Elle est ruine du contact

(destruction), et par là même inhibition du contact (anesthésie, anhédonie, asthénie). Ce n'est plus la peur qui commande ici, mais l'anéantissement. L'inhibition est cet anéantissement même, et répond à cet anéantissement. L'être se retire dans la souffrance qui l'absorbe. Il fuit le contact. La souffrance est sensibilité dévastée à son événement même, et ainsi ne se pouvant plus. Non plus mouvement de protection, mais *accablement* (et c'est ici sans doute que la *direction de sens* de l'*inhibition* coïncide le plus avec celle de la *chute*, de l'*effondrement*).

Comme l'inhibition, l'*agressivité* touche au non-sens de l'être. Elle relève de la brutalité de la vie même, *a priori* exposée à son anéantissement. Elle relève de la même angoisse. Comme l'inhibition, elle répond à son anéantissement par l'anéantissement, mais dans le mouvement non plus ici du retrait, mais du retournement : elle est retournement de l'angoisse contre l'angoisse, renversement de la souffrance contre la souffrance. Elle traumatise, à partir du traumatisme. C'est une violence qui se rebiffe contre la violence, qui défait les liens de l'aporie du sens, en les redoublant en quelque sorte par leur propre destructivité. L'aporie répond à l'aporie, dont l'existence ne peut sortir, dont elle est prisonnière. Elle ne sait que la renvoyer, puisque le dialogue est ici précisément à son impossibilité. Réponse immédiate, mouvement de la violence à la violence (rapport de la violence à elle-même). Tout ici est encore contact répondant au contact et à sa brutalité. L'*agressivité* met en acte la violence toujours possible de la relation, la destruction toujours possible du dialogue (et secondairement seulement dans un sentiment de puissance, qui n'est là qu'impuissance). Plus qu'une sensibilité aveugle et brutale, elle est plutôt sensibilité exposée à ce qui la fait et la défait. L'*agressivité* renverse la violence de la relation (son anxiété, sa peur, sa souffrance), et ainsi y répond. Elle répond à sa dimension critique. Elle en est la révolte (la volte face). Elle fait face à l'autre, elle se dresse devant l'autre, en renversant ou reversant la violence (qui vient de l'autre – et la violence est toujours une forme de l'altérité – mais qui vient surtout du dialogue même, de la relation inter-subjective même). Elle parle d'injustice, avec la brutalité de l'injustice. Elle répond à la violence par la violence, au déni par le déni, à la subversion par la subversion. On fait subir à l'autre la *question* de ce qu'on subit. On lui retourne humiliation, indifférence, cruauté, parce que ce n'est qu'avec l'autre que cela se rejoue et se réinterroge. On renvoie à l'autre le non-sens de la relation et sa destructivité. L'*agressivité* répond à la dimension critique de la relation (telle que vécue dans l'*agressivité* même, et la brutalité, l'indifférence, la rupture, la possessivité, etc...) ; elle a son motif dans le désordre même qui est le sien. Comme l'inhibition (et souvent dans son renversement), elle parle de ce désordre à même le désordre<sup>31</sup>. Il y a une *inhibition* ou une *agression* dans le dialogue, qui sont l'un et l'autre sentiment et mouvement même de sa violence, sinon effective, du moins possible, à laquelle l'être est toujours déjà livré. *Inhibition* comme *agression*, sont les formes (les mouvements) d'une violence dialogique où se perd et s'effondre le

dialogue. Elles en sont les *directions de sens*, à même, donc, la sensibilité. La rencontre est toujours suspendue entre ces deux mouvements liés à la destructivité de l'existence, de la relation et de son sens, c'est-à-dire à l'absolu de leur événement.

### Troubles psychiques et loi du tact

Les deux directions de sens de *l'approche* et de *l'éloignement*, de *l'ouverture* et de la *fermeture*, de *l'accueil* et du *refus*, de *l'exposition* et de la *protection*, etc., sont donc, à même l'existence, l'événement de l'existence (par excellence : la rencontre d'autrui), et sont toujours entre l'excès de l'une et l'excès de l'autre, toujours dans un équilibre instable dans leur mesure/démésure. *L'attrait* et le *retrait*, *l'ex-hibition* et *l'in-hibition*, *l'agression* et *l'inhibition*, sont l'affectivité même et son mouvement, à même l'existence et son péril, à même l'absoluité de son enjeu (son être-à-mort). Chaque fois, c'est la sensibilité même (le toucher) qui est à même ce qu'elle est, c'est-à-dire exposition radicale de l'existence à l'existence (et de *l'existant* à *l'existant*). Si la *psyché* est avant tout événement de la rencontre (c'est-à-dire sensibilité de sensibilité), tout trouble psychique est à comprendre d'abord dans cette dimension et ses *directions* propres. Le trouble est trouble de l'existence, non pas comme lui survenant (comme un accident, un défaut, une faillite...), mais comme inhérent au bouleversement de son événement. Le *psychopathologique* est l'existence même comme trouble de son événement même. Le trouble émotionnel ou affectif le plus banal est déjà *pathologique*, et ne diffère pas du trouble psychique le plus *pathologique* dans sa durée et sa gravité. L'affectivité, l'émotivité, la sensibilité sont toujours déjà *pathologiques*, en ce qu'elles sont *l'épreuve* même (le *pathos*) de l'existence par l'existence. Il n'y a aucune raison de sortir le psychopathologique de l'existential, ou d'en faire une *distorsion* de l'existence, une *déstructuration*, un *déséquilibre*, ou un *dysfonctionnement*. Chaque trouble, quel qu'il soit, est une façon de faire l'épreuve des choses, de manière plus ou moins aiguë, grave et insistante. S'il n'y a d'existence possible que sensible, le trouble (tout trouble psychique) est la sensibilité même, comme toute émotion et tout sentiment possibles sont chaque fois la sensibilité même.

Parler, en suivant ici Binswanger, de *direction de sens*, c'est tenter de suivre cette sensibilité à même son mouvement, à même ses différentes modalités (impressionnelles, motrices, imaginaires, relationnelles, etc...) : celles de la *joie* et de la *souffrance*, de *l'expansion* et de *l'inhibition*, de *l'approche* et de *l'éloignement*, si on entend par là, encore une fois, le mouvement d'une sensibilité, d'un être-à sensible, affectif, pathique, livrée et délivrée à son propre événement, c'est-à-dire en premier lieu, à l'événement de la rencontre. Toute la psychopathologie des troubles psychiques peut s'ordonner autour de ces deux directions de sens, telles qu'impliquées dans la sensibilité, dans le toucher, dans la relation à autrui. Autrement dit, toute la psychopathologie peut s'ordonner autour de cet « impératif du toucher » dont parle J.L. Nancy<sup>32</sup>, de cette « loi du tact », reprend J. Derrida, qui

« confine à l'origine et à l'essence de la loi ». La loi du tact est toucher de l'intouchable, dit J. Derrida, et précède peut-être toute loi : « ce qui confine à l'origine et à l'essence de la loi, ce serait le tact (...), la loi du tact ». Le toucher reste « limitrophe, il touche ce qu'il ne touche pas, il ne touche pas, il s'abstient de toucher à ce qu'il touche et, dans une abstinence qui le retient au cœur de son désir et de son besoin, dans une inhibition qui constitue en vérité son appétit, il mange sans manger ce dont il se nourrit, touchant sans y toucher, à ce qu'il vient à cultiver, élever, éduquer, dresser (...) »<sup>33</sup>. Le toucher est contact de l'un par l'autre, de l'un vers l'autre, où la vie s'offre, se donne, se risque, d'emblée sans insaisissable. On ne touche qu'au sens, c'est-à-dire qu'à l'insaisissable, qui n'est sens qu'ainsi (que se dérochant à une sensibilité qui lui est ainsi toute vouée). Le sens des choses est hors prise et hors emprise, sans contenu, et sans vérité. Il n'est *que* l'existence à même l'existence (son rapport, sa temporalité, son affectivité). L'existence est, à même sa détermination, dans l'indétermination. Elle ne touche à elle-même que dans la mesure où elle ne touche pas à elle-même, que dans la mesure où elle ne se résume pas à ce qu'elle touche. C'est ce qui fait son événement possible. C'est ce qui fait la sensibilité, c'est-à-dire l'être-au-sens où toute l'existence est engagée, où elle se risque toute. Et c'est ce qui fait finalement le *psychisme* et son *trouble*. *Se tourner vers/se détourner de, s'approcher/s'éloigner, s'unir/se séparer...* ces directions de sens s'articulent autour de la possibilité/impossibilité du toucher, du contact, de la rencontre. Elles sont troubles, *troubles de l'existence* en tant qu'événement de la rencontre, indiscernables de ce qu'on appelle *troubles psychiques*. Chaque fois l'existence, qui n'est qu'à cette condition, est dans un possible-impossible. Elle est à l'infini, à même le fini. Ou encore, elle demeure dans l'incertitude de son exposition. Elle réside dans l'aventure même de la sensibilité, tout à son propre risque. Le péril est la sensibilité même, c'est-à-dire le psychisme même.

### Souffrance et dépression

Le *souffrir* est aporétique ; il s'éprouve dans la direction de sens de l'*inhibition*, comme de la *chute*, de l'*exil*, etc. La souffrance est exposition de l'existence au non-sens, elle est affectivité touchée par son non-sens. Elle est, comme il a été souligné plus haut, dans ce paradoxe, cette aporie, cette violence, d'un non-sens à même le sens de l'existence. L'existence dépressive, c'est-à-dire souffrante, est dans l'*inhibition* (dans l'anhédonie, l'anesthésie, l'asthénie, la dépréciation et la culpabilité, etc.). L'existence s'enlise dans l'existence. La souffrance absorbe son dynamisme, son rythme, sa forme, sa spontanéité. Elle *est* cette cassure ou cette perte même. La dynamique de l'existence se brise jusqu'au vide et à la stérilité. L'imaginaire s'appauvrit. Rêves, fantasmes, pensées, désirs répondent immédiatement au vécu d'une situation existentielle impraticable, par leur propre extinction. L'existence sensible (désirante, pensante) évolue dans une *direction de sens* qui, à même l'affectivité, à même l'existence, est l'épreuve de cet acca-

blement. Elle devient à elle-même le poids de son propre non-sens, le poids d'une vie rejetée sur sa propre *facticité*. Ce n'est pas le non-sens qui pèse, mais l'existence tout au non-sens, et qui se fait alors pur poids, pure charge, pur fardeau.

Mais inhibition et pesanteur sont questions de l'existence à même l'existence. Il n'y a pas tant ici mécanisme psychopathologique, que question, mise en question, interrogation à même l'affectivité brisée. Le non-sens est *mise en cause du sens*. Mise en cause du sens par son inanité même. Question sans réponse. Cet *accablement*, cette *cassure*, cet *appauvrissement* qui font l'*arythmie* de la dépression, sont encore exposition, immédiate, affective, à la *question* du sens, et ainsi seulement *cassure*, *anéantissement*, etc. L'*inhibition* dépressive, comme exposition au non-sens de l'existence, est encore par là même *sens* et *direction de sens* (est encore désir, pourrait-on dire, et non pas un simple négatif du désir ou de l'existence, y compris bien sûr dans la mélancolie). Elle est encore mouvement (réponse). Le souffrir est un retrait de l'existence sur sa propre souffrance, *de par cette souffrance*. La vulnérabilité même de l'existence se traduit par un mouvement de retrait. L'existence dans la douleur se retire, se recroqueville, se ferme sur la douleur. *Elle ne se retire pas d'elle-même, ni en elle-même, mais elle se retire sur sa douleur, de par la douleur*. Le retrait, l'inhibition est encore un être-à (un être-au-monde, un être-tourné-vers autrui ; un être détourné d'autrui ici sans doute, parce que d'abord et toujours tourné vers autrui). Le mouvement de retrait est un être-livré-à la brutalité et la cruauté irréparable de l'événement (la douleur, le *deuil*). L'existence insupportable, démesurément pesante, ne reflue pas sur elle-même<sup>34</sup>, mais est à l'insupportable même. Elle est dans la paralysie et l'anesthésie de la douleur. Car paradoxalement la douleur anesthésie. L'existence touchée (blessée, brisée) par sa propre cruauté, ne peut plus toucher aux choses. La sensibilité douloureuse inhibe la sensibilité. Elle est envahie et dépassée par la douleur. Elle est défaite par la douleur qui elle-même se neutralise jusqu'à l'anesthésie. La souffrance, le non-sens de l'existence, est anéantissement de l'existence, et anéantit jusqu'à la souffrance elle-même. La douleur livre l'être à la douleur. Elle livre l'être à la détresse ou la déréliction. L'existence semble se *fermer* sur elle-même, mais parce qu'elle est précisément *exposée sans refuge* possible à sa violence. L'existence est débordée par la violence de l'existence. Le retrait n'est autre que la sensibilité même.

### **Anxiété et troubles névrotiques**

L'*anxiété* de l'événement de la rencontre est aussi bien du contact que du non-contact. Elle est anxiété du toucher. Elle est dans l'hésitation même du sensible. Et elle est donc aussi bien de la *proximité* que de la *distance*, du *rapprochement* que de l'*éloignement*, de l'*attrait* que du *retrait*, où se joue et s'engage toute l'existence (où elle se fait et se défait, se confirme et s'infirmes). La juste mesure est toujours trouvable/introuvable, puisqu'elle n'est jamais donnée d'avance, puisqu'il y a toujours risque de démesure. Elle est

sur une frontière atopique. Le trouble est entre *exposition et protection, inhibition et désinhibition, sécurité et insécurité*. Ainsi comprise, l'anxiété vient de « l'impératif » ou de « la loi du toucher », en tant que frontière. L'anxiété vient du sentiment d'être sur l'arête vive entre identité et altération. Elle est dans le tremblement entre *attrait et retrait, avancée et recul, ex-hibition et inhibition*. L'angoisse est le « vertige de la liberté »<sup>35</sup>, mais elle est, plus précisément peut-être, le vertige de l'*inter-subjectivité*, de l'*entre* où se constitue la subjectivité. Elle est le vertige de l'espace soi/autre où se fait et se défait l'existence et son sens, de l'espace dialogique où se joue sans cesse l'existence même, en tant qu'elle est tout à cette sensibilité. L'événement de l'existence, suspendu à lui-même, livré et lié à lui-même, est dans l'anxiété de son indétermination, voire du *rien* de son indétermination. Il est tout à sa propre et radicale incertitude. Il est tout à son sentiment non pas seulement d'insécurité, mais bien de son être totalement engagé à l'indéfini. L'angoisse est le sentiment même du sens de l'existence en tant qu'imprévisible, irrépétable, irréductible à toute prise (et sens qu'ainsi).

*L'évitement phobique* est dans le droit fil de l'inhibition anxieuse. S'avancer, entrer en contact, en particulier dans les *phobies sociales*, c'est s'engager, se risquer, s'exposer. Il y va ici de l'existence même. L'angoisse se résout dans l'*évitement* (l'*éloignement* du bord, de la situation). Le comportement d'*évitement* permet de faire l'*économie* de l'angoisse devant la situation<sup>36</sup>. Ne pas s'avancer c'est sans doute ici tenter de se dérober au risque de l'existence, à l'événement de la rencontre, à la vie et sa violence (et du coup à sa douceur aussi : à la douleur comme à la douceur). Mais, comme il en a été question plus haut, il n'est pas possible de se dérober à l'existence, d'*éviter* l'existence ; il s'agit moins d'un dérobement au risque, qu'une sensibilité au risque ; une sensibilité à l'équilibre instable voire critique de l'existence, au vacillement et à l'insécurité de la relation à autrui et au monde. L'angoisse est cette aporie d'une existence livrée à elle-même (par essence en quelque sorte), qui se sait dans ce mouvement même menacée. Mais quelle menace ? Celle qui vient et provient de l'exposition même à autrui et au monde, celle qui surgit de la sensibilité même en tant qu'exposition au traumatisme de la relation à autrui, comme au traumatisme de l'être-au-monde, ou au traumatisme simplement de la proximité et de la distance. L'évitement phobique est *direction de sens* de *retrait*, de *recul*, d'*éloignement*, de l'angoisse devant l'angoisse, de l'existence même exposée à elle-même, à sa situation ou à sa condition. Elle est *inhibition* d'une sensibilité qui *se* sent livrée et liée à sa vulnérabilité même, sans échappatoire possible. Cette appréhension prend corps dans une histoire (dans l'histoire d'une *affectivité*, hors laquelle il n'y a pas de *corps*). Mais cette histoire est d'abord celle d'une *existence* qui est précisément *par là*, en jeu et en question. Elle est histoire d'une *sensibilité* livrée et liée à elle-même, et en question ainsi. L'histoire d'un trouble est l'histoire *de la sensibilité même* et de son mouvement.

Si l'anxiété peut être comprise comme *vertige* de l'événement, *vacillement*, *tremblement*, *affolement*, entre *aller* et *recul*, *ex-hibition* et *in-hibition*, les troubles hystériques et les troubles obsessionnels (et phobiques), peuvent être décrits comme excès de l'un ou l'autre mouvement : *débordement* du toucher dans les troubles hystériques, *retenue* dans les troubles obsessionnels. Dans les troubles hystériques (toujours en résumant beaucoup, suivant l'idée de *direction de sens* comme *sensibilité*), l'effusion, l'exubérance du toucher va de pair avec sa déception, là où dans les troubles obsessionnels, la sobriété et la froideur du toucher vont avec sa répulsion (d'où sans doute tout le jeu de croisements impossibles entre les deux). L'un s'avance là où l'autre s'abstient. L'un se porte à une surabondance dans le contact, quand l'autre est dans l'évitement du contact et de la contamination, la phobie du toucher. La *loi du toucher* (à savoir qu'on ne touche jamais qu'à l'intouchable, que le toucher n'est jamais qu'à l'intouchable), joue entre l'avance et la fuite, l'absorption (toujours déçue), et l'assomption (stérilisante). Elle est toujours entre deux excès, ici : *l'ex-hibition* hystérique et *l'in-hibition* obsessionnelle, qui répondent à ces deux directions de sens de l'avancée (toujours excessive, toujours impossible) et du retrait (là aussi toujours excessif et impossible). Mais ces excès sont ceux d'une *sensibilité*, c'est-à-dire d'un accord introuvable des sensibilités. Chacun est pris entre le trop et le trop peu, le débordement et l'indigence, mais c'est là encore *le jeu de la sensibilité même*. Il y a toujours dans l'angoisse et les troubles névrotiques une peur de la folie à laquelle effectivement l'être est exposé. Peur de la folie au cœur de la relation avec autrui comme avec soi-même. Le contact avec l'autre, dont dépend le contact avec soi, est cette frontière d'autant plus hésitante et vertigineuse qu'elle est sur fond de folie. La folie : l'affolement de toute direction de sens.

## Autisme

L'impossible contact, dans les troubles psychotiques, et en particulier dans l'autisme, est cet affolement de toute direction de sens, à même le contact avec autrui. Dans *l'autisme*, l'angoisse du contact est tellement radicale, que le sujet ne touche pas aux choses. Le contact provoque ce qui paraît être de l'angoisse : fuite, agitation, agressivité et auto-agressivité. Le vécu agressif du contact même ou de la proximité d'autrui, se retourne en auto-agressivité, en auto-destruction ; comme si le contact avec l'autre provoquait un bouleversement tel qu'il était vécu effectivement comme destructeur ; l'auto-agressivité est alors la réponse du sujet à ce sentiment de destruction (quelqu'un s'approche, le sujet se frappe). La sensibilité au contact est tellement vive, qu'elle se mure, *par avance*, dans le *retrait* (voire dans l'anesthésie). Il ne s'agit pas du retrait de la sensibilité même, mais précisément d'un retrait lié à cette sensibilité même, à sa vivacité (à son hyperesthésie : l'anesthésie autistique apparente est hyperesthésie). Sensibilité extrême au contact, toute dans l'éloignement et la distance. L'autisme n'est ni insuffisance, ni défense, mais avant tout sensibilité

extrême à l'altérité d'autrui et au bouleversement de la rencontre. L'autisme est mouvement de retrait de l'être-au-sens sensible, parce que sensible. Le monde apparemment clos sur soi, sur des stéréotypies et des rituels qui rythment le temps et l'espace, sur des impressions et des fixations qui se substituent systématiquement à la relation à autrui, répond à une surexposition à autrui. Pas de possibilité en effet de se soustraire à l'être-à... Pas de possibilité de se soustraire au monde, à l'existence. Mais au contraire ici, l'exposition à autrui et au monde saisit la sensibilité d'une angoisse telle, d'un vertige et d'un bouleversement tel, qu'elle semble coupée d'autrui et du monde. L'être est livré au traumatisme de la relation inhérent à la relation. La direction de sens ici, *l'inhibition radicale* de l'existence, est celle d'une sensibilité d'autant plus vive, qu'elle se fait étroite, concentrée sur des rythmes et des impressions qui paraissent soustraits au monde, là où précisément elle est d'autant plus exposée au monde. Les mouvements de balancement, les jeux de lumière entre les doigts, les sons répétés comme des mantras, sont les oscillations du sensible. Parfois le mouvement est suspendu à un reflet ou à une sonorité. Le plus souvent l'être est dans une mobilité fuyante et rythmée. Le jeu d'alternance du mouvement est le jeu oscillant du mouvement sensible, dans son déroberment systématique au contact. Contact en quelque sorte tout à lui-même dans l'évitement du contact. Mouvement élémentaire de la sensibilité dérobée à la rencontre, en marge de la rencontre. Mouvement idiopathique d'une sensibilité retirée de la rencontre, mais parce que dans une sensibilité extrême à la rencontre. La sensibilité est d'autant plus abritée de l'événement (dans les stéréotypies, les rituels, l'angoisse au changement, à l'approche, etc...), qu'elle est livrée à l'événement, et en particulier à l'événement pur de la rencontre. La rencontre ne se fait pas, non par incapacité, mais par anxiété radicale de la relation, et donc dans l'excessivement *peu* d'un évitement radical, ou d'un écart radical (en s'écartant et en écartant tout autre), ou dans l'excessivement *trop*, de la fusion ou/et de l'agression. Ou dans son obliquité, sa latéralité, sa marge. Elle n'est jamais réciproque. Une amorce de réciprocité est déjà une issue à l'autisme. Cette amorce de réciprocité est toujours interrogative, étonnée et prudente. Elle se fait souvent de manière détournée ou amortie, souvent dans des mouvements *alternatifs*, par exemple en tendant la main ouverte vers la main d'autrui par *approches* et *retraits* successifs, sans *oser*, semble-t-il, toucher la main d'autrui. Le toucher de la main à la main se fait comme d'un « cube brûlant ». Il se fait dans une hésitation, une succession d'*allées* et *venues*, comme si la rencontre ne pouvait se faire qu'au bord de l'émotion de la rencontre. Toucher *interrogatif*, oscillant entre deux directions, dans l'esquisse d'une rencontre. Le contact avec autrui s'amorce ici dans l'incertitude radicale de l'approche, jouée et rejouée. L'existant, dans l'autisme, est dans l'appréhension du toucher, il est dans la crainte radicale du contact, il n'y touche pas. La « loi du tact » est toujours trop bouleversante.

Tout est là, en effet, dans la question, « l'interrogation », du contact avec l'autre, à même ce contact. Tout est là dans l'affectivité et la sensibilité du toucher, où se risque l'existence et où se joue son sens. Sens qui n'est pas joué d'avance, mais a à s'inventer et se découvrir, dans le pur « rapport » à autrui.

Le sens de l'existence se joue, névrotiquement ou psychotiquement, dans le rapport de l'un avec l'autre, de l'un à l'autre, comme rapport sensible. Névrotiquement ou psychotiquement, parce que s'y engage et s'y risque absolument, l'existence même. La « loi du tact », est la forme de la sensibilité même, où l'existence est toujours déjà engagée, comme cette sensibilité même.

### Conclusion

Il n'est donc pas question dans les troubles psychiques de *faillite de l'être-à*, puisque *l'être-à* étant absolu, il ne saurait être capable de plus ou de moins, mais d'une souffrance, d'une angoisse, d'une peur de *l'être-à*. *L'idiopathie* de l'angoisse, de la dépression, de l'autisme, est l'extrême sensibilité (nullement *idiopathique* en ce sens) d'un *être-livré-à* l'angoisse et la souffrance, d'un être qui s'éprouve exposé au péril ou brisé par la douleur, à même sa sensibilité. Les *directions de sens* sont celles ici de la sensibilité même en tant que cette exposition même. Elles sont l'hésitation du sensible au sensible, et par excellence dans l'événement de la rencontre. Les *directions de sens* sont l'affectivité et la sensibilité comme engagement même de l'existence dans l'existence. L'existence s'éprouve à même son engagement sensible, en particulier dans le phénomène du contact avec autrui, du rapport à l'autre où se forme le rapport à soi. Le contact, le toucher, est cet espace immédiatement sensible, où l'existence d'emblée s'engage. Le mouvement ici est oscillation entre *impulsion* et *inhibition*, *avancée* et *recul*, *oblativité* et *timidité*, à même le sensible (à même la vie comme engagement), qui se forme toujours entre deux sensibilités, l'une par l'autre, chacune tournée vers l'autre, et ainsi seulement sensibilités. L'existence est existence sensible engagée dans le sensible et suspendue au sensible. Engagement radical (sinon il ne serait pas), puisque livré, à même le sensible, à la *joie* comme à la *tristesse*, au *plaisir* comme à la *douleur*, à l'*attristance* comme au *rejet*, etc... mais plus encore livré à la démesure (la violence de l'événement) comme à la mesure.

La sensibilité est engagement de l'existence dans l'existence à même la sensibilité, suspendue entre des mouvements contraires, mais suspendue surtout à sa propre fragilité, son pur événement. L'existence livrée à la gratuité de son pur événement, est, par là même, un être-livré à sa violence, disons : au néant et à la folie. Le sens est sur fond de non-sens, et sens parce que sur fond de non-sens. Les troubles psychiques sont cette fragilité même de l'existence livrée et délivrée à elle-même. Ils sont cette passion. Et leurs *directions de sens* sont cette sensibilité même : *inhibition* et *anesthésie* de la souffrance dépressive, *tremblement* anxieux, *évitement* phobique, *in-*

*hibition* obsessionnelle et *ex-hibition* hystérique, etc. La folie a été rapidement définie comme *affolement de toute direction de sens*, et, particulièrement dans les troubles autistiques, comme *sur-exposition* de la sensibilité, et *retrait* de la sensibilité en deçà de la rencontre, ou en marge de la rencontre. Toujours les *directions de sens* sont celles de la sensibilité même, et du contact en tant que réciproque (y compris dans l'autisme et son impossibilité même). Elles sont événement du sensible au sensible. Toujours déjà troubles, et toujours déjà ainsi au sens. Il n'y a de sens que fragile, donc hésitant. Les *directions de sens* procèdent de cette hésitation même du sensible au sensible, de ce tremblement, de cet affolement... Elles sont le mouvement même de la sensibilité à son propre événement.

Jean-Marc Chavarot

---

## Notes

- 1/ Une pensée du non-sens est une pensée contradictoire, intenable. Elle nie non seulement le « sens » du monde, ce qui est déjà contradictoire, mais aussi ce qui lui permet de nier, ce qui lui « donne » cette possibilité. L'indubitabilité cartésienne de la pensée, c'est d'emblée l'indubitabilité d'un sens. La folie même est relative à un sens (sinon elle ne serait pas « folie »). Si le scepticisme est possible, parce qu'il laisse ouvert précisément un sens à travers la multiplicité des discours, parce que la multiplicité des discours est sens, même si ce sens reste par là même indécidable, le nihilisme butte sur une absurdité : le non-sens des choses, c'est leur impossibilité pure et simple, et c'est l'impossibilité d'abord de la pensée elle-même. Or *il y a* être, donc *il y a* sens ; mais le sens se dérobe à tout *il y a*, est pensée, impression, désir, existence, événement, donation, différence, c'est-à-dire ouvre et se prête à une interprétation qui ne peut que se défaire, se déconstruire dans son avancée même, être perpétuellement en question.
- 2/ Tout à la fois *s'éprouvant* elle-même et *s'imprimant* elle-même, à même sa propre épreuve.
- 3/ E. Straus, *Du sens des sens*, Grenoble, Million, 1989, p. 513.
- 4/ La différence entre sentir et percevoir, est la même qu'entre voir et dévisager, écrit E. Straus, caresser et palper, comprendre quelqu'un et l'observer. Le sujet connaissant n'est pas le même que le sujet sentant. *Du sens des sens*, p. 529-532.
- 5/ *Ibid.* p. 519.
- 6/ « L'art est la vérité du sensible » dit ainsi H. Maldiney, parce qu'il est « le rythme du sens ». *Regard, parole, espace*, Lausanne, l'Age d'Homme, 1994, p. 153. « L'art est la vérité du sentir ». *Ouvrir le rien, l'art nu*, La Versane, Encre marine, 2000, p. 20.

- 7/ M. Henry, *Voir l'invisible*, Paris, Bourin-Juliard, 1988, p. 37. « Comment donc la vie est-elle présente dans l'art ? », interroge M. Henry. « Jamais comme ce que nous voyons ou croyons voir sur un tableau, mais comme ce que nous ressentons en nous lorsqu'une telle vision se produit : comme les sonorités et les tonalités des couleurs et des formes dont le tableau est la composition (...), leur unité invisible qui est le pathos de l'œuvre – son thème. Le thème d'une œuvre n'est pas ce qu'elle représente, aucun donné objectif », mais son *pathos* (son *épreuve*), « qui appartient aux couleurs et aux formes ». *Id.*, p. 207-208. « Dans l'art parlent des formes, non des signes, dit aussi H. Maldiney. La forme se signifie, et se signifie en apparaissant ». H. Maldiney, *Regard, parole, espace*, Lausanne, *op. cit.*, p. 250.
- 8/ *Regard, parole, espace, op. cit.*; p. 160-161. Si on voit dans les peintures pariétales de Lascaux, dit Maldiney, des représentations d'animaux, on manque leur moment pathique, gestuel, stylistique, qui est là immédiatement dans la forme même, p. 23, p. 139.
- 9/ L. Binswanger, « Le Rêve et existence », in *Introduction à l'analyse existentielle.*, trad. J. Verdeaux, Paris, Minuit, 1971, pp. 199-225.
- 10/ D'où la tentative de « retrouver en deçà de tous les sens constitués (...) une direction de sens qui à l'intérieur du sens excède ce sens, et qui en est la sève perpétuelle ». H. Maldiney, *op. cit.* p. 101.
- 11/ H. Maldiney, *op. cit.* p. 98.
- 12/ *Ibid.* p. 151. Le sens de l'altitude n'a pas affaire à des grandeurs mathématiques, dit encore Maldiney, il est lié au sentir. « L'existence est passible d'elle-même à un niveau dont elle ne sait *a priori* rien. C'est pourquoi elle est révélée à soi à même la révélation fuyante de l'altitude ». H. Maldiney, *Ouvrir le rien, l'art nu*, La Versanne, Encre Marine, 2000, p. 48-49 et 53.
- 13/ G. Bachelard, *L'air et les songes*, Paris, J.Corti, 1948, p. 19. « Les images fondamentales, celles où s'engage l'imagination de la vie, doivent s'attacher aux matières élémentaires et aux mouvements fondamentaux. Monter ou descendre – l'air et la terre – seront toujours associés aux valeurs vitales, à l'expression de la vie, à la vie même ». p. 296-297.
- 14/ *Ibid.*, p. 18.
- 15/ Binswanger a beaucoup insisté sur l'équilibre nécessaire entre la dimension *verticale* de l'existence, et sa dimension *horizontale*, qui en constitue le sol. L'existence est ainsi pensée comme *proportion* entre *hauteur* (*profondeur*) et *étendue* (Cf. *Ibsen et le problème de l'auto-réalisation dans l'art*, « Le fourvoiement présomptueux » in *Trois formes manquées de la présence*, « Le sens anthropologique de la présomption » in *Introduction à l'analyse existentielle*, etc.).
- 16/ G. Bachelard, *L'air et les songes*, *op. cit.*, p. 20. Voir aussi G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, Paris, J.Corti, 1978 : le langage naît du babillage, de la joie physique toute entière de produire des sons, p. 250 et s.
- 17/ M. Henry réserve le mot d'*affectivité* à la vie même dans son rapport avec elle-même, son auto-impression pure. La *sensibilité* pour lui relève déjà d'une extériorité qui n'est plus tout à fait de l'ordre de cette auto-manifestation de la vie en et par elle-même. Elle relève déjà de la perception, et non plus du pur sentir. Le parti pris de ce petit essai est de ne pas dissocier affectivité et sensibilité, puisque la sensibilité est *au sens*, et ne peut être telle qu'à même son pur *sentir*. En outre, l'*épreuve* de la vie en et par elle-même, est aussi un *entre*, un *espace de sens*, que M. Henry n'explore jamais comme tel, puisque pour lui l'*entre* est secondaire à l'auto-révélation de la vie.
- 18/ Cf. en particulier, *La terre et les rêveries du repos, op. cit.*
- 19/ Cf. en particulier pour tout ceci : C.G. Jung, *Types psychologique*. R. Le Senne, *Traité de caractérologie*. E. Kretschmer, *La structure du corps et du caractère*, etc.
- 20/ Aristote, *De l'âme*, Paris, Les Belles Lettres, 1980, II 414-415.

- 21/ *Ibid.* II 423-424.
- 22/ *Ibid.* III 426.
- 23/ *Ibid.*
- 24/ *Ibid.* III 434-435.
- 25/ Ces considérations ne sont pas remises en cause par l'anatomie et la physiologie modernes. S'il y a des voies spécifiques de la sensibilité (des organes spécialisés du toucher et des voies spécifiques de conduction de l'influx nerveux de la périphérie au centre : sensibilité thermique et nociceptive, sensibilité tactile protopathique et épicrotique), il n'en reste pas moins que la sensibilité est à même le vivant (ainsi aussi pour Aristote qui considère que l'organe du toucher n'est pas la chair, mais que celle-ci est son milieu, comme l'air pour le son, dit-il ; l'organe du tact est interne ; la sensibilité en effet, ne se confond pas avec le sensible, son organisation et son effectivité ; mais elle n'en est pas moins inhérente à la vie de l'âme et à sa possibilité. *Id.*, II 423, III 425-426).
- 26/ Avec Aristote mais aussi contre lui, puisque Aristote parle, en bon physiologue, de la chair comme milieu de la sensibilité. Aristote est ici physiologue. Mais c'est du *phénomène* du toucher avant tout dont il est question ici, qui ne contredit pas la physiologie, mais la comprend autrement.
- 27/ E. Straus, *Du sens des sens*, *op. cit.*, p. 324-330.
- 28/ Le contact soudain effraie par un effet de surprise. Mais il n'y aurait pas de surprise si, de manière immédiate, il n'était pas éprouvé de vivant à vivant, et, *a priori*, dans cet événement même.
- 29/ F. Jacques, *Différence et subjectivité*, Paris, Aubier Montaigne, 1982. L'exercice du dialogue est l'exercice d'une différence positive, où chacun est l'autre de l'autre, p. 294.
- 30/ J.-L. Nancy, *Corpus*, Paris, Métailié, 1992, p. 36. Cette expression est reprise et commentée par J. Derrida dans *Le toucher*, J.-L. Nancy, Paris, Galilée, 2000, p. 314 et s.
- 31/ L'inhibition comme l'agression sont la violence même de la relation, et cette violence, aussi aveugle soit-elle, est toujours dans la dimension de la question et de la réponse, dans le champ, aussi brisé et annihilé soit-il, d'un dialogue. Il est important de considérer les directions de sens non seulement comme un mouvement de la sensibilité, mais aussi comme un dialogue des sensibilités, comme un *rapport* toujours dialogique, même quand ce dialogue paraît anéanti.
- 32/ Impératif du toucher, dans la sexualité même, toucher à l'intouchable, toucher à l'exposition même, loi, impératif dont ni la perpétuation de l'espèce, ni la libido ne rendent compte, ne visant que la joie/la peine d'un *se toucher toi...* *Corpus*, p. 35-36.
- 33/ « ...Ce qui suffit à discréditer en son fond, poursuit Derrida, toute opposition nature/culture, nature/esprit ou conscience, *phusis/nomos*, *thesis* ou *technè*, animal/humain, etc. ». *Le toucher*, Jean-Luc Nancy, *op. cit.* p. 82-84
- 34/ Pas de *narcissisme*, d'*auto-érotisme* de la douleur, suivant certaines formules freudiennes.
- 35/ L'expression est de Kierkegaard, *Le concept d'angoisse*, Tel, Gallimard, 1990.
- 36/ Ce terme d'économie est à prendre dans son sens le plus banal, mais aussi dans celui d'une expérience *différente* des choses. L'angoisse se vit encore dans l'évitement, non pas tant comme ce qui peut être évité, mais comme ce qui *ainsi*, me *regarde* d'une autre façon, est *éprouvé* autrement. En ce sens, peut-être les phobies permettent-elles d'entrer non seulement dans un autre régime de l'angoisse, mais dans une autre venue de l'existence à elle-même.

**Bibliographie**

- Gaston BACHELARD, *L'air et les songes*, Paris, Librairie José Corti, 1948.  
Gaston BACHELARD, *L'eau et les rêves*, Paris, Librairie José Corti, 1978.  
Gaston BACHELARD, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, Librairie José Corti, 1948, 1978.  
Ludwig BINSWANGER, *Introduction à l'analyse existentielle*, Paris, Les Editions de Minuit, 1971.  
Ludwig BINSWANGER, *Trois formes manquées de la présence humaine*, Puteaux, Le Cercle Herméneutique, 2002.  
Ludwig BINSWANGER, *Henrik Ibsen et le problème de l'autoréalisation dans l'art*, Bruxelles, De Boeck, 1996.  
Jean-Louis CHRETIEN, *L'appel et la réponse*, Paris, Les Editions de Minuit, 1992.  
Jacques DERRIDA, *Le toucher, Jean-Luc Nancy*, Paris, Galilée, 2000.  
Michel HENRY, *Voir l'invisible*, Paris, François Bourin, 1988.  
Francis JACQUES, *Différence et subjectivité*, Paris, Aubier Montaigne, 1982.  
Henri MALDINEY, *Ouvrir le rien, l'art nu*, La Versanne, Encre marine, 2000.  
Henry MALDINEY, *Regard, parole, espace*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1994.  
Jean-Luc NANCY, *Corpus*, Paris, Métailié, 1992.  
Jean-Luc NANCY, *Le sens du monde*, Paris, Galilée, 1993.  
Jean-Luc NANCY, *La pensée dérobée*, Paris, Galilée, 2001.  
Erwin STRAUS, *Du sens des sens*, Grenoble, J. Millon, 1989.

# L'être en deçà de Soi ou la hantise phobique de l'outrepassement

Georges Charbonneau

L'analyse de l'espace vécu permet de définir un niveau de compréhension des phénomènes préalable à toute mise en thèmes psychologiques. Ce niveau a son autonomie épistémologique, indépendamment des contenus psychologiques avec lesquels il se remplit concrètement. Cette analyse de l'espace vécu est en réalité une analyse de l'espace-temps vécu, conformément aux intuitions bachelardiennes et binswangeriennes de l'unité fondamentale de l'espace et du temps.

La question des directions de sens est ouverte, comme nous le rappelle Jeanine Chamond, par la problématique de la présomption, *l'être-au-dessus-de-soi*, dont la principale expression est sans doute la question de la hauteur vécue paranoïaque. Cette verticalité peut se trouver en faillite (paranoïa dépressive) réalisant une sorte d'*être-en-dessous-de-soi*, avec son cortège de sentiment d'humiliation, de dévalorisation, de honte. Cette position présomptive peut s'exprimer dans de nombreuses pathologies (autisme, hystérie, vanités sélectives des déficients intellectuels).

Les directions de sens sont aussi horizontales. Si *l'être-en-arrière-de-soi* caractérise la situation existentielle du déprimé mélancolique<sup>1</sup>, si *l'être-en-avant-de-soi* contribue à caractériser l'expérience maniaque, il est possible de prolonger l'analyse de la situation de l'homme dans le monde en la corrélant à différentes configurations pathologiques.

*L'être-en-deçà-de-soi* peut constituer la situation anthropologique du phobique, autrement dit de la personnalité évitante ou de celle de l'inhibé névrotique. Elle garde une symétrie partielle avec *l'être-au-deçà-de-soi* et l'appel de centralité qui contribuent à caractériser l'expérience de monde hystérique. Cette symétrie nous contraindra à envisager la spatialité hystérique dans la seconde partie de notre travail avant d'aller aux différentes formes cristallisées de la présence phobique que constituent les symptômes phobiques.

## 1. La spatialité vécue. Espace empirique et espace vécu

Formulons deux précautions de méthode pour empêcher de rabattre cette spatialité vécue sur des champs de compréhension impropres.

La première précaution est de bien différencier l'anthropologique du psychologique, même si dans toute étude psychologique il y a une dimension

anthropologique. La question abordée ici est principalement « anthropologique », d'un point de vue méthodique ; elle appartient à la problématique de l'espace vécu avant tout contenu<sup>2</sup>. Dès lors qu'il y a contenu, et que nous expliquons à partir de ces contenus, à partir d'un principe de causalité utilisant des données de contenus (ou thèmes), nous sommes dans cette région du savoir qu'est le psychologique. Au niveau de discours anthropologique, il n'y a pas de contenu. L'anthropologique n'utilise qu'une problématique : l'être-au, la situation. Il est pure situation sans autre qualité que celle d'être ce tout, ou de s'en trouver partiellement distinct. Le niveau anthropologique met à jour l'expérience de l'homme comme un mouvement permanent de retotalisation et redéfinition situationnelle de soi au regard de ce tout. S'il *est* ce tout au sens de l'être au monde, c'est-à-dire si son être est en conscience ultime de ce tout, il n'y a rien à dire d'anthropologique ; alors nous sommes au monde, selon la célèbre formule. S'il n'est pas ce tout (le verbe être est alors chargé d'un sens ontologique et situationnel), nous sommes dans un « blocage » situationnel de la résolution dans le tout. Il en résulte alors une position identifiable en un lieu, bloquée, contrainte, retenue dans une configuration ; ici ce sera *en deçà*.

Comprenons bien le sens de cet *en deçà* ; cette situation topographiée *en deçà* existe parce que l'homme a perdu la possibilité d'habiter l'espace tout entier, de se déployer dans ses possibilités. Ayant perdu cette possibilité d'habiter le monde dans sa totalité, la position de blocage situationnelle et herméneutique prend le nom de *direction de sens*. Une direction de sens est alors une position captive selon laquelle le déploiement du monde n'est plus possible. C'est une situation existentielle que nous comprenons comme entravement (voire comme *condition* au sens existentiel du terme donnée par A. Malraux) dans sa lecture psychopathologique. Mais ne voyons pas ce blocage situationnel comme une condition fondamentalement négative. Cette condition proprement humaine d'être jeté en situation crée un arrêt situationnel à partir duquel le sens peut se réouvrir et se déployer comme possible.

Second point de méthode, il faut différencier le niveau anthropologique du niveau empirique. Un espace n'est point empiriquement un simple système plan de repères qui offrirait le symptôme claustrophobie et agoraphobie comme expression directe d'une relation à un plan métrique. Dans certains cas, certes, l'intuition de l'espace recouvre strictement son sens psychologique. Pour autant, la signification psychologique de l'agoraphobie ou d'un autre symptôme phobique (la charge affective propre à tel lieu, telle situation, issue de la biographie du sujet) doit être distinguée du sens anthropologique de l'expérience phobique. Il n'y a pas besoin d'une expression spatiale concrète pour qu'il y ait trouble anthropologique. Parfois il n'y a rien de spatial (empiriquement) dans l'expérience phobique ; ainsi dans la nosophobie qui est équivalente (anthropologiquement) à certaines phobies empiriquement spatiales. Le trouble thématise sur un mode symptomatique une relation à l'espace vécu plus fondamentale

qu'empirique. L'expérience de la maladie que fait le nosophobe est spatiale mais non métrique ; la maladie va représenter un soudain éloignement de la chose commune, comme une sortie affective du Nous de la normalité, comme un lieu *trop loin*, qui ne pourra jamais être accepté dans le proche de la vie. Le phobique, comme nous le verrons, est hanté par l'éloignement du proche, un *trop loin* qui se psychologise (se thématise) dans la maladie. Alors la maladie signifie une aventure qui le fait outrepasser ce qui lui est proche, que ce soit dans l'espace métré ou dans l'espace affectif ou social.

Que se joue donc à travers l'espace ? A travers l'espace s'exprime le champ du possible et la structure du soi, structure qui inclut cette relation au possible. L'anthropologique visualise, met en représentation plane ou volumétrique, ce champ du possible. Alors, loin d'être une relation empirique, la spatialité vécue est la relation du soi à soi dans sa structure de possibilité. L'analyse de l'espace vécu passe par un champ, le spatial, pour exprimer le monde du vivre de chacun, son déploiement et en l'occurrence, dans la question qui nous concerne, les impossibilités de ce déploiement sous la forme d'un permanent retour en deçà. C'est donc la structure de la présence (à soi, au monde, à autrui, aux choses...) qui se rend manifeste dans le symptôme spatial. On comprend ainsi que le spatial n'est pas un spatial empirique mais un lieu d'expression de la présence humaine dans sa structure globale. Dans la spatialité, l'homme retrouve la protoexpérience de monde comme possible/ impossible.

### **L'en deçà phobique versus le *trop loin* et l'*au deçà de soi* hystérique**

Ces deux précautions émises, il est possible de caractériser l'espace vécu du phobique. Cet espace est marqué par une relation particulière à la limite. Le phobique entretient avec cette limite le rapport de la déterminer sans cesse, ne point l'outrepasser et de rester derrière elle, où qu'elle se trouve. L'outrepassement va déterminer des symptômes. En crise, le dénouement se fera en revenant affectivement en deçà de cette limite qu'il avait outrepassé. Il ne sait pas dépasser les limites. Il est hanté par la peur de se perdre dans *le trop loin*.

Le « deçà » qui est employé ici a un sens précis et dynamique. Il suppose toujours cette limite et le jeu qui s'exerce avec elle. Un « deçà » n'est pas seulement un lieu ; il indique à la fois un lieu et le mouvement de retrait qui définit ce lieu.

Cette situation existentielle phobique se caractérise donc par la hantise de l'outrepassement et la nécessité de rester toujours bien avant la limite, en ce lieu désigné « deçà ». Il n'y a pas tant fuite que retrait. Le retrait est une expression du deçà. Les notions de fuite et de retrait sont bien distinctes. La fuite du phobique ne se fait pas dans n'importe quel sens ; elle n'a qu'une direction, ce retrait pour revenir en deçà du *trop loin*.

*Le trop loin* définit donc sa situation critique, que ce soit dans l'espace ou dans le temps. Il craint d'être au delà, dans quelque domaine que ce soit.

On peut dire, en utilisant les ressources des langues latines, qu'il est

dans une inquiétude permanente de sa *prévention*, inquiétude d'aller trop loin. Il manifeste d'ailleurs souvent une prévention verbale excessive sous la forme de « vous allez croire que... ». Dans ce *trop loin*, il s'oppose à l'extraversion hystérique qui habite systématiquement ce *trop loin* pour être *au deçà* de soi, sous le regard des autres. Le phobique redoute plus que jamais la situation d'être exposé devant les autres, tout en la désirant<sup>3</sup>. Sa vie affective est riche de projection, de fantasmes divers, mais dans son expression concrète, il se garde de toute exposition *au deçà* de soi.

En *deçà* doit être compris comme un mouvement de recul. Sa vie affective est thésaurisée ; cela lui est d'ailleurs commun avec la spatialité obsessionnelle. La thésaurisation est l'autre nom de ce qui est accumulé en *deçà* de soi, dans la crainte de sa dispersion à l'avant. C'est un des apports de la clinique psychanalytique des névroses d'avoir montré la richesse de la vie affective du phobique, être particulièrement désirant et capable d'une vie affective concrète et non point simplement toujours projetée en avant. De ce point de vue, la situation d'être *au deçà* (ou *en delà de soi*) contient à l'arrière plan la situation anthropologique hystérique, au plan de son mode d'habitation de l'espace commun. Il y a une commune relation à la centralité mais chez le phobique, cette centralité est fuite tandis qu'elle est engagée en permanence dans l'hystérie.

### La nostrité phobique

La relation avec *la chose commune que nous sommes*, ce qui peut se nommer la nostrité, exprime un premier aspect de la spatialité de l'être en *deçà*. Le conformisme anthropologique et psychologique découle de cette relation à la chose commune. La relation phobique à la chose commune est complexe ; le phobique, dans son recul affectif, a une intuition forte de la chose commune, de la nostrité. Pour autant, il ne la surconstitue pas ; il peut traverser cette nostrité là et s'investir dans une autre, ce que ne peut pas faire le paranoïaque qui a perdu cette mobilité, tant elle est ontologiquement investie. *L'être en deçà de soi* phobique craint d'être exclu de cette nostrité-là ; celle-là ou une autre et non de la nostrité unique telle qu'elle est phénoménalisée par le paranoïaque. A la différence du paranoïaque, il peut traverser des nostrités. Il n'y dépose aucun charisme<sup>4</sup>. Sitôt le premier *nous* éloigné, il s'intègre à un nouveau *nous*. Le phobique est peu nostalgique ; c'est plus près du noyau paranoïaque que s'exprimera la rétersivité nostalgique.

Cette relation au *nous* est contradictoire et à double sens ; le phobique inhibé fuit d'une façon déterminée toute exposition à cette chose commune et en même temps craint plus que jamais d'en être séparé. Il la recherche pour s'y trouver protégé et, lorsqu'il l'a trouvé, s'en met systématiquement en retrait.

Il veut être dans la nostrité mais craint d'en être le porteur ou l'animateur. Il est en menace de culpabilisation (d'être en arrière de soi) vis à vis du groupe, avec cette hantise d'être éversé et exclu de cette chose commune dont il ne s'estime pas digne.

L'être en deçà veut être le nous, sans passion positive, dans un pur anonymat. Il redoute plus que tout la sortie d'un anonymat dans le nous; une telle identité lui suffit. Cette relation à la chose collective semble en strict miroir de la configuration spatiale hystérique définie par le basculement en avant, dans l'éversement vers l'à-être à la fois du futur et de l'espace intersubjectif.

### **Anthropologie différentielle**

Une anthropologie différentielle de l'espace vécu en psychopathologie n'aurait pas de sens si elle n'était pas capable de bien différencier :

- d'une part l'être *en arrière de soi*, la situation existentielle mélancolique, de cet être *en deçà de soi*.
- d'autre part l'être *au deçà de soi* de l'être *en avant de soi* du maniaque.

Il ne serait pas acceptable épistémologiquement que l'une puisse être confondue avec l'autre.

a) La distinction de l'être *en arrière de soi*, la situation existentielle mélancolique, avec l'être *en deçà de soi* du phobique doit être claire.

Tout d'abord chez le phobique, il n'y a pas rupture de la présence, ce qui existe par contre dans la situation mélancolique. Le retrait phobique n'empêche nullement la constitution d'une présence au monde normalement temporalisée ; la présence s'ouvre à l'expérience dans une relation où le présent conserve son équilibre entre l'ouverture au futur, à l'arrière-plan de l'expérience et au passé. Sa structure d'ipsité est parfaitement normale. Dans *l'en deçà*, l'en et le deçà ne sont pas disjoints. Cela reste un retrait qui garde comme repère une limite. L'en deçà est un espace qui comprend la limite elle-même. L'un suppose l'autre. Il en va autrement de l'être en arrière de soi mélancolique, qui procède d'une rupture franche de la présence, comme en témoigne les véritables délires mélancoliques de culpabilité (pathologie assez rare, et qui constitue une quasi urgence médicale). L'être en arrière de soi mélancolique crée une telle distance avec le monde commun qu'aucun accès de la parole commune ne devient possible. Il n'y a pas de psychothérapie possible du noyau mélancolique. Le mélancolique ne peut rien entendre que le discours de dette qu'il s'impose à lui-même. Il ne faut pas confondre cette culpabilité-dette (le *debet* mélancolique) avec les micro culpabilités phobiques.

Remarquons d'ailleurs que cliniquement le phobique ne déprime pas sur le mode mélancolique, bien qu'il s'interroge sans cesse sur sa culpabilité éventuelle, signe de sa relation particulière à l'arrièreité ; il s'angoisse, voit sans cesse ce risque d'être perdu en arrière de soi, mais cette effondrement dépressif ou transformation dépressive que l'on pourrait craindre spatialement est rare. Bien qu'il soit éminemment culpabilisable, sa culpabilité éventuelle n'est pas profonde ; elle est labile, sans thème ontologique. Une petite culpabilité chasse l'autre en permanence, faisant quasiment vaccin contre le drame mélancolique, si monothématique. L'inhibé névrotique pur n'est pas un être qui engage pathétiquement son ipsité ; il s'en

garde bien, à la différence du sensitif qui est si douloureux et pathétique ; précisément pathétique parce qu'il en va à chaque instant de tout son être. La constitution existentielle du phobique ne se confesse pas devant la grande collectivité de l'homme, mais, dans sa hantise de transgresser les petites lois, devant des interlocuteurs multiples et labiles dont il craint d'être « grondé ». En termes plus phénoménologiques, ce sont les identités de rôle<sup>5</sup> qui sont engagés sans collage avec l'identité *ipse*. La personnalité phobique, n'engageant pas son ipséité dans ce type d'expériences de rôle, celle-là très investie de culpabilité bénigne, se trouve protégée de cette possibilité de la présence d'être en arrière de soi. Et de fait, il ne semble pas exister de formes transitionnelles entre les deux situations.

b) La symétrie du *deçà* et du *delà* renvoie à cette façon particulière d'habiter la limite, de ne point l'outrepasser chez le phobique et de la dépasser sans cesse, à l'appel de la centralité chez l'hystérique. Le *deçà*, c'est l'extraversion hystérique. Il n'est pas simple d'utiliser l'expression « au *deçà* » qui peut apparaître contradictoire. L'*au deçà* contient ce *deçà* qui signifie déjà se mettre derrière sa ligne de protection. L'expérience de l'*au deçà* ou de l'« en *delà* » tient compte de ce retrait pour montrer que l'hystérique sort d'un retrait, volontairement, pour se mettre en avant. Attention pourtant à ne pas se méprendre sur le sens de cette proversion hystérique. Ce n'est qu'une tentation basculaire en avant qui ne réalise pas une véritable rupture de la présence à soi comme cela existe dans l'expérience maniaque, où la présence a rompu les ancrages phénoménologiques de constitution de la réalité. Le principe de réalité n'est pas rompu ni dans l'expérience phobique ni dans l'expérience hystérique. Il y a présence à soi pour la constitution d'un monde commun.

## 2. La relation hystérique et phobique à la centralité.

On peut comprendre certaines manifestations hystériques et phobiques à partir de la relation à la centralité. Le phobique et l'hystérique, dans leurs modes d'existence, surdéterminent la centralité et la périphérie des espaces intersubjectifs. Mais sitôt repérées, les attitudes seront diamétralement opposées. L'hystérique recherche cette centralité et fuit toutes périphéries. Son être au *deçà* de Soi fait permanent appel à cette centralité. On peut appeler cela son extraversion fondamentale vers la centralité, tout comme l'être en *deçà* de soi fait l'intraversion névrotique, l'introvertie de cette centralité. Il veut en être de cette centralité ; ainsi de l'histrion, triomphant grossièrement de la centralité proclamée ou, plus subtilement, du sophistiqué, si habile à gérer son image (l'identité figurale qu'il a composé) dans les détours de cette centralité, sachant avec une grande méticulosité orchestrer ses apparitions et ses disparitions.

Le phobique est tout l'opposé de ces figures d'histrion et de sophistiqué ; il détermine cette centralité mais redoute en toutes circonstances d'y être exposé ou d'en être captif. Il la fuit à tout prix.

### Centralité et intensité dans l'hystérie. La perte dans l'instant.

Il faut prendre quelques précautions en employant le concept de centralité en psychopathologie et en phénoménologie. Henri Grivois<sup>6</sup> a exploré sous ce concept les premiers signes de l'entrée dans la psychose et les modifications décisives, certaines réversibles d'autres irréversibles, de notre être au monde qui se produisent dans cet événement de quelques heures ou de quelques jours. Dans l'analyse de l'entrée en psychose, le phénomène de monde est affecté, c'est-à-dire la relation que nous sommes à la totalité. Grivois n'était pas loin de retrouver la phénoménologie du dernier Tatossian, inspirée de Ricœur, pour dire que dans cette crise de centralité psychotique, c'est l'ipséité elle-même<sup>7</sup> qui est ébranlée, exprimant cette continuité à la fois de moi-même autant que du monde extérieur.

C'est une crise de centralité psychotique que décrit Grivois, avec une désorganisation profonde de la situation de l'homme dans son monde. Celle que nous décrivons est spécifiquement névrotique, beaucoup moins fondamentale. Ni le phénomène de monde, ni les structures d'ipséité ne sont altérés dans la situation existentielle des personnes phobiques et hystériques. Il n'est pas exclu cependant qu'il y ait quelques points communs entre la notion de centralité telle que l'emploie Grivois et celle que nous employons dans les névroses.

Le problème de la centralité dans les névroses se comprend mieux en commençant par l'hystérie. Nous commençons par elle car l'hystérique est en permanent appel de centralité. Et c'est de son approche de la centralité que lui vient son vécu d'intensité. La centralité détermine le vécu d'intensité en lequel l'hystérique se trouve, ce qui se manifeste par son hyperexpressivité, son excessivité, l'aspect tantôt jubilatoire tantôt pathétique de sa présentation. L'emphase qui accompagne l'expression hystérique dans la joie comme dans la tristesse témoigne d'un *trop près* du centre. De là provient le sentiment d'importance du lieu et du temps.

*Du lieu* ; l'emphase porte la trace de la gravité du lieu, d'un lieu événement qui devient le seul lieu qui compte. Parlant de ce lieu, il parle pour le monde entier. Ainsi s'autorise-t-il à revêtir les appareils emphatiques de sa position.

*Du temps* ; c'est un vécu d'imminence, de ce qui va immédiatement arriver ou de ce qui est immédiatement arrivé. Dans le temps et le champ de l'action, cette centralité est l'événementialité<sup>8</sup>. Elle est conscience sublime en soi d'être au cœur de l'événement.

Comprenons bien cette centralité comme une position existentielle, où l'homme peut se perdre, de la même façon qu'il peut se perdre dans la hauteur, la « basseur », l'arrière ou le devant, l'en deçà ou l'au delà. L'homme peut se perdre aussi dans l'instant, dans l'imminence. L'instant est une vraie position de sens (ou une direction de sens immobile). Cette position existentielle rend aussi aveugle, elle empêche de connaître le monde et de se connaître dans le monde. Son autocentrement empêche

tous récits, car le récit requiert le décentrement à la fois de soi et de l'instant. Le trop près de l'instant, ou de l'événement est donc une position existentielle que l'analyse de la présence humaine doit comprendre. L'instant est surdéterminé et surinvesti de la même façon que le centre l'est par rapport à sa périphérie. De là encore, cette relation à l'intensité.

L'hystérie est une pathologie de l'instant-intensité comme elle l'est de la centralité-intensité. Nous retrouvons de cette façon l'unité spatio-temporelle du phénomène. Le décentrement de soi est ce que ne peut plus faire l'hystérie aux prises avec son intensité. Être dans l'instant au plus près de l'événement ne garantit aucune authenticité de la présence. L'intensité du vécu ne prouve rien. Il ne lui donne aucune authenticité contrairement à ce que croit et ne cesse de témoigner l'hystérique.

L'intensité vient du vécu de centralité et la centralité exprime le sentiment d'unicité de ce que l'on vit. Cette croyance en la vérité de l'intensité crée le narcissisme hystérique, saturé et parfois même enivré de son auto-centrement. La présence hystérique peut s'enivrer d'avoir conquis l'instant. La transe hystérique peut réaliser cette ivresse de la perte dans l'instant jusqu'à croire possible la dissolution du monde extérieur, en un instant quasi sublime.

L'hystérie est une pathologie du vécu de centralité et d'intensité. On peut mettre un peu l'intensité de côté pour voir comment cette centralité peut aussi s'exprimer. L'appel de centralité hystérique s'exprime fort bien dans le goût du cancan ou la mondanité (où seules n'existent que les personnes qui comptent au centre soit du tout-Paris, soit du tout-Romorantin, etc.), du dernier lieu à la mode, de la dernière tenue parisienne, ou du plus récent événement. La conquête du centre s'exprime dans la jubilation de posséder le moment central le plus récent (le dernier cri de la mode), laissant ceux qui ne le connaissent pas dans les arrières fonds de la périphérie, déclassés définitivement. La distinction entre venant du centre et venant de périphérie est l'objet permanent de la discrimination hystérique. Cette distinction est ce que ne cesse de flairer ou de toiser l'hystérique dans sa relation aux autres ; il traque le style du centre et le style de la périphérie. Pour le style du centre, il y aura vibration d'intensité et pour celui de la périphérie, mépris lent ou indifférence. A peine s'aperçoit-il de sa violence. Et ce sera l'une des tâches d'une psychothérapie d'inspiration existentielle que de mettre à jour cette violence intersubjective.

### **Typification hystériques des identités de rôle.**

Ce vécu de centralité concerne aussi le travail d'élaboration des rôles humains, qui vont se trouver partagés selon cette double distinction : le rôle central, que l'hystérique va incarner et les rôles périphériques, inexistants pour lui. Il va ainsi typifier toutes les possibilités de rôle que la condition anthropologique nous propose. Là où il y a une certaine identité de rôle, l'hystérique veut être absolument ce rôle dans son archétype, l'archétype étant lu comme une expression de centralité :

- les rôles sexuels (masculin, féminin)<sup>9</sup>
- les rôles familiaux (père, mère, le fils parfait, la fille parfaite, l'enfant éternel, le parrain, la tante, etc)
- les rôles professionnels (le « vrai » professionnel, le grand professeur, le savant, le « vrai » gendarme, le vrai homme d'affaire, le vrai artiste, etc)
- les rôles et identités religieuses (l'extatique, le mystique, l'illuminé, le prophète, le sage, etc..)
- les rôles, les situations affectives et les grandes positions existentielles (l'amant éperdu, le bien aimé, l'adoré, le mal aimé, le rejeté, la belle indifférente, le dédaigneux, le grand solitaire malheureux, le beau ténébreux, l'incompris magnifique, etc)
- la relation à nos événements et états corporels (le souffrant, l'épuisé, le jouissant, l'insensible, etc).

L'hystérique va pour cela figuraliser ces rôles, les archétyper, les caricaturer pour mieux les incarner, aller au centre de ce qu'il se représente d'eux. Il est captif du On de ces rôles, des idéal-types de ces rôles au sens où ce terme est défini dans l'Ecole de Heidelberg, de Max Weber à Alfred Kraus. Cette incarnation se fait au mieux en image, dans un dialogue esthétique avec le style et sa représentation, pour peu que ce style soit celui du centre. N'allons pas plus loin dans l'analyse de la situation existentielle des personnes hystériques<sup>10</sup>: c'est une véritable phénoménologie des névroses qui se dessine ainsi.

Retrouvons notre phobique. Contrairement à l'hystérique, il fuit toute typification des rôles. Il craint d'incarner une figure archétypique ; cela représenterait pour lui une centralité qu'il redoute. Il fuit toute centralité-célébrité et même tout succès, le succès venant réaliser cette conquête de centralité. Il veut se rassurer d'être au bord, dans l'anonymat. Il craint la surexposition d'être au milieu et surtout, de ne pas pouvoir revenir au bord.

Le centre de la crise phobique est sur ce point : le vertige de se perdre au milieu et de ne point revenir au bord ; il en est ainsi des agoraphobies, où la terreur est de rester au milieu de la place déserte, des claustrophobies, et des phobies sociales de surexposition où la terreur est de ne point retrouver la sortie. L'angoisse monte de ne pas retrouver l'abri du bord.

### 3. Les symptômes phobiques et leurs sens anthropologiques

La question phobique ainsi définie par son horizon anthropologique, allons sans tarder aux symptômes. Le cahier des charges d'une anthropologie phénoménologique est de montrer l'unité d'un certain phénomène spatial, ici, l'être *en deçà de soi*, avant toutes les formes concrètes (thématiques et en l'occurrence, symptômes) qu'il peut revêtir.

L'**agoraphobie** est le symptôme central des pathologies de l'être en retrait de soi, on peut encore dire les pathologies de l'inhibition. L'espace y est vécu à l'état pur ; il y a presque coïncidence entre espace phénoméno-

logique et espace empirique. De fait, on peut donner à cette problématique agoraphobique un caractère paradigmatique.

Cette agoraphobie est donc la peur de l'espace, des espaces vécus comme grands ou profonds. Cette notion d'espace profond est préférable à celle de grand ; dans le profond l'idée d'être loin du bord est plus apparente. L'espace est vécu comme un lieu d'exposition où le risque de perte *au milieu et trop loin du bord* est constamment dessiné et projeté.

Le phobique élabore un partage entre le familier où il se retrouve affectivement et l'espace de perte, son être au deçà. A l'interface, il y a cette limite qu'il élabore en permanence afin de s'en tenir en deçà, sans jamais l'outrepasser. Le *trop loin* structure l'espace. Ce *trop loin* peut avoir la forme d'être au milieu, à égale distance du point de départ ou du point d'arrivée. Ce point d'arrivée, fut-il étranger, devient un point familier et ce qui devient critique est d'être au milieu, exposé loin du bord. Ce milieu peut prendre la forme concrète d'un pont (tendu entre deux bords), ou le milieu d'une place, ou le milieu d'un parcours, d'un lieu social ; ces situations dessinent bien le même être *loin du bord* par quoi s'angoisse notre patient. Cet être *loin du bord* apparaît au phobique comme un point de perte dans l'hostilité d'un monde qui a perdu sa proximité bienveillante. Mais cette étrangeté du monde n'est pas celle de la perte de l'évidence naturelle de W. Blankenburg. Le monde étranger du phobique est un monde parfaitement constitué et co-constitué.

Comprenons ici que cet espace que redoute le phobique spatial n'est pas un espace métrique qui serait vide de toutes habitations. C'est un espace de vie et de proximité affective d'autrui. Sans thématiser à l'excès la problématique, c'est en quelque sorte une peur de l'*inhabité* que redoute le phobique ; une peur de l'espace vide, non peuplé ou trop peuplé, loin des « quelqu'un » auprès de qui s'éprouver en relation. Disons bien des « quelqu'un » car l'investissement intersubjectif de ce que « quelqu'un » n'est pas important ; il lui suffit le plus souvent d'être à côté et bienveillant. C'est davantage un être *auprès* qu'un être *avec* que demande le phobique ; pour autant, il ne faut pas dénier à cette recherche de convivialité sa fonction positive dans l'espace intersubjectif et aussi sa fonction positive dans la réalisation affective. Le phobique offre une demande d'être *auprès* qui permet un certain épanouissement affectif, au prix d'une certaine inhibition.

Le vertige agoraphobique, celui que ressent le voyageur au long d'un chemin à flanc escarpé de montagne, est une des formes les plus brutales de cette expérience. Subitement, au bord de la falaise ou du grand espace qui se déploie, l'expérience d'être loin, d'être éversé loin du bord se produit. Le vertige est d'ailleurs une brusque désorganisation de l'espace vécu où le proche et le lointain sont mélangés. *L'ici* et le *là* sont confondus. L'angoisse phobique prend la forme d'une sorte d'impulsion physique à aller vers ce milieu, sans le désirer. Plus précisément encore, c'est une angoisse de ne pas pouvoir retrouver le bord, de quitter le bord comme

nous l'avons déjà précisé. Notons bien que la crainte d'être éversé tient lieu d'une situation qui ne se produit pas. La signification anthropologique reste la même. Il s'agit d'un *aller trop loin* dans un monde qui a perdu la chaleur du monde commun. Le sens anthropologique de cet agoraphobie est bel et bien celui d'une hantise de se perdre dans l'*au delà de soi*; peur de faire précession sur son propre devenir, manifestation du *devant-quoi* qu'il faut assumer, un *devant-quoi* qui est autant spatial que temporel.

La **claustrophobie** ne change pas le problème de l'être au milieu empêché de retourner vers le bord. Le bord est la sortie, le retour vers le bienveillant. Le claustrophobe s'angoisse de ne point pouvoir retourner sur le bord du monde commun. Le « se réfugier sur le bord » est le sens de sa crise et c'est lors qu'il pressent qu'il ne pourra pas retrouver le bord que son angoisse se quadruple, et se généralise. De là l'emballement panique. Le mouvement panique ne fait que renforcer à l'extrême un signal qui déjà était une alarme. D'une façon plus spécifiquement existentielle, c'est encore l'inhabité du milieu ou de l'entre deux que redoute le phobique. Retourner vers le bord signifie retourner vers un *auprès de soi*, dont il ne peut se passer. Ainsi la crainte phobique d'être enfermé revêt-elle un sens qu'il faut bien éclairer : l'enfermé signifie le *sans autrui* (sans autrui qui est *auprès*), c'est l'inhabité de sa présence dont le phobique redoute la confrontation. Le phobique est pour cela un être tout à fait social, même s'il a des difficultés à se sentir en paix dans certaines situations. Il redoute plus que quiconque la perte de la proximité des autres. Non pas de l'autre, mais des autres. L'intuition de la mort est présente dans cette spatialité phobique, représentée dans la perte non pas de soi, mais de la perte de l'*auprès d'autrui*.

Les **phobies sociales** retrouvent fidèlement les mêmes problématiques ; la situation fondamentale est d'être perdu au milieu d'une foule, d'être exposé au regard d'autrui (réunion, convergence des regards) loin de sa base de bienveillance familière. L'espace social est vécu comme l'espace trop profond où la proximité du bienveillant est abolie. Le sujet a perdu le chemin qui lui permettrait de retrouver le familier et c'est cette perte qu'il semble lire dans les convergences de regards (réels, accidentels, redoutés ou supposés).

Pourtant la peur du *trop habité* mérite d'être envisagée à sa juste place. Pourquoi les situations de foule, de trop d'autrui, paniquent-elles le phobique social ? Quel est le sens du vertige de l'espace social. Poser cette question aidera à comprendre les données en cause dans les crises de spasmodies qui constituent des épreuves de surexposition à des situations soit de phobies sociales, soit de phénomènes de foule.

Différencions ce sentiment de perte de celui d'une hostilité projetée. Il ne s'agit pas tout d'abord d'un vécu d'hostilité où le sujet projetterait sur autrui une intention malveillante. Cette situation est la pseudophobie sociale paranoïaque sensitive (l'expression paranoïaque sur le versant

dépressif). Elle manifeste une relation au monde très différente de celle du phobique. L'analyse existentielle des personnes paranoïaques met à jour différentes données (la nostrité blessée, la résistivité, le scandalisme sensitif et son cortège de passivité, les jubilations de conflictualité) qui ne sont pas présentes dans l'expérience phobique du *trop* de la foule ; un *trop* de monde qui rompt la relation d'*être auprès* d'un quelqu'un. Certes certaines phobies sociales peuvent finir par se sensitiver (ce qui les rend plus difficiles à désensibiliser). Il s'agit davantage de la dislocation des structures anthropologiques familiales protectrices dont le phobique ne s'est pas émancipé. Le plan social représente la perte des structures de proximité archaïque (celle de l'espace familial plus que celle de la simple relation à la mère) où il avait trouvé repère pour se défendre de l'hostilité du tout.

Les **nosophobies** peuvent de la même façon être comprises en termes de cette problématique de l'habité et du déshabité ; la maladie est alors le signe de la perte du monde. La perspective de maladie qui hante soudainement le sujet constitue un brusque *trop-loin*. Elle porte le sens de la séparation d'autrui. Elle est terreur projetée sur un pseudosymptôme de la perte de l'*auprès d'autrui*. Cette distance que crée la maladie au monde commun ne change rien au caractère paradigmatique de l'agoraphobie dans la compréhension de ces phobies. Il s'agit simplement de comprendre que le spatial peut ne pas être métrique, ce qui est le cas lorsque son phénomène est ramené à une proximité de vie avec autrui.

Il y a un vécu assez spécifique de centralité redouté dans la relation que le nosophobe établit avec son symptôme. Il n'y a plus aucune distance avec le signal éventuel de maladie. Le phobique est tout entier projeté au centre de la maladie, comme le vertige projette au milieu du vide. Son symptôme (une rougeur, un bouton, une douleur précise), devient un centre en lui qui l'effraie, qu'il montre du doigt avec effroi, dont il ne peut s'éloigner. Il voudrait se décentrer de ce symptôme qu'il pressent mais ce recul est impossible. Le sens de son angoisse est de ne pas pouvoir reculer de cette centralité soudainement constituée autour de cette plaque rouge sur le ventre au lendemain d'une campagne d'information sur une nouvelle maladie.

Ainsi perçoit-on assez bien ce qu'il y a de spatial dans la forme de la présence phobique, fut-ce une phobie sans espace métrique comme une nosophobie.

### **Crises agoraphobiques, crises de spasmophilie et manifestations paroxystiques hystérophobiques.**

Il est un type de crise spécifique lié à cette expérience de l'espace qu'est l'agoraphobie. Ce type de crise est d'ailleurs en grande partie commun avec celui de l'*être au-delà de soi* hystérique.

Il y a de ce point de vue une unité phénoménologique de la crise névrotique.

Cette crise (au sens précis d'épisode critique) est caractérisée par la manifestation panique. Le pan du panique, comme dans la crise de spasmophilie, est constitué de la perte des repères entre le bord et le milieu, perte des repères accompagnée d'une dramatique recherche du bord. La crise du vertigineux au flan de la montagne, par exemple, est la brusque disparition de l'ici et du là ; il en ressort l'effolement d'être soudain partout, avec cette recherche unique du bord. C'est le sens précis du contenu panique ; perdre le fil qui me relie au bord. Le paniqué est celui qui mobilise une immense énergie, quasiment vitale, pour retrouver son bord. Ce mouvement panique résulte d'un être *allé trop loin*, trop haut avec le sentiment que le chemin du retour est perdu. Il en va strictement de même dans l'agoraphobie. Au fur et à mesure que s'estompe la crise, le repère du bord et du proche se réinstaura. Le proche et le lointain se différencient ; chacun est remis à sa place, alors qu'ils étaient complètement indistincts dans la crise de panique ou l'agoraphobie.

La crise de spasmophilie est une crise de panique, à la fois phobique et hystérique. Elle est crise de surexposition à l'intensité du tout du monde, et se calme dans la désignation d'un bord puis le rapprochement de ce bord. Elle est phobique dans sa relation négative à la centralité. Le spasmophile en crise vit une surintensité qu'il n'a pas clairement désirée mais qu'il ne peut pas maîtriser. C'est une surintensité pour laquelle il ne peut pas se décentrer. Elle est aussi hystérique au sens où elle ne peut maîtriser l'émotion de centralité qu'elle a recherché. Ce peut être une intensité recherchée mais devenue trop intense pour être assumée. Comme la lipothymie d'extase, de bonheur, parfois, ou l'excès de convergence de regards d'autrui, qui lui aussi, abolit la relation d'être auprès d'un autrui.

Les crises hystériques et phobiques se ressemblent par cette relation parfois opposées, parfois communes à l'intensité de la centralité.

Dans une forme ou dans l'autre, le traitement reste d'abord le décentrement de la centralité. Puis son abolition, la recomposition d'une présence ayant aboli ce partage entre centralité et périphérie. Plus que de retourner vers le bord, il convient davantage de dissoudre cette surdétermination du bord et du centre. C'est cela qui constitue un élément déterminant de l'analyse existentielle confrontée à cette forme de la présence humaine.

## Conclusion

*L'être-en-deçà-de-soi* constitue un mode particulier de relation à la limite, celui de l'outrepassement impossible ; soyons simple : de l'extraversion impossible. Cet être-en-deçà-de-soi fait figure quasiment de l'introversio névrotique. Cette relation à la limite n'est nullement considérée comme négative par le champ social puisqu'elle abolit la conflictualité et renforce le conformisme. Le champ social n'est cependant pas le point de vue éthique de l'accomplissement personnel que contient toute *Daseinsanalyse*. De ce point de vue, il faut savoir parfois transgresser, aller au delà, rompre

les accords intersubjectifs, mais ce n'est pas l'objet ici de notre propos.

Assumons la normativité anthropologique. La relation aux autres du phobique est-elle alors une relation si pathologique que cela ? Voudrait-on la décrier ? Son hypernormalité n'en fait pas quelqu'un de moins capable de réussir ses choix et ancrages affectifs que bien d'autres. Bien au contraire. Il faut convenir qu'il les réussit volontiers, pour la paix de tous.

Georges Charbonneau

## Notes

- 1/ Et de lui seul car il n'existe pas de situation existentielle unique qui corresponde à ce qui est convenu de désigner cliniquement comme la dépression. Seule la dépression mélancolique a une définition et une autonomie (phénoménologique, clinique et thérapeutique) objective. Il faut de plus faire la distinction entre paradépression et dépression. Cf *Dépression et Paradépression*, G. Charbonneau et J. M Legrand, Sborg Ed, 33 rue de la Chapelle, Paris 2002.
- 2/ Nous ne pouvons différencier ici le point de vue anthropologique du point de vue ontologique, comme le propose *Sein und Zeit*, par exemple. Ce travail est trop important pour être abordé dans l'espace d'une thématique précise, d'autant que le texte *Sein und Zeit* est une anthropologie ontologisée, assez peu phénoménologique au sens husserlien du terme. L'homme fait une expérience de monde qui n'est pas seulement celle de l'être. La région *anthropos* qui dégage le sens du *vivre humain* est un espace de sens qui n'a rien à devoir ultimement à la problématique de l'*ontos*. Le *vivre humain* est peut-être cet irréductible à l'*ontos* dans la situation. On pourra également se référer à *Espace et Psychopathologie*, A. Fernandez-Zoila, Nodule, PUF, Paris, 1987. L'ouvrage est une bonne introduction à la problématique de l'espace en psychopathologie.
- 3/ Gardons nous de psychologiser (c'est-à-dire d'inférer des contenus thématiques précis) cette question. La situation du désir n'est qu'un lieu d'expression possible, parmi d'autres, de cet être au deçà ou être en deçà de soi.
- 4/ Cf. « De la nostrité », G. Charbonneau, in *L'art du Comprendre*, n°9, Paris, 2000 et « La nostrité alcoolique », D. Pringuey, *L'art du Comprendre*, n° 10, Paris, 2001.
- 5/ Les principales références de cette question sont P. Ricœur (*Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris, 1991) et A. Tatossian (« La question de l'identité humaine et le problème des psychoses », in *L'art du Comprendre*, n° 1, Paris, 1994).
- 6/ H. Grivois, *Le Fou et le mouvement du monde*, Grasset, Paris, 1996.
- 7/ Cf. *L'art du Comprendre*, n°1, Paris, 1994, dossier « Ipsité et psychose », (épuisée mais publication en ligne Internet possible ult.).
- 8/ L'événementialité n'a jamais été entrevue dans une de ses dimensions qui est assez hystérique. C'est celle de l'événement pour l'événement. Une analyse de la spatialité et de la temporalité lyrique permet de l'entrevoir avec plus de précision. Cela est à différencier de l'événementialité comme capacité à faire événement dans un parcours biographique. L'événementialité est alors le moment de profonde ouverture à une autre histoire ou à un recommencement. La dimension d'événementialité appartient de ce point de vue à la problématique de l'historicité.
- 9/ On peut ainsi dans une certaine mesure déssexualiser l'hystérie et la voir comme une pathologie dans l'engagement des rôles, qu'ils soient sexuels ou autres. Elle n'est donc pas liée à l'identité sexuelle mais à un mode d'habiter tous les rôles, certes les rôles sexuels en premier, selon une certaine centralité.
- 10/ *La situation existentielle des personnes hystériques*, Georges Charbonneau, à par., 2004.

# L'ob. Le trop-là de l'obscène

Jean-Marie Legrand

Ob : de quoi s'agit-il ? La racine latine suggère : ce qui reste d'un jet, l'ob de l'objet, ce qui est assiégé, ce qui est forclos, ce qui s'enlève, ou ce qui ne peut s'enlever. Ce qui obstrue. Ce dernier verbe évoque sans doute le paroxysme de l'ob. C'est-à-dire un *là* devenu *trop-là*. Ob de l'objet. Ob de l'objet comme donation pure, comme mouvement dans lequel se découvre et se donne à voir l'origine. L'origine dans toute sa gratuité. « Et si, somme toute, l'objet n'était fait que pour être jeté ? » s'interroge Pierre Fédida<sup>1</sup>. C'est en tant qu'il se jette au devant d'un « pur dévoilement » que l'étant devient objet<sup>2</sup>. Objet dont le jet découvre l'ob. La présence même.

Toute manifestation d'un objet inclue par elle-même un mouvement extatique. « L'apparition est l'être hors-de-soi de l'apparaissant. Or l'étant-hors-de-soi est forcément dans autre chose » écrit Jan Patocka<sup>3</sup>. Ainsi, tout objet suppose un écart de soi à soi. L'objet est mondéisé s'il y a mouvement. Tandis que l'obscène de l'objet suppose un écart sans mouvement. L'obscène est ainsi un blocage de la mondéisation<sup>4</sup>.

Relions la question de l'ob à celle des directions de sens. Et d'abord à trois de celles-ci. La présomption, c'est-à-dire le trop-haut, la fuite dans la hauteur en est une. C'est ce qui caractérise le maniaque et le schizophrène mais avec des modalités différentes : le maniaque est en proie à une fuite des idées qui naît d'une disproportion entre la hauteur et l'étendue, le schizophrène est aspiré vers la hauteur sans que cela lui donne une vision de son expérience, une altitude, c'est-à-dire à la fois une hauteur et une profondeur, et ainsi une capacité de décision appropriée. Deuxième direction : le maniéré, le « on », l'inauthentique, le jamais-là dans sa présence propre. C'est l'être-On, l'être affecté, qui évite le choix du mode de présence. C'est un être dans l'incapacité de s'ipséiser (de trouver et tenir son identité ipsé)<sup>5</sup>. Sans cesse, il compose son attitude, inapte à saisir ce qu'est le naturel, et est ainsi dans le registre d'un « pathos froid » (Bleuler). Une troisième direction de sens est le distors, en écart avec le monde, maladroît dans la prise du monde, buté, « tordu » au sens de faussé, « pas dans l'axe ». Cet être est « en travers de lui-même ». Le distors, l'être gauchi, se trouve dans des personnalités diverses. Le dépressif – nous parlons du dépressif mélancolique – est à beaucoup d'égards concerné par la distorsion. L'infini de la distorsion dans l'étendue du distors lui fait perdre l'essentiel de la profondeur. Telles sont les trois directions avancées par Binswanger dans ses travaux sur la psychose autistique<sup>6</sup>.

L'ob, c'est encore autre chose. Un *là* devenu *trop-là*, avons-nous dit. Moins rapport actif, fût-il « distors » (tordu) au monde que fin de tout

rapport. Passivité. Sidération. Immobilisation. L'ob est une position, une sidération sans réponse possible au monde qui, toujours, attend réponse, c'est-à-dire attend que l'homme prenne position. L'ob devenu l'obscène. L'homme est ainsi face aux choses comme sidéré. Le monde se réduit à une chose, implose en une chose et se bloque en celle-ci. C'est la pétrification provoquée par Persée brandissant la tête de Méduse face aux hommes de la ville de Sériphos<sup>7</sup>. Car l'ob rompt la mise en mouvement du monde. Il met fin à la passation d'un étant à un autre. Il laisse seul face à une parcelle du monde, face à un monde mis en parcelles, face à un morceau choséifié du monde, face à une pièce d'un monde mis en pièces.

### 1 - La constitution du sens des choses

Les choses n'ont en elles-mêmes aucun sens. C'est l'homme qui prête un sens aux choses. Qu'est-ce qu'exprime ce sens ? Notre propre champ du possible. A chaque fois qu'une direction de sens rencontre un objet, celui-ci est déchoséifié, c'est-à-dire que, sans perdre ses qualités phénoménales (il est léger, lourd, chaud ou froid, mou ou dur, etc), il est doté d'un sens anthropo-centré (cette table est peut-être lourde, mais elle est surtout belle parce que taillée dans un bois que j'aime bien, importante pour moi parce qu'elle trônait dans le salon familial de mon enfance, etc). C'est-à-dire que cette chose fait sens en fonction de ce que je suis. Mais on peut passer d'une direction de sens réversible à une situation figée telle que, par exemple, il devient impossible d'acheter une table parce que seule la table de mon enfance est chargée de sens et sature tout le sens disponible, empêchant ainsi le passage d'une direction de signification (j'ai bien constaté l'existence d'autres tables) à une direction de sens (l'idée de m'intéresser à ces autres tables est inimaginable).

Les choses prennent ainsi sens dans la mesure où l'homme, assuré de sa réalité dans le monde, se sent sujet du monde, c'est-à-dire, comme l'exprime Francis Ponge, à l'origine d'une « poussée qui vient du fond » et qui est projetée vers l'extérieur. Cette poussée c'est le sens. C'est donc par sa subjectivité propre que l'homme prête sens aux choses. Ce mouvement prend deux aspects, ou plutôt connaît deux étapes. La première est l'étape informationnelle : c'est la direction de signification qui apparaît. Deuxième étape : en fonction de la position de vie de chacun, le rapport aux choses s'établit, au delà de la direction de signification, vers telle ou telle direction de sens. Il s'agit là de ce que P. Fédida appelle « esquisse existentielle » ou « détermination stylistique ». « La direction de signification – qu'on peut nommer aussi esquisse existentielle, ou encore détermination stylistique – anticipe sur le sens et l'informe mais le reconduit aussi toujours au-delà de son institution sémantique dans une signification (qu'on dit symbolique donnée) »<sup>8</sup>. Toute direction de sens va de la compréhension de ce que sont les choses à leur ustensibilité éventuelle : « ce à quoi elles peuvent me servir ». Les choses n'ont pas pour autant toute une utilité directe. Aristote parlait des *pragmata*, les choses du monde<sup>9</sup>. Heidegger distingue la chose

non-outil – l' « être sous la main », et la chose en tant qu'outil – « être à portée de la main ». Mais plus les choses sont des outils, ou outillables, ou utilisables, plus elles sont factuelles, ontiques, « à portée de la main », plus elles sont présentes à nous car les outils sont plus proches que les sensations. « L'étant se rencontrant dans la préoccupation, appelons-le l'util » écrit Heidegger<sup>10</sup>. « L'étant "à portée de main" a chaque fois une proximité différente qui ne se repère pas par des mesures de distance. Cette proximité se règle sur le maniement possible et à l'usage qu'en fait la discernation qui "compte dessus" »<sup>11</sup>. Les choses « sous la main » se distinguent ainsi des objets « à portée de la main » par une moins grande ustensibilité, une moins grande proximité de l'homme et (donc) une moins grande mondéisation. A l'extrême, l'objet en tant que là-devant utilisable n'est pas une chose et même, il n'est pas. En d'autres termes, objet-outil = étant intramondain.

Le sens exprime le possible que notre être donne aux choses. « Le sens d'une chose, écrit Georges Charbonneau, ne dépend pas de l'être chosal des choses, mais de l'existence d'un existant, qui, sur elle, à travers elle, contre elle, en excès d'elle ou en manque d'elle, exprime le sens de son existence »<sup>12</sup>. Le sens ouvre ainsi à une possibilité nouvelle du monde et parfois, mieux, à une nouvelle possibilité de monde. Tel fut le rôle de l'écoute d'une musique par William Styron, qui marque sa sortie de la dépression mélancolique<sup>13</sup>. Mais quand le sens ne peut plus se porter sur les choses, et reconstituer le monde par cette perpétuelle refondation, auto-entraînante, du sens des choses, alors s'instaure une situation de sidération. Le monde des choses plurielles fait place à une situation de blocage. Les choses ne sont plus parcourues par le commerce des sens. Elles se choséfient au sens propre, c'est-à-dire se réifient. Elles se démondéisent. Et souvent l'homme se trouve acculé à la douleur d'un blocage devant telle des choses du monde qui porte en elle-même le trop de sens potentiel du monde. D'où phobies et obsessions – l'une étant l'inversion de l'autre. L'homme rencontre le trop-là des choses. *Ob-sidere* (obsession) veut dire « être assis devant ». La sidération commence par l'obsession et par l'arrêt. Le trop-là d'une chose se manifeste comme un trop de présence du monde arrêté en lui-même, arrêté car la panne de don de sens de l'homme ne le met plus en mouvement.

## 2 - La notion de position de vie

La direction de sens que l'homme donne aux choses est un choix. Une décision. Mais elle n'est pas pur libre arbitre. Elle se fait en fonction d'une position de vie initiale qu'elle conforte ou au contraire qu'elle amène à évoluer. Telle émotion artistique peut amener à changer de goûts artistiques. Telle rencontre peut amener à changer de rapports avec tels types de gens. Une direction de sens ne va pas toujours dans le sens attendu mais elle va toujours dans le sens d'un choix c'est-à-dire d'une restriction, mais aussi d'une précision du champ des possibles. Choisir c'est éliminer. Mais

choisir c'est aussi s'engager. La direction de sens, c'est une décision de donation de sens. Quand nous disons que le choix des directions de sens s'opère en fonction des positions de vie cela nécessite, précisément, le moment d'un arrêt et d'une circonspection dans le mouvement de la pensée.

Une position de vie est une prédisposition à vivre certaines choses, certains événements, nullement fortuits, plutôt que d'autres. C'est une disposition d'être dans le monde. Les positions de vie sont celles qui amènent à prendre des directions de sens et, le cas échéant, à se bloquer dans certaines d'entre elles, à ne plus pouvoir ainsi reconfigurer le monde – un monde dans lequel on se trouve alors soi-même choséifié. C'est donc à partir des positions de vie de chacun comme détermination anthropologique fondamentale que prennent sens la hauteur, l'étendue, la profondeur, le haut et le bas, le proche et le lointain, l'avant et l'arrière, le dedans et le dehors. La typologie de l'autisme et de la psychose de Binswanger ouvre ainsi, plus largement, à une anthropologie de la présence humaine.

C'est là qu'interviennent des notions en chantier que l'on peut corrélérer avec les personnalités pathologiques<sup>14</sup> comme la distinction être en arrière de soi (le mélancolique tendu vers son arrière-plan) et être en-deça de soi (le phobique, l'évitant en dessous de lui-même), au-deça de soi (l'hystérique en tant qu'il est au dessus de son barreau d'échelle existentielle et sa variante histrionique qui se perd par sa recherche même de centralité), en avant de soi (le maniaque qui se perd par bondissement et tourbillon dans l'étendue et la fuite des idées), et d'autres notions à développer.

Ce sont donc les positions de vie qui déterminent les rapports aux choses. Etre en avant de soi : celui qui ne laisse pas entre lui et les choses la bonne distance, la distance du projet (l'histrionique ou le *borderline*). Etre en arrière de soi : celui qui laisse entre lui et les choses la distance de l'infranchissable même (le mélancolique). Faisons aussi intervenir l'être en travers de soi : celui qui se positionne en désharmonie avec son arrière-plan, d'une façon telle qu'il ne peut bien saisir les choses du monde. Sachant que si le monde n'a pas de fond, il a des bords, et donc des prises.

### 3 - De la dimension sociologique du trop-là

Nous sommes dans une société qui veut supprimer tout effet de fascination par ce qui surplombe. Tout devient apprivoisé, tout devient commun à tous. Du moins par l'image et par le discours. Mais cela ne supprime pas la fascination pour l'inaccessible ou le difficilement accessible. La transparence de l'image ne crée qu'une fausse familiarité et une fausse accessibilité.

Libéré de la dette des devoirs surplombants, l'homme moderne est submergé par une dette plus subtile qui est le poids même de ses droits qui sont tout autant de sommations à assumer un destin et à créer ses propres valeurs dans un monde sans valeurs. C'est la *fatigue d'être soi* qu'a bien analysé Alain Ehrenberg dans l'ouvrage éponyme<sup>15</sup>. La libération de la

dette conjuguée à l'affirmation de ses droits dans un monde sans culpabilité enferme l'homme dans le présent. Le trop-là du présent se manifeste comme une profusion de miroirs qui amènent à la question : comment, de ces miroirs, faire des fenêtres ? Dans un monde « en réseau », dans un « âge de l'accès » (Jeremy Rifkin), tout peut, très vite, être là, à disposition. L'accès devient excès : excès de désintermédiation. Les « temps morts » peuvent être supprimés. La réquisition des choses peut être de plus en plus rapide, voire immédiate, *just in time*<sup>16</sup>. De même que l'espace se réduit en fonction de la durée de plus en plus courte pendant lequel il est parcouru, dans une société où tout est connectable, chacun est mis en demeure d'opter tout le temps pour prendre des micro-décisions. Même différer le temps d'une décision est une décision en un temps où la vitesse de transmission est proche de zéro. Le trop-là c'est aussi cela : un trop pressant, un excès de pression, par principe anxiogène.

Aujourd'hui, la figure tutélaire du trop-là est le spectacle. Guy Debord remarque : « Le spectacle, qui est l'effacement des limites du moi et du monde par l'écrasement du moi qu'assiège la présence-absence du monde, est également l'effacement des limites du vrai et du faux par le refoulement de toute vérité vécue sous la *présence réelle* de la fausseté qu'assure l'organisation de l'apparence »<sup>17</sup>. « Dans le monde réellement inversé, note encore G. Debord, le vrai devient un moment du faux ». Il y a alors du trop-là parce qu'il n'y a pas de nécessité d'action. Le trop-là est ainsi un trop de micro-décisions non porteuses de sens ou un trop de passivité sidérée comme la société du spectacle en génère tant. Car il n'y a pas de trop-là dans le registre des vraies décisions, de celles qui engagent vraiment une action. Ce que produit le trop-là de la société du spectacle c'est un monde réifié, comme le note Joseph Gabel<sup>18</sup>. « La conscience spectatrice, poursuit de son côté G. Debord, prisonnière d'un univers aplati, borné par l'écran du spectacle, derrière lequel sa propre vie a été déportée, ne connaît plus que les *interlocuteurs fictifs* qui l'entretiennent unilatéralement de leur marchandise et de la politique de leur marchandise. Le spectacle, dans toute son étendue est son "signe du miroir". Ici se met en scène la fausse sortie d'un autisme généralisé »<sup>19</sup>. C'est un monde en demande de sens que celui de la société du spectacle. C'est l'envers d'un monde trop ustensibilisé, dans lequel les outils sont trop prêts à l'emploi, avec une destruction de l'intermédiation qui permet, elle, le « bien à la main ». Le trop-là de l'ob est ainsi un monde sidérant dont l'homme ne sait que faire. Le trop-là n'est donc pas pure situation de l'objet, mais rapport, position anthropologique entre l'homme et l'objet. C'est ce que la notion d'obscène aide à penser.

#### 4 - L'image, le regard et le trop-là

La place et la forme de l'image, et ainsi la nature du regard ont configuré le trop-là. « Une bonne peinture se recommande à ceci qu'elle ne demande qu'à être vue » écrit le philosophe Clément Rosset à propos du peintre Pierre Soulages<sup>20</sup>. Et le peintre Soulages lui-même indique : « La peinture ne

transmet pas un sens mais elle fait sens elle-même, pour le regardeur selon ce qu'il est »<sup>21</sup>. Cette présence déjà-là n'est pas la même que celle qui ferait sens « en excès », qui caractérise par exemple l'obscène.

La question du trop-là n'est pas séparable de celle des rapports entre l'image et le sujet. L'image est passée de l'idole – c'est alors l'image qui voit, car l'idole arrête le regard et le renvoie en miroir –, à la représentation – c'est l'image qui est vue –, puis à la simulation – c'est l'image qui est visionnée. L'idole était ainsi, selon la classification de Régis Debray, un « regard sans sujet »<sup>22</sup> (notons la différence avec l'icône qui sert de médiation vers un au-delà de la représentation). L'art, qui correspond à la deuxième étape, c'est-à-dire à la représentation, suppose un sujet derrière chaque image. Enfin, le visuel, la troisième étape, est le moment de la simulation qui constitue en somme une « vision sans regard » (R. Debray), un moment de désubjectivation du sujet.

Approfondissons cette question du regard. Il existe trois sortes de regard. La circonspection, c'est le regard qui porte sur des objets susceptibles d'être « bien à la main », sur des objets qui s'inscrivent dans le prolongement même de notre être-au-monde. La circonspection ne suppose pas une quelconque naturalité des objets. Ceux-ci restent tels, extérieurs à l'homme, c'est-à-dire qu'ils sont ce qui reste d'un jet. Ainsi, leur existence suppose un saut, une appropriation. L'objet, dans la mesure même où il est regardé avec circonspection, suppose un sujet comme « soi hors de soi ». Deuxième type de regard : c'est le regard de considération. Il suppose la saisie même de l'altérité des choses en ce monde, y compris des choses susceptibles de ne jamais être « bien à la main » ni « à portée de la main » par leur étrangeté même. C'est un regard qui suppose donc d'abord la prise en compte de l'altérité. Troisième type de regard : c'est le regard sur nous-mêmes. Nous regardons alors à travers les choses pour, en fait, nous regarder nous-mêmes. C'est un regard dans la transparence. Au fond des choses, c'est un non-regard. « La chose qu'on regarde sans distance, presque sans regard, revient à soi, se comble, presque s'anime, rampe sourdement comme dans un autre espace » indique Roger Munier<sup>23</sup>. On pourrait ajouter, à ces trois regards analysés par Heidegger, un quatrième type de regard, qui est plus une vision et surtout un visionnement. C'est le regard de la sidération, c'est le regard de l'obscène, dans lequel il y a à la fois trop de proximité et trop de séparation entre soi et l'objet. La sidération est en ce sens le contraire de l'*émotion* qui manifeste la présence de l'objet et transforme le sujet face à l'objet sans le bloquer sur un barreau de l'échelle existentielle.

## 5 - Le trop-là du fétiche

L'image psychique peut aider à la symbolisation, elle peut aussi y faire écran, en la rabattant sur l'image, qui n'en est qu'un élément, et en se substituant à l'expérience. « Elle n'est plus alors, écrit Serge Tisseron, un fragment reconnu du processus symbolique dans sa complexité, mais au

contraire un obstacle à la symbolisation d'une expérience initiale. L'image, en donnant à un sujet l'illusion de "penser" une expérience en la visualisant, devient comme l'arbre qui cacherait la forêt. La fixation – on peut même dire, parfois, la sidération – qu'elle provoque fait obstacle au travail psychique d'introjection des autres composantes de l'expérience. En alimentant l'illusion que l'événement est maîtrisé parce que son image l'est, elle détourne d'une élaboration des composantes non visuelles de la symbolisation, que celles-ci soient de l'ordre d'émotions, de sentiments ou de potentialités d'action »<sup>24</sup>. Ce regard de sidération, ce regard obéré par une présence trop-là pose la question du fétiche. A la suite d'Alfred Binet, Sigmund Freud attribue à la sexualité un caractère obligatoirement fétichiste parce qu'il s'y produit une « élection d'objet »<sup>25</sup>. Mais nous ne sommes pas là dans le registre pathologique de la sidération et du blocage du regard par le trop-là de l'obscène. Ce n'est que quand le fétiche devient autonome par rapport au désir concernant une personne concrète qu'il y a fétichisme pathologique. Le fétichisme ainsi entendu est une « sublimation »<sup>26</sup>. Elle est bien sûr, s'agissant d'un fétiche sexuel, le support privilégié d'un auto-érotisme.

Il y a dans le fétichisme quelque chose d'une rigidité incompatible avec la souplesse que requièrent les rapports sexuels en tant qu'ils sont d'abord des rapports humains. En ce sens, le fétichisme tend vers la psychose. Le fétiche est un objet réduit à une pure valeur d'usage et qui ne fait pas de place à la valeur d'échange : le fétiche n'est pas échangeable. Il est du côté de la discipline, et même d'un excès de discipline. A l'inverse la sexualité vécue relationnellement est du côté d'un certain « laxisme » : un homme qui aime les femmes aime toutes sortes de femmes. Laxisme : ici au sens d'ouverture et de refus de se laisser enfermer dans le trop-là d'une seule présence fétichisée.

Pour la même raison, la sexualité non fétichiste est du côté d'une valeur d'échange. Le trop-là du fétiche nous permet ainsi de compléter ce que nous a appris le trop-là de l'objet en général : ce n'est pas seulement un trop-là de l'impossibilité du saut, c'est un trop non échangeable. Une valeur d'usage sans valeur d'échange.

## 6 - L'obscène, un trop-là qui se met en scène

L'obscène est la « situation de référence de l'ob » écrit Georges Charbonneau<sup>27</sup>. L'obscène est une présence (*ousia*) qui n'est pas présence d'un étant en tant qu'outil, qui n'est pas étant à portée de main, donc proche de nous. C'est une présence hors de tout « produire » (*poiein*). Seul l'aspect de la chose, son image (*eidōs*) manifeste sa présence<sup>28</sup>. La présence est « ce qui est vu » (Heidegger). Et avec l'ob de l'obscène elle n'est que cela : vision.

L'obscène est sans monde au sens où Heidegger écrit « La pierre est sans monde »<sup>29</sup>. Il ne surgit d'aucune contrée, d'aucune libre étendue « qui fait que les choses qui apparaissent perdent leur caractère d'objet »<sup>30</sup>. De là se

produit un défaut de mondéisation. Ce que manifeste encore l'obscène, c'est un écart disproportionné entre l'homme donneur de sens et le monde en attente de sens. Ce qui se donne à voir, par exemple dans la pornographie visuelle, est une vision exacerbée de l'émotion sexuelle, sans temporalité, sans mise en perspective d'ensemble du corps. C'est un expressionnisme des organes. L'ob de l'obscène est redondance, répétition, et en un sens mise en image de l'origine, c'est-à-dire représentation sans cesse renouvelée de ce qui est au fond non représentable, qu'il s'agisse du sexe, de la mort ou, précisément, de l'origine. C'est ainsi que l'image obscène est un faux objet puisque tout objet suppose un saut pour exister en tant que tel. Le trop-là est la sidération qui empêche le saut qui ferait exister l'objet en tant que tel.

Prenons l'exemple de la pornographie comme paradigme de l'obscène. Première remarque : la pornographie ne se caractérise pas seulement par le fait de montrer une sexualité en action, ou par le fait de ne montrer que cela. La pornographie se caractérise par la répétition et par le gros plan. Répétition. « ...à peu de chose près, ce cinéma répète toujours et essentiellement la même séquence : L'entrée en gare de La Ciotat. Il ne s'agit plus des mêmes trains ni des mêmes gares. Encore moins de l'enfoncement sensoriellement suggestif des trains hitchcockiens dans des tunnels symboliques » écrit Barthélemy Amengual<sup>31</sup>. La répétition est « la structure même de la pornographie » remarque de son côté Ruwen Ogien<sup>32</sup>. Gros plan : c'est dire que la question est moins de savoir si le sujet du film est le sexe que de savoir comment il est filmé pour trouver ou non de l'obscène, du trop-là. Jean Baudrillard a ainsi fort justement remarqué qu'un gros plan peut être obscène, par exemple celui d'un visage, sans être pornographique. Mais la pornographie consiste en l'enchaînement filmé de près de scènes qui traitent d'une action et d'une jouissance sexuelle, et c'est en cela qu'elle est obscène *et* « porno ». L'obscène du trop-là n'est donc pas forcément sexuel et tout le sexuel n'est pas « trop-là » (une scène de sexe filmée de loin ne serait pas « trop-là »). Que toute représentation de la sexualité et de ses pratiques ne soit pas « obscène », ou encore « trop-là », indique au demeurant fort bien la différence, insaisissable si on se limite au contenu, entre érotisme et pornographie, celle-ci étant supposée avoir le monopole de l'obscène en matière de représentation sexuelle. Cette différence est fort bien résumée par la remarque suivante : « La seule différence entre la pornographie et l'érotisme, c'est l'éclairage »<sup>33</sup>. Tout simplement parce que c'est l'éclairage qui provoque la surexposition.

Deuxième remarque. Avec l'image et le film pornographique, c'est d'une démonstration qu'il s'agit. Il s'agit de toujours montrer, remonter, démontrer la possibilité du sexe, et ce en montrant notamment ce qui est seul montrable, le sexe masculin en érection et le plaisir masculin, c'est-à-dire l'éjaculation (gros plans, arrêt sur image, allongement de la durée, passage en boucle). Comme dit Christophe Beauvils : « La pornographie, l'injonction métaphysique permanente, le tombeau ouvert devant la cour.

Ça ne s'épuise pas »<sup>34</sup>. Le récit, dans l'obscène de la pornographie, n'a guère d'importance. L'histoire n'est pas faite pour être comprise, ni pour être crédible. Il suffit que la jouissance le soit. Le film pornographique, en d'autres termes, n'est pas fait pour être « regardé », il n'est même pas fait pour être « vu ». Il est fait pour être *visionné*, c'est-à-dire pour être l'objet d'une appropriation individualisée : arrêts sur les scènes « fortes » que sont les moments de jouissance de l'homme, ou encore, plus infilmable, les moments de jouissance supposée de la femme, d'où la répétition d'une démonstration en un sens indémontrable, démonstration, si l'on préfère, indéfiniment « retardée » et « en boucle ».

Troisième remarque. Dans l'image « porno », image filmée, et *filmée pour être visionnée*, il y a « déstabilisation du regard », comme le note le sociologue Patrick Baudry, et c'est dans ce moment qu'intervient le trop-là. Trop-là d'un sexe qui excède toute sexualité, trop-là d'un trop-près, et trop-là d'un trop-inassouissable du désir. Comme le remarque encore Patrick Baudry, « les hommes peuvent être totalement captés ou capturés par une image »<sup>35</sup>. Dans le même sens, Serge Tisseron constate : « L'image obscène bloque la pensée, elle fascine dans le sens plein du terme »<sup>36</sup>. C'est pourquoi, observe de son côté Jeanine Chamond, l'obscène consiste en un « trop-là du point de mire sans équilibre avec un point de fuite »<sup>37</sup>. En conséquence, il s'agit d'un trop-là du bouclage du sexe sur sa propre intensité, du trop-là d'un « autisme » comme dit Lucien Sfez<sup>38</sup>. Dans le trop là du « porno », il y a l'effroi de l'immontrable du sexe qui fait « tout refluer de l'obscénité dans l'obscénité éphémère et fragile du membre tendu »<sup>39</sup>. Ajoutons : dans le montrable du sexe masculin en érection (par opposition à l'immontrable de l'excitation féminine) et dans le montrable de la jouissance masculine par l'éjaculation (par opposition à l'immontrable de la jouissance féminine).

Nous avons parlé de l'âge du visionnement. Avec le trop-là de l'image pornographique, on passe en effet « du visible au visuel » selon l'expression d'Alain Gauthier<sup>40</sup>. C'est encore Patrick Baudry qui remarque : « Avec le porno, le monde devient du « vu ». C'est cette folie qui nous tient, cette abjection qui nous fascine. C'est cette technicité qu'on fait marcher parce qu'elle est à la fois euphorisante et annihilante »<sup>41</sup>. Avec le trop-là-trop-près de la pornographie, qui use et abuse des gros plans, la sexualité réellement vivable est dévalorisée par rapport au sexe fantasmé – un sexe parfois sans rapport sexuel – qui inclut tout le champ des possibles. Mais il y a aussi obscénité quand l'intégration de scènes de sexe dans des films non pornographiques banalise la sexualité (le pas-banal par excellence) et essaie d'atteindre à une pseudo-transparence, comme si l'intime pouvait devenir un extime tout en restant sous le signe de la séparation du spectateur et des acteurs. Là est le trop-là, là est l'obscène : dans l'impossibilité d'un saut, d'une appropriation, impossibilité qui laisse le spectateur seul avec sa sidération.

## 7 - Regarder, voir, visionner

Regarder n'est pas voir, et voir n'est pas visionner. L'histoire de l'image nous l'enseigne. Tout d'abord, l'idole voit le sujet tout autant qu'elle se laisse voir par lui. Puis advient l'âge du regard auquel correspond la constitution du sujet. L'âge du voir succède à celui du regard, toute succession n'étant pas purement chronologique et impliquant des superpositions. L'âge du voir est celui dans lequel le sujet commence à se laisser happer par l'image et subit l'aura de celle-ci, phénomène qu'a bien vu Walter Benjamin, et qui est caractéristique de la modernité du début du XX<sup>e</sup> siècle. L'âge du visionnement liquide en quelque sorte la question du sujet. Ainsi, dans le film « porno » – ou plutôt dans la vidéo « porno » car la technique renvoie aussi à une légèreté nouvelle et à l'idée que « faire du porno » est à portée de main (au sens heideggerien) de chacun –, le sujet regardant est aboli ou plutôt, il est assigné à la caméra elle-même. Ce qui est montré par le « film », ce n'est pas un spectacle, c'est un vide, c'est une béance, mais une béance qui se visualise.

Regarder, voir, visionner : telles sont les trois étapes de l'image des objets et la dernière étape met fin à la société du spectacle analysée par Guy Debord<sup>42</sup>, en mettant fin au spectacle de la représentation (dépassement que Debord avait lui-même pressenti). Le « porno » comme paradigme du trop-là ne consiste pas à voir (des scènes « trop », des scènes obscènes) ; le porno consiste à *se* voir voir. Il relève d'un vertige de l'image. Ce vertige explique que le visionneur ne succombe pas à l'ennui, – ennui qui naîtrait de la fin du récit –, ce vertige explique que l'ennui et l'excitation peuvent se rencontrer dans le « porno ». Nous sommes en présence d'une addiction<sup>43</sup>, d'une captation par l'indémontrable du sexe et donc le « toujours à démontrer ». Ainsi, la visualisation qui correspond au visionnage n'est pas la vision qui correspond au voir, ni encore moins le regard qui correspond à la vue. « La visualisation n'est pas le regard ni la capacité perceptive du « voir ». Visualiser c'est bien cesser et de regarder et de voir, cesser d'être devant le monde mais se trouver à côté d'un monde à la fois prégnant et indifférent, qui « communique » ses sensations, qui enveloppe, et surtout qui annule la présence à soi et à l'autre » explique Patrick Baudry<sup>44</sup>.

## 8 - Proportionner l'ob du trop-là

L'obscène du trop-là est ainsi moins dans les choses en soi que dans le rapport sujet-objet. Le trop-là de l'obscène n'est donc pas le trop-déjà-là du mélancolique qui ne cesse de reformuler la perte initiale : un déjà-perdu, le trop-là d'une absence ontologique. Un *trop-ne-sera-plus-jamais-là*. Le trop-là de l'obscène n'est pas non plus le trop-près de l'angoisse même si c'est, de fait, *aussi* un trop-près (mais le trop-près de l'angoisse n'est pas, contrairement au trop-près de l'obscène, dépourvu de sens, c'est un vécu de surproximité, mais ce n'est pas une crise du sens).

Le trop-là est un étant trop étant, un sidérant ne pouvant être considéré, un hyper-réel qui n'est pas le tout – qui est même un hyper-partiel au sens

de parcellisé – et est excessivement engagé dans sa réalité propre, et dans sa réalité de lieu et de temps. C'est un objet soumis à un dévergondage du sens : trop en demande de celui-ci pour être réellement en mesure de l'accueillir. Mais qui n'est tel que parce que la position de vie du sujet regardant ne le configure pas à la bonne distance. La réalité envahissante du trop-là nécessite un pas en arrière, pour proportionner ce « là » trop-là à l'exacte mesure de notre désir. Ce pas en arrière fait, un vécu de pouvoir réapparaît, un vécu de *parcourir* le monde, et d'abord de le regarder avec la circonspection nécessaire pour s'assurer qu'il est « bien à la main », c'est-à-dire s'assurer de sa présence de chose en repos complémentirement à son ustensibilité. Seul le regard de circonspection, regard à un moment suspendu, pour donner lieu à l'assignation du sens. Le trop-là renvoie ainsi à la question de la bonne distance aux choses, de leur juste estimation, et des conditions mêmes de l'engagement adéquat de l'homme dans le monde.

Jean-Marie LEGRAND

## Notes

- 1/ P. Fédida, *L'absence*, Paris, Gallimard, 1971, p. 97.
- 2/ Cf. M. Heidegger, *Etre et temps*, 2<sup>e</sup> section, § 69, p. 425, trad. F. Veizin, Gallimard, 1986.
- 3/ J. Patocka, *Papiers phénoménologiques*, Grenoble, Millon, 1995, p. 223.
- 4/ Certains auteurs parlent dans le même sens de mondanisation. Nous disons mondéisation par référence à ce que l'on traduit par mondéité chez Heidegger.
- 5/ Cf. G. Charbonneau, « La dialectique idem-ipsé et le maintien de l'identité humaine », in *L'art du comprendre*, n°1, mars 1994.
- 6/ L. Binswanger, *Trois formes manquées de la présence humaine. La présomption, la distorsion, le maniérisme*, Paris, Le Cercle herméneutique, 2002.
- 7/ Cf. J.-P. Vernant, *L'univers, les dieux, les hommes*, Points Seuil, 1999, p. 227 : « Tous les participants au repas sont ainsi transformés en tableau, en sculpture. Ils deviennent des images muettes et aveugles, le reflet de ce qu'ils étaient vivants ».
- 8/ P. Fédida, *L'absence*, *op. cit.*, p. 141.
- 9/ Cf. G. Romeyer Dherbey, *Les choses mêmes, La pensée du réel chez Aristote*. Lausanne, Dialectica, L'Âge d'Homme, 1983 : « (...) si Aristote ramène la philosophie du ciel sur la terre c'est parce que, refusant de voir ce réel dans un monde idéal séparé, il veut lire l'essence dans les choses de ce monde, les *pragmata*. Le recours ici fait, à travers la pensée d'Aristote, au sens ancien de *pragma* vise à revaloriser la notion de *chose*, à lui redonner l'ampleur qu'elle a perdue en se bornant à désigner de nos jours l'objet simplement inerte ».
- 10/ M. Heidegger, *Etre et temps*, 1<sup>ère</sup> section, § 15, Paris, Gallimard, 1986, trad. F. Veizin, p. 104.
- 11/ *Ibid.*, p. 142.
- 12/ G. Charbonneau, « L'ob, une direction de sens », note de travail, inédit, 2002.

- 13/ W. Styron, *Face aux ténèbres*, Folio-Gallimard, 2002.
- 14/ Q. Debray et D. Nollet, *Les personnalités pathologiques. Approche cognitive et thérapeutique*, Masson, 1997.
- 15/ A. Ehrenberg, *La fatigue d'être soi*, Paris, Odile Jacob / Poche, 2000.
- 16/ N. Aubert, *Le culte de l'urgence*, Paris, Flammarion, 2003.
- 17/ G. Debord, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992, aphorisme 219, p. 167.
- 18/ J. Gabel, *L'aliénation aujourd'hui*, Paris, Anthropos, 1974.
- 19/ G. Debord, *La société du spectacle, op. cit.*, aphorisme 218, p. 166.
- 20/ C. Rosset, *L'objet pictural*, Lyon, Musée Saint-Pierre, 1987.
- 21/ Cité in Régis Debray, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992, p. 57.
- 22/ R. Debray, *op. cit.*, p. 248.
- 23/ R. Munier, *La chose et le nom*, Fata Morgana, 2001, p. 43.
- 24/ S. Tisseron, *Le bonheur dans l'image*, 2<sup>ème</sup> ed., Les empêcheurs de penser en rond, 2003, p. 138.
- 25/ S. Freud, *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, (1905), Gallimard, 1987, p. 62-63.
- 26/ S. Freud, « De la genèse du fétichisme », Minutes de la Société Psychanalytique de Vienne, n° 70, 24 février 1909, in *Revue Internationale d'Histoire de la Psychanalyse*, 2, Paris, 1989.
- 27/ G. Charbonneau, « l'ob, une direction de sens », *op. cit.*
- 28/ Cf. A. Dewalque, *Heidegger et la question de la chose. Esquisse d'une lecture interne*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 89-90.
- 29/ M. Heidegger, *Introduction à la métaphysique*, Paris, Gallimard, 1967.
- 30/ M. Heidegger, *Gesamtausgabe* 13, 1983, p. 47.
- 31/ B. Amengual, « Du cinéma porno comme rédemption de la réalité physique », in *Du réalisme au cinéma*, Paris, Nathan, 1999.
- 32/ R. Ogien, *Penser la pornographie*, Paris, PUF, 2003, p. 24.
- 33/ Propos de l'ancienne actrice Gloria Léonard, cité par Ruwen Ogien, *Penser la pornographie, op. cit.*
- 34/ C. Beaufils, *La mort subite du nourrisson*, Seyssel, Champ Vallon, 1997.
- 35/ P. Baudry, entretien, *Le Monde*, 2 - 3 août 1998.
- 36/ P. Baudry, entretien, *La voix du regard*, 15, 2002, « L'obscène, acte ou image ».
- 37/ J. Chamond, Lettre à l'auteur, 5 mai 2003. L'apparition de cet équilibre dans la peinture est bien sûr une césure fondamentale. Un des premiers exemples d'équilibre parfait entre ligne de mire et lignes de fuite est *La Vierge d'Autun* de Jan van Eyck (1390-1400), dans lequel se donne à voir – magnifiquement – à la fois l'unité et l'infini du monde.
- 38/ L. Sfez, *Critique de la communication*, Paris, Points-Seuil, 1992.
- 39/ P. Baudry, *La pornographie et ses images*, Paris, Pocket-Agora, 2001, p. 90.
- 40/ A. Gauthier, *Du visible au visuel*, Paris, PUF, 1996.
- 41/ P. Baudry, entretien, *Cultures en mouvement*, 10, août - sept. 1998.
- 42/ G. Debord, *La société du spectacle, op. cit.*
- 43/ J.-M. Valleur et J.-C. Matysiak, *Sexe, passion et jeux vidéo. Les nouvelles formes d'addiction*, Paris, Flammarion, 2003.
- 44/ P. Baudry, *La pornographie et ses images, op. cit.*, p. 275.

# LE DEVANT-QUOI DE L'ANGOISSE

Bruno VERRECCHIA

L'Angoisse ζ Avec Kierkegaard retentit dans le ciel serein de la métaphysique un coup de tonnerre : l'Angoisse introduit une césure dans l'histoire de la pensée philosophique qui n'avait guère laissé de place à l'affect, ou du moins accordé de dignité à celui-ci face à la toute puissance du Concept et de la pensée abstraite. La Métaphysique qui se déploie depuis l'avènement de la subjectivité cartésienne ne cessait de multiplier ses conquêtes, mais avec Kierkegaard (mais déjà avant avec Nietzsche) puis Heidegger, c'est la pensée philosophique tout entière qui est ébranlée et la cathédrale hégélienne qui se met à vaciller. Car, comme le nous rappelle soudain Kierkegaard, il est interdit à un homme d'oublier qu'il existe et réfléchir sur des problèmes en laissant de côté la passion ce n'est pas réfléchir du tout !

En portant au concept l'angoisse, Kierkegaard va défier toute philosophie issue du cogito (coup d'envoi de l'existentialisme, certes, mais aussi prémices de l'avènement d'une pensée phénoménologique animée elle aussi d'un ardent désir : celui du retour aux *choses mêmes*, selon l'injonction husserlienne « *Auf die "Sachen selbst" zurück gehen* » !...), et redonner place au Rien qui nous angoisse, montrer qu'avec lui (ce rien pour lequel on s'angoisse) apparaît l'angoissante possibilité de pouvoir. Cette condition fondamentale de l'homme face à ses possibles, c'est précisément sa liberté, liberté vertigineuse à laquelle chacun dans sa finitude et sa singularité est voué.

Questionner l'angoisse c'est questionner à partir d'elle et en elle, et nous nous mouvons toujours à l'intérieur de la structure herméneutique particulière de ce questionnement ; mais questionner quant au Devant-Quoi de l'angoisse peut d'emblée nous laisser sans voix puisque précisément, à la différence de la peur, l'angoisse n'a pas d'objet, si ce n'est peut-être ce petit rien qui n'a l'air de rien. S'angoisser d'un rien dit-on justement ! Nous n'oublierons pas que sonne dans ce mot le latin *res*, c'est-à-dire la *chose* (la chose innommable ζ). L'angoisse, en révélant l'inquiétante étrangeté du monde et de notre condition, nous confronte précisément au Rien, au Néant.

Il n'est pas dit pour autant que nous puissions aisément faire l'épreuve de ce que Heidegger appelle l'angoisse essentielle ou « essentielle », angoisse pour l'Être, car l'enjeu n'est rien moins qu'« apprendre à éprouver l'être dans le rien », mais pour cela il y faut un « clair courage »... Mais de quoi devrions-nous avoir peur puisque précisément *rien* ne nous angoisse ζ

Notre réflexion, en questionnant le Devant-Quoi de l'angoisse, prendra le risque de s'embourber dans un « No man's land ontico-ontologique », le questionnement oscillant entre les plans ontologique (celui de la *Grundbefindlichkeit* que constitue l'angoisse) et ontique (celui de la peur). L'analyse phénoménologique du *Hanter* illustrera cette difficulté.

### 1. Inquiétante étrangeté et angoisse selon la perspective analytique existentielle heideggerienne

Le terme d'*Unheimlichkeit* a pour traduction « étrangeté ». Il y est fait allusion pour la première fois par Heidegger lorsqu'il explicite, au paragraphe 40 de *Sein und Zeit*, la *Grundbefindlichkeit* (être-disposé fondamental) que constitue l'Angoisse ; « *Befindlichkeit... macht offenbar "wie einem ist". In der Angst ist einem "unheimlich"* ». Ce « *wie einem ist* » exprime le sentiment, la façon dont le *Dasein* est affecté ; dans l'angoisse on se sent « étranger ». Le sentiment d'étrangeté est donc signalé avant même l'*Unheimlichkeit* qui serait l'étrangeté elle-même si l'on veut bien distinguer le sentiment d'étrangeté de l'étrangeté elle-même. Heidegger poursuit : « *Unheimlichkeit meint aber dabei zugleich das Nicht-zuhause-sein* ». En explicitant l'étrangeté sous la forme d'un Pas-chez-soi, Heidegger montre en quoi elle est aux antipodes de la familiarité constitutive de l'Être-au (*In sein*) du *Dasein* décrite au paragraphe 12. Dans l'angoisse est donc éprouvée l'étrangeté : le *Dasein* ne se sent plus chez soi dans la mesure où il n'est plus en familiarité avec...

Ce sentiment d'étrangeté résulte de l'esseulement du *Dasein* qui advient dans l'angoisse, *solipsisme* existentiel qui certes coupe le *Dasein* du monde avec lequel il s'identifie dans la préoccupation, mais ne le coupe pas du monde en tant qu'existential puisque, bien au contraire, le *Dasein* est mis en face du monde comme monde dans l'angoisse. Le Devant-Quoi (*das Wovor*) de l'angoisse est l'Être-au-monde en tant que tel (*das In-der-Welt-Sein als solches*), le monde en tant que tel (*die Welt als solche*), monde comme monde éprouvé justement dans toute son étrangeté. Ce *solipsisme* existentiel coupe également le *Dasein* de lui-même en tant que *Dasein* ontique et le place en face de lui-même en tant qu'existential. Le *Dasein* se saisit, s'éprouve alors dans toute son étrangeté.

Est-ce à dire que le *Dasein* sur le mode de l'Être-au familier ou de l'Être-auprès préoccupé n'entendait d'aucune manière l'*Unheimlichkeit* ? Tout au contraire, comme le souligne Heidegger : « La manière qu'a quotidiennement le *Dasein* d'entendre l'étrangeté est le divertissement qui, en dévalant, "masque" le pas-chez-soi » (5, p. 238, 239). Mais dans ce cas le *Dasein* n'éprouve pas l'étrangeté de son Être-au-monde bien qu'il l'« entende », puisqu'il la « fuit ». Il « fuit » devant l'*Unheimlichkeit* (au lieu de l'éprouver) de son Être-au-monde, et il fuit précisément vers le monde de la préoccupation auquel « il se voue » : cette « fuite » constitue la *Verfallenheit* (« le dévalement ») qu'il faut entendre comme, non point une chute ou une déchéance – la dimension de la verticalité est ici absente (malgré le sens

courant du radical du verbe allemand qui signifie *chuter*) – mais comme *Verfallenheit an die « Welt »* (paragraphe 38) au sens d'être pris au piège du monde, d'en être captif (2). Ce mouvement de fuite du *Dasein* dans le dévalement s'effectue vers le monde, à la différence de la fuite observée dans la peur où je fuis n'importe où ; autre différence : la « fuite » observée dans le « dévalement » s'effectue devant le monde comme monde (non éprouvé dans son étrangeté) alors que la fuite observée dans la peur s'effectue devant un étant intra-mondain. Sous une forme imagée, on pourrait dire que dans le « dévalement », je fuis en regardant vers le monde alors que dans la peur je fuis « à reculons ». Dans le « dévalement », je cours si vite vers le monde que je ne puis qu' « entendre » l'*Unheimlichkeit* à laquelle je me dérobe sans le savoir. C'est le monde qui m'absorbe pour me disperser, plutôt que je ne m'y précipite, et si je fuis, ce devant et en avant de quoi je fuis, je l'ignore. Dans le « dévalement », c'est la familiarité du monde qui constitue le pôle attractif et moteur de ma « fuite » et non l'étrangeté du monde qui agirait comme un pôle répulsif. Dans l'angoisse par contre c'est le monde en tant que monde, donc éprouvé dans toute son étrangeté, qui constitue le pôle répulsif de mon mouvement qui n'est plus une fuite mais un « recul devant », voire « un repos sous une fascination » ainsi que le formulera Heidegger dans *Was ist Metaphysik* ?.

Mais revenons au paragraphe 40 de *Sein und Zeit* : c'est donc l'angoisse qui arrache le *Dasein* de son immersion dans le « monde » pour l' « étran-jeter » (si l'on veut bien nous accorder ce néologisme !) dans le Pas-chez-soi (*unzuhause*). La familiarité quotidienne « tombe en miettes », le monde perd toute significativité.

Ce *Dasein* « étran-jeté » est un *Dasein* esseulé, immergé dans l'étrangeté et l'insignifiance (ou non-significativité). (Cette insignifiance est tout à fait capitale et nous verrons dans notre analyse du phénomène du *Hanter* la fonction essentielle du fantôme de réintroduction du sens). – « L'Être-au prend le “mode” existentiel du pas-chez-soi » (5, p. 238) mais il n'en demeure pas moins, souligne Heidegger, que le « Pas-chez-soi doit se concevoir sur le plan ontologique existentiel comme phénomène plus originel » (5, p. 239, *traduction modifiée*), car en effet, comme il a été dit plus haut, le *Dasein* dans la quotidienneté « entend » l'*Unheimlichkeit* puisque le divertissement, en « dévalant », occulte l'*Unzuhause* ; l'*Unheimlichkeit* est donc entendue de façon privative ; ainsi donc « l'Être-au-monde en tranquille familiarité est un mode de l'étrangeté du *Dasein*, non l'inverse » (5, p. 239).

Nous verrons dans le chapitre suivant que, pour Freud, la « filiation génétique » entre l'étrangeté et la familiarité semble inverse ( mais peut-on se hasarder, sur ce point, à tenter une « comparaison » entre l'abord métapsychologique freudien ancré dans une pensée du Sujet et la tentative heideggerienne d'une pensée qui, précisément, tente d' « abandonner la subjectivité » ?...).

Nous souhaitons, par ailleurs, faire la remarque suivante : l'étrangeté qui s'éprouve dans l'angoisse est manifestement teintée d'« inquiétante » : c'est bien compréhensible puisqu'angoisse il y a : comment cette étrangeté ne pourrait-elle pas s'éprouver comme « sentiment d'inquiétante étrangeté » ? De plus, le terme d'*Unheimlichkeit* dont la traduction stricte est étrangeté est connoté affectivement du fait du *Heim* qui renvoie au foyer dans toute son intimité, sa chaleur, son aura affective (à la différence du « *Haus* », terme neutre). Mais il est des dispositions autres que l'angoisse où l'*Unheimlichkeit*, l'étrangeté, peut être éprouvée comme sentiment d'étrangeté sans « inquiétante » ; nous y reviendrons.

## 2. L'inquiétante étrangeté selon la perspective analytique freudienne

Il n'est pas sans intérêt d'évoquer, en contre-point de l'analyse heideggerienne de l'angoisse et de l'*Unheimlichkeit*, l'interprétation psychanalytique de ce sentiment d'inquiétante étrangeté, telle que nous la livre Freud dans un article de 1919 intitulé : «*Das Unheimliche* » (4). Bien qu'il existe des « points de résonance » évidents, les démarches des deux penseurs, répétons-le, n'en demeurent pas moins radicalement différentes.

L'inquiétante étrangeté ressortit pour Freud « à ce qui suscite l'angoisse et l'épouvante » (4 p. 213) et constitue une catégorie au sein de l'angoissant, catégorie dont il convient de déterminer le dénominateur commun : « on est... en droit d'attendre qu'il recèle un noyau spécifique qui justifie l'usage d'un terme conceptuel spécifique. On aimerait savoir quel est ce noyau commun susceptible d'autoriser, au sein de l'angoissant, la distinction d'un "étrangement inquiétant" » (4, p. 214).

Freud envisage deux voies de recherche possibles :

- l'une sémantique : « ...rechercher quelle signification l'évolution de la langue a déposé dans le mot *Unheimlich* » (4, p. 215)
- l'autre analytique : « ...ou compiler tout ce qui, dans les personnes et les choses, dans les impressions sensorielles, les expériences vécues et les situations éveille en nous le sentiment de l'inquiétante étrangeté et inférer le caractère voilé de celui-ci à partir d'un élément commun à tous les cas » (4, p. 215).

D'entrée de jeu, Freud annonce que les deux voies conduisent au même résultat, « ...à savoir que l'inquiétante étrangeté est cette variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier » (4, p. 215).

Il va s'agir pour Freud « d'aller au-delà de l'équation : étrangement inquiétant = non familier » (4, p. 216), mais le rapport insigne entre familiarité et inquiétante étrangeté est d'ores et déjà affirmé, ainsi que leur relation génétique puisque la question de Freud est : « ...à quelles conditions le familier peut devenir étrangement inquiétant... ? » (4, p. 215).

### 2.1. Analyse sémantique de l'*Unheimliche*

Freud rappelle que le « mot allemand *Unheimlich* est manifestement l'antonyme de *Heimlich*, *heimisch* (du pays), *vertraut* (familier) » (4, p. 215) et remarque que dans beaucoup de langues la traduction d'*Unheimlich* ne donne pas la nuance particulière de l'effrayant ou qu'encre elle recourt à des périphrases.

L'adjectif *heimlich* (que Freud substantive dans le titre de son article), signifie « ...qui fait partie de la maison, non étranger, familier... » (4, p. 217) – Freud se réfère au *Wörterbuch der Deutschen Sprache de Sanders, 1860* – mais peut vouloir dire aussi « caché, dissimulé », voire « secret » : *geheim*.

L'antonyme *Un-Heimlich* signifie : « qui met mal à l'aise, qui suscite une épouvante angoissée ». Parmi les multiples nuances de signification, il en est une où *heimlich* coïncide avec *unheimlich* (l'exemple donné est : « C'est ce que nous appelons *Unheimlich* ; vous, vous l'appellez *Heimlich* », Gutzkow).

Ce qui fait dire à Freud que... « ce terme de *heimlich* n'est pas univoque, mais qu'il appartient à deux ensembles de représentations qui, sans être opposés, n'en sont pas moins fortement étrangers, celui du familier, du confortable, et celui du caché, du dissimulé » (4, p. 221), *Unheimlich* étant l'antonyme de la première signification. Freud émet l'hypothèse d'une possible relation génétique entre les deux significations (celle du familier et celle du secret).

Par ailleurs, Freud est intrigué par une remarque de Schelling pour qui « serait *unheimlich* tout ce qui devait rester un secret, dans l'ombre, et qui en est sorti » (4, p. 222) ; nous verrons plus loin comment il éclaire cette remarque.

Freud conclut que « *Heimlich* est donc un mot dont la signification évolue en direction d'une ambivalence, jusqu'à ce qu'il finisse par coïncider avec son contraire *Unheimlich*. *Unheimlich* est en quelque sorte une espèce de *heimlich* » (4, p. 223).

L'évolution de l'ambivalence du mot *heimlich* (familier/secret) vers la coïncidence avec son antonyme est bien illustrée par l'exemple suivant cité par Freud : « ...j'ai par moments la même impression qu'un homme qui chemine dans la nuit et croit à des fantômes, chaque recoin est pour lui *heimlich* et le fait frissonner » (4, p. 223).

Nous retenons de cette analyse que *Unheimlich* est sémantiquement dérivé de *heimlich* qui constitue pour ainsi dire un mot originaire (Freud a d'ailleurs écrit dès 1910 un article intitulé : « *Über den Gegensinn der Urworte* »).

### 2.2. Interprétation psychanalytique de l'*Unheimlichkeit*

(Nous ne distinguons plus ici l'adjectif substantivé : *Unheimliche* de *Unheimlichkeit*).

A partir de plusieurs exemples (non détaillés ici) tirés de la littérature, de la vie courante ou de la clinique, Freud met en évidence un certain

nombre de facteurs propres à l'étrangement inquiétant en tant qu'il est une catégorie particulière de l'angoissant : « ...avec l'animisme, la magie et la sorcellerie, la toute-puissance des pensées, la relation à la mort, la répétition non intentionnelle et le complexe de castration, nous avons à peu près fait le tour des facteurs qui transforment l'angoissant en étrangement inquiétant » (4, p. 248).

L'interprétation psychanalytique de l'étrangement inquiétant (quels que soient les facteurs qui viennent d'être mentionnés) est qu'il est le *retour* (angoissant) *d'un refoulé familier* : en effet « ...si la théorie psychanalytique a raison quand elle affirme qu'un affect qui s'attache à un mouvement émotionnel, de quelque nature qu'il soit, est transformé par le refoulement en angoisse, alors, il faut que se détache parmi les cas de l'angoissant un groupe dont on puisse démontrer que cet angoissant-là est quelque chose de refoulé qui fait retour. Cette espèce de l'angoissant serait justement l'étrangement inquiétant, et dans ce cas, il doit être indifférent qu'il ait été lui-même angoissant à l'origine ou qu'il ait été porté par un autre affect ». (4, p. 245-246).

Cette interprétation éclaire du même coup l'analyse sémantique du mot *heimlich* : « ...si là est réellement la nature secrète (*geheim*) de l'étrangement inquiétant, nous comprenons que l'usage linguistique fasse passer le *Heimlich* en son contraire, le *Unheimlich*, puisque ce *Unheimlich* n'est en réalité rien de nouveau ou d'étranger, mais quelque chose qui est pour la vie psychique familier de tout temps, et qui ne lui est devenu étranger que par le processus du refoulement » (4, p. 246).

Freud peut alors interpréter la remarque de Schelling : « La mise en relation avec le refoulement éclaire aussi maintenant pour nous la définition de Schelling selon laquelle l'étrangement inquiétant serait quelque chose qui aurait dû rester dans l'ombre et qui en est sorti » (4, p. 246).

Evoquons pour illustrer ce mécanisme du retour du familier refoulé sous l'aspect de l'étrangement inquiétant un exemple que Freud emprunte à la clinique : « il advient souvent que des hommes névrosés déclarent que le sexe féminin est pour eux quelque chose d'étrangement inquiétant. Mais il se trouve que cet étrangement inquiétant est l'entrée de l'antique terre natale (*Heimat*) du petit homme, du lieu dans lequel chacun a séjourné une fois et d'abord... L'étrangement inquiétant est donc aussi dans ce cas le chez-soi (*das Heimische*), l'antiquement familier d'autrefois. Mais le préfixe « *un* » par lequel commence ce mot est la marque du refoulement » (4, p. 252).

Selon l'interprétation freudienne, l'inquiétante étrangeté est « psychogénétiquement » dérivée de la familiarité. « L'inquiétante étrangeté est le *Heimlich-Heimisch* qui a subi un refoulement et qui a fait retour à partir de là... » (4, p. 252) – alors que pour l'analytique heideggerienne la « filiation » semble inverse : « L'être-au-monde en tranquille familiarité est un mode de l'étrangeté du *Dasein*, non l'inverse. Le pas-chez-soi doit se concevoir sur

le plan ontologique existencial comme phénomène plus originel » (5, p. 239, *traduction modifiée*).

Précisons toutefois qu'il ne s'agit pas tant d'une opposition entre deux conceptions que d'une symétrie résultant de deux approches essentiellement différentes : l'une topique, économique et dynamique, l'autre Daseinsanalytique.

Poser ici la question d'une pensée de l'exil chez Freud (et du Familier refoulé qui fait retour) qui serait l'envers d'une pensée de l'enracinement (et du Pas-chez-soi originaire qu'il s'agit précisément d'habiter ! en poète ou en penseur...) chez Heidegger dépasserait les limites du présent propos.

### 3. Analyse phénoménologique du Hanter

Nous nous proposons d'aborder ici l'analyse de ce phénomène car il constitue (comme le souligne d'ailleurs Freud dans son article sur l'*Unheimliche*, 4, p. 246) une situation où l'inquiétante étrangeté est éprouvée au plus haut point.

*Hanter* est à entendre ici dans toute sa verbalité ; c'est pourquoi pour désigner le phénomène lui-même nous substantivons ce verbe afin de pouvoir parler du *Hanter* ou du *Se Hanter* (« Le *Hanter* se hante comme l'angoisse s'angoisse »). Nous remarquons d'ailleurs qu'en français le verbe *hanter* contient toujours de façon explicite ou implicite un *par quelque chose* ayant valeur grammaticale de sujet en fait :

Exemples : cette maison est hantée par un fantôme i.e : un fantôme hante cette maison ; je suis hanté par des esprits i.e : des esprits me hantent.

Nous tenons donc, pour les besoins de notre analyse, à bien dissocier le *Hanter* en tant que tel du *quelque chose*. A cet égard, la langue allemande est plus appropriée puisque pour énoncer ce phénomène elle dit : « *Es spukt* » (la neutralité du *es* exprimant davantage un *il y a*, une ambiance ou une atmosphère indéfinies).

On remarquera également ceci :

Il existe un rapport insigne entre le *Hanter*, le « *es spukt* » et l'idée d'un « lieu » : il faut qu'il y ait « lieu » pour que le *Hanter* advienne. Ce lieu, sur un plan ontique, peut être un étant intra-mondain telle qu'une maison, ou le *Dasein* lui-même (ma maison est hantée par un fantôme ; ou bien je suis hanté par des esprits ; mais ce qui hante ma demeure me hante également, m'habite effroyablement ; où l'on aperçoit dans le *Hanter* une forme particulière de l'habitation, et un mode singulier de spatialisation du *Dasein*. Habiter ou *se hanter* c'est y être en tout cas, et de tout son être !).

Cette analyse préliminaire nous permet donc de discerner au sein du phénomène du *Hanter* pris dans son ensemble :

- le « *Hanter* en tant que tel »
- le « lieu » où il advient
- le « quelque chose », l'agent du *Hanter*

Sur un plan linguistique cela revient à distinguer, si nous écrivons : « le fantôme hante la maison », un verbe : « hante », un complément : « maison », un sujet : « le fantôme ».

De même que l'angoisse s'angoisse, nous dirons que le *Hanter* se hante afin d'entendre dans toute sa verbalité le phénomène en tant que tel.

Nous découplons donc le verbe de l'agent (tel qu'un fantôme) et postulons qu'« il y a d'abord » du *Hanter* (*es spukt*).

D'où il découle deux temps dans notre approche du phénomène en son ensemble :

- 1) Le *Hanter* en tant que tel
- 2) Du *Hanter* au fantôme

### 3.1. Le *Hanter* en tant que tel

Le *Hanter* lorsqu'il advient confronte tout d'abord le *Dasein* à un terrible sentiment d'inquiétante étrangeté et le plonge dans une indétermination totale « avant » l'instauration d'un quelconque « agent fantomatique ».

De même que dans l'angoisse, nous pouvons affirmer que :

1) Ce devant-quoi le *Hanter* se hante n'est pas un étant intérieur au monde : le devant-quoi de mon *Hanter* n'est pas (encore) un fantôme.

2) Le devant-quoi de mon *Hanter* est originairement et foncièrement indéterminé : *Es spukt*. Mon *Hanter* ne sait devant quoi il se hante.

3) Tout ce qui est là-devant (*Vorhanden*) et tout ce qui est « utilisable » (*Zuhanden*) ne me sont d'aucun secours, car ce qui m'entoure a perdu toute significativité ; mon *Dasein* hanté est confronté à la non-significativité de son *Umwelt* : la maison où je me trouve a perdu tout sens et je ne puis me cramponner à aucun des étants intra-mondains qui m'entourent.

4) Le menaçant du devant-quoi de mon *Hanter* n'est nulle part, ne s'approche d'aucune direction déterminée. J'ai le sentiment d'une terrible et diffuse « omniprésence absente » dans la maison.

5) Et pourtant il est même déjà là ! Et j'en ai le souffle coupé. Le sol se dérobe sous mes pieds ; où suis-je ? « *Es spukt !* »

6) Dans le devant-quoi du *Hanter*, je bute donc sur le « Ce n'est rien (d'étant) et nulle part », ce qui signifie phénoménalement que le devant-quoi du *Hanter* est le monde en tant que tel : ce devant-quoi le *Hanter* se hante c'est l'être-au-monde même. Se hanter, c'est donc découvrir directement le monde comme monde. Mais comme dans le *Hanter*, le monde, ontiquement parlant, semble se réduire à la maison, nous dirions plutôt que se hanter c'est découvrir directement « la maison (que j'habite) comme maison ». De la découvrir ainsi, je n'ai plus le sentiment de l'habiter et m'y sens étranger : tout en y étant, je n'y suis pas.

7) Ce pour quoi le *Hanter* se hante n'est pas un genre d'être ni une possibilité déterminée du *Dasein* hanté puisque la menace dans son indétermination ne peut porter sur tel ou tel pouvoir-être concret factif. Ce pour quoi le *Hanter* se hante est donc bien aussi l'être-au-monde lui-même.

8) Mon *Umwelt*, habituellement si familier, en s'engloutissant dans le non-sens, en se dépouillant de son utilisabilité ne me permet plus d'être sur le mode de la préoccupation : je ne puis plus vaquer à l'état de mes fourneaux ! Le *Hanter* enlève à mon *Dasein* toute possibilité de s'entendre comme le veut le « dévalement ».

9) En tant que *Dasein* hanté et dépouillé de mon *Umwelt* familier, je suis esseulé. Le *Dasein* hanté découvert comme *solus ipse* par le *Hanter* n'est pas pour autant coupé du monde puisqu'il est précisément mis en présence du monde comme monde : je ne suis pas pour autant coupé de la maison puisque je suis précisément mis en présence de la « maison comme maison ».

10) Le *Dasein* en proie au *Hanter* se sent – c'est le moins qu'on puisse dire – étranger, plongé dans une indétermination totale, confronté au rien et nulle part.

Il ne se sent pas chez soi (*Unzu Hause*), éprouve un sentiment d'intolérable inquiétante étrangeté. La familiarité habituelle qui ontiquement parlant lui procurait le sentiment du confort du chez-soi s'est totalement désagrégée. L'être-au du *Dasein* hanté prend le mode existentiel du pas-chez-soi (*Unzu Hause*). C'est une expérience de dépropriement (*enteignis*). Le *Dasein* hanté est un *Dasein* « étran-jeté » dans sa propre maison.

Cette inquiétante étrangeté constitue la caractéristique la plus frappante du *Hanter*.

11) (Comme dans l'angoisse) le *Dasein* peut se sentir en proie au *Hanter* dans les situations les plus diverses : ontiquement parlant cela peut surgir lorsque précisément l'on ne sent pas ou plus *at home* : par exemple à l'occasion d'un changement de domicile, ou encore à l'occasion du départ ou du décès d'un conjoint, la maison si familière auparavant peut pour celui ou celle qui reste se dévoiler bizarrement inhospitalière.

12) Nous pouvons d'ores et déjà avancer qu'ici « l'être au monde en tranquille familiarité est un mode de l'étrangeté du *Dasein*, non l'inverse » et que « le pas-chez-soi doit se concevoir sur le plan ontologique existentiel comme phénomène plus originel » (5, p. 239, traduction modifiée). En effet, c'est seulement parce que le *Hanter* « détermine toujours déjà de façon latente l'être-au-monde que celui-ci peut, dans son être préoccupé et disposé après "le monde" avoir peur » (5, p. 239). Nous allons voir que justement la peur (du fantôme) est ici le *Hanter* « dévalé » à même le « monde ».

Le *Hanter*, où le sentiment d'*Unheimlichkeit* est porté à son acmé, partage donc avec l'angoisse ses caractéristiques essentielles, au point que nous ne voyons plus dans le *Hanter* qu'une modalité particulière de l'angoisse liée aux circonstances, au contexte particulier d'une situation.

### 3.2. Du *Hanter* au fantôme

Nous avons vu au paragraphe précédent que le *Hanter* partage avec l'angoisse les caractéristiques suivantes :

- Un devant-quoi qui n'est pas un étant intérieur au monde
- Un devant-quoi qui ressortit du « rien et nulle part »
- Un devant-quoi menaçant pourtant déjà-là, omniprésent
- Une perte totale de la signifiante de l'*Umwelt*
- Un esseulement existentiel du *Dasein*, incapable d'être sur le mode de la préoccupation
- Un pas-chez-soi (*Unzuhaus*) et un sentiment d'inquiétante étrangeté.

Tout se passe alors *comme si* le *Dasein* hanté en proie à cette insoutenable *Unheimlichkeit* allait « dévaler » son *Hanter* à même le « monde » : ici la maison.

Ce dévalement va constituer, dans un premier temps, en l'instauration d'un étant intra-mondain représenté par la figure emblématique du fantôme. Le *Dasein* hanté est ainsi instantanément *repositionné* à un niveau ontique grâce à la peur du fantôme (« la peur c'est l'angoisse désangoissée par la découverte d'une cause »). Cette maison et moi-même ne sommes pas hantés par rien, mais par un fantôme.

Tout se passe « comme si » le *Dasein* hanté effectuait une tentative ultime pour redonner signifiante à son *Umwelt*.

En effet, les fantômes, les revenants, les esprits... bien qu'ayant une réalité douteuse (c'est pourquoi la plupart du temps ils se *manifestent* plutôt que d'apparaître) n'en sont pas moins dotés de signification. Le *Dasein*, son monde sont alors hantés par des esprits et non par rien. Car, pour ainsi dire, rien ne semble pire que le rien !

En suivant pas à pas le paragraphe 30 de *Sein und Zeit*, voyons dans quelle mesure le fantôme, le redoutable, qui a bien pour caractère d'être menaçant, répond phénoménalement dans sa redoutabilité aux aspects dégagés par Heidegger :

1) La nocivité : ce qui fait peur ici n'est pas rien : c'est le fantôme et l'on veut bien lui prêter le caractère de la nocivité. Néanmoins, la nature explicite de cette nocivité n'en est pas pour autant complètement élucidée à y regarder de plus près. En effet, ce qui fait peur habituellement est bien connu dans sa dangerosité : j'ai peur devant une vipère, je redoute une prochaine secousse tellurique, j'ai peur du cambrioleur, etc... Le caractère de dangerosité de ces étants est évident, incontesté, vérifiable. Mais le fantôme ? Le revenant ?

Pour évaluer leur dangerosité il faudrait au moins avoir connaissance de la façon dont s'est soldée la confrontation d'un *Dasein* avec un fantôme ! Dispose-t-on de pareille information ? !

Nous voyons finalement que la prétendue dangerosité de ces fantômes n'est ni évidente, ni incontestée, ni vérifiable !

Ce qui fait peur ne tiendrait-il pas aussi à cette ignorance ? Mais si cette ignorance est un facteur amplificateur de la peur, reposons la question : en quoi un fantôme peut-il bien me nuire ? Les étants intra-mondains *communs* qui font peur nous font craindre au pire la mort, la souffrance physique ou

morale ; mais il semble que même le pire dans ce domaine soit encore en dessous de la nocivité présupposée du fantôme. Pire que le pire, est-ce possible ?

La nocivité de ce qui fait peur ici semble donc d'une autre nature que la dangerosité la plus extrême. Néanmoins il n'y a pas de doute que ce fantôme soit nocif, car s'il ne l'était pas, il ne pourrait être un devant-quoi qui menace. Puisque nous ne pouvons donner aucun contenu à cette nocivité, nous sommes finalement tentés d'avancer que cette nocivité tient à cette vacuité même. Cette vacuité qui épouvante ne serait-elle pas finalement le néant ? Néant qu'il ne faut bien évidemment pas prendre ici en un sens ontologique puisque, répétons le, le fantôme n'est pas rien, il n'est pas « ce rien et nulle part » devant lequel mon *Hanter* butait. Mais il semble bien pourtant que le fantôme entretienne un rapport insigne avec le Néant au sens ontologique. Le fantôme apparaît en quelque sorte comme le « représentant ontique du Néant » et sa nocivité résiderait précisément en ce qu'il « conserverait » du Néant, au sens ontologique (révélé dans le *Hanter*), les indicibles vestiges, la parure muette...

Mais cela suffit pour que le fantôme puisse assurer pleinement ses fonctions d'agent suscitant la peur.

Voyons maintenant ce qu'il en est des autres aspects phénoménaux de la redoutabilité énoncés au paragraphe 30 de *Sein und Zeit* :

2) « Cette nocivité s'exerce dans un rayon déterminé, celui qu'elle est capable d'atteindre » : en effet le fantôme est coutumier du lieu, ç'en est même le locataire privilégié, et sa nocivité est circonscrite par les limites de ce lieu ; un fantôme ne sort jamais de chez lui : il habite une demeure, il la hante et y demeure pour toujours ; « son destin » est irrémédiablement lié à celui du lieu où il exerce sa nocivité.

« Ainsi déterminée, elle provient elle-même d'un coin déterminé » : en effet, il est d'usage que les fantômes aient leurs quartiers dans un endroit déterminé de la maison hantée.

3) « Or le coin en question et ce qui en provient est connu comme un endroit qui n'a rien de "rassurant" » : ce peut être la cave obscure, la chambre d'un défunt, etc... Comme si le *Dasein* avait réussi à confiner l'inquiétante étrangeté des lieux dans un endroit déterminé, connu donc moins étranger mais qui n'en demeure pas moins très inquiétant.

4) « Le nocif qui exerce sa menace n'est pas encore en tant que tel à une proximité contrôlable, mais il avance » : les fantômes ont pour coutume d'apparaître à certaines heures... « alors que cette avancée a lieu, la nocivité diffuse, en quoi elle a le caractère de la menace » : plus l'heure fatidique approche et plus la peur nous étreint.

5) « ...A mesure qu'il gagne en proximité, le nocif menace, il peut frapper mais peut aussi bien ne pas le faire » : c'est du bon vouloir du fantôme d'apparaître ou non...

« Au fur et à mesure qu'il avance, ce "il peut et pourtant ne le fait toujours pas" va croissant » : les fantômes prennent un malin plaisir à jouer

sur cette possibilité ; ils préfèrent d'ailleurs se manifester (bruits, chuintements, hululement)... Par là se révèle leur avancée et s'accroît leur nocivité ...

6) « Il s'ensuit que, tout en venant de plus en plus près, le nocif comporte la claire possibilité d'être évité, ne serait-ce que de justesse » : le *Dasein* en attente peut toujours s'expulser des lieux (ne serait-ce qu'à minuit moins une), mais, en général, curieusement il ne le fait pas et se maintient dans cette attente...(fascination & stupeur &...).

« Ce qui, loin de diminuer et de supprimer l'avoir peur, lui donne plutôt toute sa dimension » : ce d'autant plus que le *Dasein*, comme fasciné, se maintient dans cette attente.

En résumé, il apparaît que dans la peur du fantôme, les critères phénoménaux du devant-quoi de la peur sont respectés. Il en serait de même pour les revenants, les esprits, etc...

Le fantôme, figure emblématique du Néant, a pour fonction de redonner signifiante au monde ; (d'une certaine manière il « rassure » le *Dasein* confronté à l'insignifiante et à l'*Unheimlichkeit* de la « maison comme maison »). Le fantôme est un étant dont la fonction est de réintroduire le sens là où tout vacille, où tout l'étant s'engloutit.

#### 4. De l'angoisse au Néant

Alors que dans *Sein und Zeit*, le Néant se contente de « rôder » autour de l'angoisse, avec *Was ist Metaphysik* &, le Néant est, pour la première fois, introduit « en priorité », l'angoisse constituant alors l'« outil » spécifique qui le rend accessible au *Dasein*.

Cette introduction du néant s'origine d'une question que Heidegger rappellera dans *Zur Seins Frage* : « ...dans l'horizon de la représentation scientifique, qui ne connaît que l'étant, ce qui n'est d'aucune façon un étant (à savoir l'*Etre*) ne peut s'offrir que comme Néant. C'est pourquoi la leçon pose la question de "ce Néant". Elle ne pose pas arbitrairement ni dans le vague la question "du" Néant, mais celle-ci : qu'en est-il de ce "Tout autre" que tout étant, de ce qui n'est pas un étant ? » (7, p. 242).

Ce « tout autre que tout étant », le Néant, se dévoile dans l'angoisse. Le Néant n'est rien d'étant ni un objet car l'angoisse n'est pas l'acte de concevoir le Néant. « Toutefois, le Néant est révélé par elle et en elle, non pas... que le Néant s'y montre à l'état séparé, "à côté" de l'étant dans son ensemble, lequel est en proie à l'oppression que l'on ressent » (6, p. 60), traduction de « ...dem Seienden im Ganzen, das in der Unheimlichkeit steht ».

Ainsi donc l'étrangeté connote-t-elle ici l'étant dans son ensemble (qui s'engloutit), ce qui semble correspondre dans la langue de *Sein und Zeit* à l'étrangeté de l'être-au-monde en mode propre. Mais l'élément « nouveau » qui est ici nommé est le Néant qui « d'un seul et même coup » se présente avec l'étant dans son ensemble.

« Dans l'angoisse, il y a un mouvement de "recul devant..." », mouvement qui sans doute n'est plus une fuite, mais un repos sous une fascination.

Ce "recul devant..." prend du Néant son issue. Le Néant n'attire pas à soi ; au contraire, il est essentiellement *répulsion*. Mais en repoussant, sa répulsion est comme telle *l'expulsion* qui déclenche le glissement, celle qui renvoie à l'étant qui, dans son ensemble, *s'engloutit*» (6, p. 61). Le Néant semble donc être doté avant tout d'une « fonction dynamique » par rapport à l'étant dans son ensemble, fonction d'expulsion totalement répulsive et, poursuit Heidegger « ...c'est elle dont le Néant *obsède* le *Dasein* dans l'angoisse, et qui est comme telle l'essence du Néant : le *néantissement* (*Nichtung*)» (6, p. 61). Ce que nous avons appelé « fonction dynamique » du Néant est donc en fait son essence même ; l'essence du Néant c'est le néantissement (qui n'est bien évidemment ni une négation, laquelle se fonde sur le Néant, ni un anéantissement de l'étant, puisque précisément l'étant ne se *volatilise* pas mais glisse dans tout son ensemble). Ainsi, donc le Néant *néantit* et ce *néantir* est son essence même : «*Das Nichts selbst nichtet* ».

« Le néantir n'est pas un accident fortuit, mais en tant qu'expulsion par répulsion sur l'étant qui glisse dans tout son ensemble, c'est lui qui révèle cet étant dans sa parfaite étrangeté jusqu'alors voilée, qui le révèle comme le radicalement Autre – en face du Néant » (6, p. 61, 62).

Le *néantir* est donc ce qui opère dans l'angoisse pour révéler l'*Unheimlichkeit* de l'étant dans son ensemble. « L'essence de ce Néant qui néantit dès l'origine réside en ce qu'il met tout d'abord le *Dasein* devant l'étant comme tel » (6, p. 62). L'*Unheimlichkeit*, l'étrangeté de l'étant que le *Dasein* éprouve dans l'angoisse s'origine donc d'un Néant qui lui-même est révélé par l'angoisse : « c'est uniquement parce que le Néant nous est révélé dans le fond du *Dasein* que la complète étrangeté de l'étant peut nous assaillir » (6, p. 70).

Nous retiendrons de ce rapide survol de la conférence de 1929 que ce qui « confère » l'*Unheimlichkeit* à l'étant dans son ensemble, c'est le Néant, que l'étrangeté de l'étant dans son ensemble « co-advient » avec le Néant.

Mais cette étrangeté de l'étant ne peut-elle être révélée que par l'angoisse ?

Si pour Heidegger en 1929, l'étonnement est manifestation du Néant, il est aussi, en 1955, avec *Qu'est-ce que la philosophie ?* cette disposition fondamentale ouvrant l'Être de l'Étant : « Dans l'étonnement, nous sommes en arrêt. C'est comme si nous faisons recul devant l'étant, devant le fait qu'il est, et qu'il est ainsi, et qu'il n'est pas autrement. Mais l'étonnement ne s'épuise pas dans ce retrait devant l'être de l'étant. L'étonnement est, en tant qu'un tel retrait et qu'un tel arrêt, en même temps arraché vers et pour ainsi dire enchaîné par ce devant quoi il fait retraite. Ainsi l'étonnement est cette disposition dans laquelle et pour laquelle s'ouvre l'être de l'étant » (8, p. 34).

Ainsi dans l'angoisse le mouvement de « recul devant... » s'origine d'une répulsion suscitée par le Néant, alors que dans l'étonnement le

mouvement de « recul devant... » proviendrait d'un « éblouissement » émanant de l'Être.

L'angoissé hanté par le Néant et l'étonné « habité » par l'Être ζ Comme si l'étrangeté de l'étant pouvait se révéler ou bien « en face » du Néant ou bien « en face » de l'Être selon la disposition du *Dasein* ζ L'Angoisse, l'Étonnement sont, comme encore l'Ennui ou l'Effroi, ces tonalités fondamentales, ces *Grundstimmungen* du *Dasein*, la *Stimmung* étant « un mode existentiel et fondamental de l'ouverture où apparaissent de façon également originelle (*gleichursprünglichen*) le monde, l'être-avec et l'existence... ».

Si l'Être et le Néant, d'un point de vue purement ontologique, semblent le même, en tant que le radicalement Autre de l'Étant, ce serait alors l'être-disposé du *Dasein* qui permettrait d'apercevoir le jeu de leur différence et de leur insigne complicité : « Et si ce néant qui effraie l'homme et l'arrache à son train-train habituel comme à ses subterfuges était le même que l'être ζ En ce cas, l'être devrait également se montrer comme ce qui effraie et fait tressaillir, comme ce qui nous assaille. Mais c'est là ce que nous sommes bien peu disposés à admettre » (9, p. 99).

## 5. L'angoisse, le rien, la vaillance

Dans une post-face ajoutée en 1943 (6) à la conférence de 1929, Heidegger revient sur les différents malentendus auxquels a donné lieu son propos. Il nous enjoint de ne pas précipiter le *rien* dans le *nul*, tentation nihiliste qui renonce à voir que « ce rien déploie son essence comme l'Être ». Donc ne pas abandonner « l'énigmatique ambivalence du rien » mais au contraire « nous équiper pour l'unique disponibilité qui est d'éprouver dans le rien la vaste dimension ouverte de ce qui donne à tout étant la garantie d'être ».

L'enjeu est de taille car il s'agit rien moins que de laisser l'angoisse nous accorder une « épreuve de l'Être comme de l'autre de tout étant, à supposer que par "angoisse" devant l'angoisse, c'est-à-dire dans la seule anxiété de la peur, nous ne nous déroberions pas devant la voix silencieuse qui nous dispose à l'effroi de l'abîme ». C'est là l'angoisse *essentielle* qu'il nous faut d'une certaine façon maintenir dans son rapport au rien. L'écueil serait justement de détacher cette angoisse, de l'isoler et d'en faire un « sentiment » parmi d'autres dans « l'assortiment connu des états d'âme dont la psychologie fait son bien », nous dit Heidegger.

Il ne s'agit bien évidemment pas d'un plaidoyer pour l'angoisse, mais d'une invitation à ne pas nous dérober face à cette disposition fondamentale du *Dasein* susceptible d'accorder la faveur d'une ouverture plus authentique au monde et à soi-même. Pour cela il y faut un « clair courage » poursuit Heidegger (le courage n'entre pas dans les catégories de la psychologie ; pour autant, le courage peut être pensé en dehors de toute morale ou psychologie). Bien plus, nous pouvons présumer que l'évitement systématique de l'angoisse ne peut qu'accroître l'angoisse et du coup

la reléguer davantage dans le champ de la pathologie ; c'est alors l'« angoisse » devant l'angoisse qui « peut s'égarer si loin qu'elle méconnaisse les relations simples dans l'essence de l'angoisse ».

Pour Heidegger, la Vaillance, qui est « capable de soutenir le rien », trouve précisément son point d'appui dans l'angoisse essentielle. Rien ne serait plus égarant que de voir ici une quelconque « philosophie héroïque » ! Pour autant faut-il encore qu'en une époque où règne le « mythe » de la santé parfaite et du bien-être un tel Dire puisse être entendu car l'insoutenable Devant-Quoi de l'angoisse peut s'esquiver plus facilement que *l'insoutenable légèreté de l'Être...*

Bruno VERRECCHIA

---

### Bibliographie

- 1 / J. Beaufret, « La pensée du Rien dans l'œuvre de Heidegger » in *De l'existentialisme à Heidegger*, Paris, Vrin, 1986.
- 2 / F. Dastur, Séminaire (non publié) tenu à la Sorbonne en 1986/1987 sur « Être et Temps », Paris, 1987. Notes personnelles.
- 3 / F. Dastur, *Heidegger et la question du temps*, Paris, PUF, 1999.
- 4 / S. Freud, *L'inquiétante étrangeté*, Paris, Folio, Gallimard, 1985.
- 5 / M. Heidegger, *Être et temps*, Paris, Gallimard, 1986.
- 6 / M. Heidegger, *Qu'est-ce que la métaphysique* ζ et post-face in *Questions I.*, Paris, Gallimard, 1968.
- 7 / M. Heidegger, « Contribution à la question de l'être », in *Questions I*, Paris, Gallimard, 1968.
- 8 / M. Heidegger, « Qu'est-ce que la philosophie ζ », in *Questions II*, Paris, Gallimard, 1968.
- 9 / M. Heidegger, *Concepts Fondamentaux*, Paris, Gallimard, 1985.
- 10 / S. Kierkegaard, « Le concept d'angoisse », in *Œuvres complètes*, Paris, Ed. de l'Orante, 1966.



# Le Haut et le Bas en architecture : du symbole aux directions de sens

Laurence KIMMEL

Parler du bas implique de parler d'une situation donnée, le bas comme état mental ou le bas comme situation spatiale (le bas du bâtiment, ou les formes situées en-dessous du niveau des yeux...). Or donner du sens à une forme se fait nécessairement par une perception générale du bâtiment, voire du bâtiment parmi les architectures voisines ou du bâtiment dans le paysage. Considérer le bas uniquement a peu de sens spatialement. C'est d'ailleurs le thème que développe Georges Charbonneau dans son texte *De la présomption*<sup>1</sup>. Il y est question des ruptures dans le passage du bas vers le haut, ou du haut vers le bas. Le sujet perd par exemple le contact avec la réalité, le monde, le bas, et reste à une position de hauteur qui entraîne une relation pathologique à la réalité. Le thème du haut et du bas sera donc traité comme une dynamique, celle de l'ascension ou de la descente, ou celle du processus mental. La dynamique est fortement marquée dans le cas du vertige dans la hauteur, puis du thème de la chute. La dynamique, donc le processus perceptif ou le processus psychique, est la condition pour qu'un rapprochement des deux disciplines soit possible.

## **Une première approche réductrice : la forme architecturale comme symbole.**

La forme architecturale considérée comme forme donnée ne peut pas être reliée à un mode de pensée, mais uniquement reliée à une signification symbolique. La forme achevée est alors une métaphore de la pensée, de la théorie, un schéma abstrait isomorphe au système philosophique ou à la théorie psychanalytique. Il n'est plus alors question d'architecture comme formes habitées, de lieux, de formes entretenant un rapport singulier avec l'habitant (au sens d'une personne capable d'habiter des lieux). Le sujet projette une signification symbolique sur les formes architecturales. Les psychanalystes reconnaissent dans le symbolisme de la maison un double du corps physique comme de structures mentales. La maison constitue, entre le microcosme du corps humain et le cosmos, un microcosme secondaire. Sa symbolique est donc très importante dans le diagnostic psychologique<sup>2</sup>. On peut demander : « Dis-moi la maison que tu imagines, je te dirai qui tu es ». Et les confidences sur l'habitat sont plus faciles à faire que celles sur le corps ou sur un objet personnel. Pour Bachelard, la « maison est imaginée comme un être vertical. Elle s'élève. Elle se différencie dans le sens de sa verticalité. Elle est un des appels à notre conscience de vertica-

lité »<sup>3</sup>. Les circulations verticales accompagnent ce mouvement. Elle est à l'opposé également imaginée comme un être concentré. Elle nous appelle à une conscience de centralité. D'après Bachelard, « parfois quelques marches suffisent pour creuser oniriquement une demeure, pour donner à une chambre un air de gravité, pour inviter l'inconscient à des rêves de profondeur »<sup>4</sup>. Nous traiterons le thème de l'intériorité plus loin, mais pas spécialement en relation avec l'intérieur d'une maison<sup>5</sup>. Nous traiterons essentiellement du bâtiment vu de l'extérieur, des parties éclairées, afin de simplifier le sujet.

C'est l'architecture symbolique qui est facilement théorisable. Un exemple simple d'architecture symbolique est l'architecture des pyramides ou des ziggourats. L'apport que peuvent avoir ces architectures se situe sur le plan de l'anthropologie. Dans le cas de la pyramide, un volume simple est érigé dans le paysage. Il est pris d'un territoire dans la hauteur et dans l'horizontalité. Il lie par sa présence la terre et le ciel et crée un paysage spécifique. Prenons comme exemple le projet de l'architecte Jean Nouvel pour une tour du quartier de la Défense, appelée Tour sans fins (il n'est pas prévu que ce projet voit le jour). La tour a été conçue de manière à donner l'illusion qu'elle se poursuit à l'infini dans le ciel, et se prolonge également sous la terre, ceci par le choix de couleur dégradée et par un jeu sur la transparence des matériaux. Le bâtiment n'est plus ancré au sol. A vouloir englober l'ensemble du paysage, il ne pointe plus vers le ciel comme la pyramide, ne définit pas un profil caractéristique dans le ciel et ne crée pas de lieu défini spécifique pour l'habitant. Le spectateur reste fasciné mais se trouve exclu de cette architecture abstraite et grandiose.

La base, de manière générale, est un lieu directement accessible, elle définit le rapport du bâtiment au sol. Dans les deux exemples précédents, le rapport au sol est différent. Notons qu'un volume ancré ou décollé définit le plus élémentaire rapport au sol. Nous détaillerons plus loin la notion de direction de sens, qui donne une qualité, un style, à un ensemble de formes architecturales, à un bâtiment, à un lieu. Pour comprendre cette notion de manière simplifiée voire simpliste, les deux bâtiments présentent des gradients d'évolution dans la hauteur ou élancements différents : un gradient unique dans le cas de la pyramide, la pente des parois par exemple, un gradient nul ou un élancement théoriquement infini dans le cas de la Tour sans fins. Ces architectures sont la métaphore simple du rapport horizontal/vertical, lié au mouvement d'avancée et d'ascension, schème spatial qui définit d'après Ludwig Binswanger, une proportion anthropologique<sup>6</sup>.

La hauteur comme accès à la connaissance et à la conscience de soi est accessible par l'étendue de la surface de la « base vitale ». « C'est cette aire qui conditionne le pouvoir-monter du Soi en posant les limites de la proportionnalité des dimensions horizontale et verticale ». Inversement, l'ascension, dans sa dimension de récupération et de mise en forme de l'état, est ce qui détermine l'élargissement de la base vitale au sens de la

construction du Soi. La perte des rapports entre la surface d'appui et la hauteur qu'elle permet d'atteindre définit la *Verstiegenheit* ou présomption.

De manière générale la question du lien entre le haut et le bas est fondamentale en architecture, sur le plan structurel comme dans l'histoire sur le plan symbolique. La symbolique du lien entre la base carrée de la croisée du transept des églises et la coupole est présente dans l'évolution de l'architecture depuis l'époque romane, puis gothique, classique, baroque, périodes pendant lesquelles les stratégies furent différentes. Les images de forts liens horizontaux et verticaux dans le paysage sont les ponts et les gratte-ciel. Cette idée de l'inscription horizontale et verticale a guidé les grandes utopies architecturales. Dans une image du film *La jetée* de Chris Marker, on voit la terrasse-jetée de l'aéroport d'Orly et un lampadaire. L'horizontal et le vertical y fonctionnent ensemble, ce sont deux vecteurs qui définissent l'espace et peuvent symboliser une avancée et une ascension. Notons que leur limitation donne un caractère tragique à l'image. Pour revenir à des formes plus banales, un simple mur montre le ciel mais aussi l'étendue horizontale du paysage, donc un simple mur peut « ouvrir un paysage » au sens de Maldiney.

### La rupture entre le haut et le bas

Faisons maintenant un saut dans le cours de notre raisonnement, en partant de l'idée de rupture dans le passage du haut vers le bas ou du bas vers le haut, au sens de la phénoménologie de Ludwig Binswanger. Voyons quelle est l'incidence sur les images d'architecture ou les images urbaines concernées. On peut faire correspondre un type de représentation de l'espace et de la réalité à des processus de conception en architecture ou à des types de représentation graphique. Nous essaierons d'en déduire, en s'appuyant sur les écrits de Gilbert Durand, quelques considérations générales sur le mode de pensée et l'imaginaire convoqués par une expression architecturale.

L'architecture est un domaine situé entre art et technique. Les formes d'un bâtiment, non clairement signifiantes, comportent un aspect artificiel, éloigné d'une valeur culturelle. Les formes architecturales sont moins sensibles que celles que peuvent avoir une sculpture. La conception ou la perception d'une architecture s'accompagnent d'un relatif recul par rapport au donné, à la complexité de la réalité, une relative « perte du contact avec la réalité », un « déficit pragmatique ». Le cas qui nous intéresse ici est celui de la rupture dans le passage du bas vers le haut. Cette distance mise entre le sujet et le monde peut créer une attitude de représentation que G. Durand nomme « vision monarchique ». On dit d'ailleurs parfois de quelqu'un qu'il est dans sa « tour d'ivoire », le terme étant lui-même un terme d'architecture. Il s'éloigne du monde pour « regarder d'en haut, les autres se débattre... »<sup>7</sup>. Si on se place dans le cadre d'une analyse des formes situationnelles de la présence humaine, la *Verstiegenheit* caractérise l'homme qui s'égare en montant, comme il peut s'égarer dans l'horizonta-

lité ou dans toute autre direction de sens. Dans sa tendance vers le haut, l'homme peut se détacher de tout enracinement solide. Il est exposé au risque de succomber à une sorte de flottement éthéré. « A cet idéal surélevé, remarque Maldiney dans *Penser l'homme et la folie*, le malade reste accroché sans pouvoir monter plus haut ni redescendre, et il considère et juge du même point de vue fixe tout ce qui arrive, quels que soient les cours et les transformations des choses »<sup>8</sup>. Une installation d'une jeune artiste nommée Catherine Tiraby montre un dispositif de plan incliné quadrillé, les lignes de fuite convergeant vers un point du mur situé en face. Le spectateur doit être situé à une position fixe pour que ces lignes convergent vers ce point matérialisé par un miroir convexe. Mais que voit-il ? Sur le mur du fond, c'est la même séquence d'un film de paysage qui passe en boucle, et le miroir convexe ne renvoie que son image et l'image déformée de la pièce dans laquelle il se trouve. La visée d'un point précis ne permet pas d'embrasser l'ensemble du paysage. Sur les peintures répétées sur le plan quadrillé, les viseurs dessinés visent le ciel et n'atteignent aucune cible. La vision n'ouvre pas sur un monde<sup>9</sup>.

### Géométrisation des formes

Pour Maldiney, « le problème du monde se mondifiant, se mondéisant dans l'architecture est évidemment le grand problème de l'urbanisme »<sup>10</sup>. Son expérience de Brasilia est négative car « rien ne se mondéise là. Il y a des détails architecturaux qui remplissent cette fonction, mais non pas l'ensemble, parce que la troisième dimension, la hauteur, finalement est toujours absente ; c'est un plan qui a été ensuite surélevé »<sup>11</sup>. Le point de vue dans ce cas est situé à l'infini. Tout relief disparaît. La ville et l'architecture deviennent schéma géométrique abstrait. C'est la direction vers le haut qui s'émancipe de sa communauté avec le bas et la refoule. Il y a unilatéralité du haut. Il y a prise de possession du paysage (contrairement à une prise sur le paysage), le paysage est dominé. La théorie de Kandinsky, décrite par Maldiney<sup>12</sup>, va permettre d'explicitier ce rapport au monde, ce style de l'être au monde. Citons Kandinsky : « Aujourd'hui l'homme est exclusivement occupé de l'Extérieur et l'Intérieur est mort pour lui. C'est le dernier degré de la descente, le dernier pas dans l'impasse. (Autrefois, on appelait de telles situations abîme, aujourd'hui, on emploie l'expression modeste d'impasse). L'homme « moderne » cherche le repos intérieur parce qu'il est assourdi par l'extérieur et il croit trouver ce repos dans le silence Intérieur : d'où naît, dans notre cas, un penchant exclusif pour la structure « Horizontale-verticale » [...]»<sup>13</sup>. L'espace mental de Kandinsky, et en conséquence l'espace de sa peinture dans ses tableaux les plus abstraits, est raréfié, en opposition à la complexité du monde extérieur. L'art de Kandinsky procède d'une séparation complète entre l'interne et l'externe. C'est une rupture de la présence au monde, le monde est mis à distance, dans l'En face<sup>14</sup>. Le monde intérieur, cet espace-refuge, pour être communiqué, doit alors recevoir un statut objectif. Il est objectivé en « esquisses

vivantes du moi » ou « schèmes de communication avec les êtres et les choses » qui sont des signes plus ou moins simples. Gilbert Durand décrit dans *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* un régime de représentation appelé régime schizomorphe. La faculté d'abstraire, qui est la marque de l'homme réfléchissant, fait partie de ce régime de représentation, plus ou moins développé chez chaque personne. A la tendance à l'abstraction est associée le comportement représentatif de « séparer », couper, partager. Les formes se découpent sur le fond, se distinguent les unes des autres, comme le sont généralement les formes architecturales, en opposition aux formes de la nature. Ce découpage est sous-tendu par un besoin d'analyse<sup>15</sup>. La maquette et le plan sont des types de représentation privilégiés. En opposition à la complexité de la vie et du monde, la réalité est en quelque sorte refabriquée. Le sujet privilégie une vision topologique des choses, une vision schématique. On peut qualifier cette vision du monde de cubiste, dans la tendance à représenter les choses par des formes géométriques simples. En cherchant à associer par isomorphisme des formes ou direction à des événements psychiques simples, à des formes du spirituel ou à des formes de la conscience, Kandinsky s'éloigne de la réalité sensible et affective. Le tableau est conçu comme une idée ou comme structure éidétique. Les représentations ne sont pas des mondes qui s'ouvrent, mais des ensembles clos régis par un ensemble de règles. Là où le sens, la référence, le symbole sont explicites, la forme architecturale se thématise, devient thème défini. L'incarnation est impossible, c'est la sèche géométrie qui règne, un rationalisme morbide. Je cite Maldiney : « Là où le non-thématique fait défaut, le climat de l'art est celui d'une "inquiétante étrangeté", dont le malaise spécifique s'apparente à l'aliénation (...) »<sup>16</sup>. Le spectateur se sent étranger aux formes qui sont en face de lui ou qui l'entourent.

Le non thématique en architecture, c'est la géométrie sensible. Il faut pour cela que la dynamique des formes, leurs tensions, soient un moment réel de l'expérience poétique de l'espace et non une algorithme du mouvement<sup>17</sup>.

### **Une sensibilité dans la géométrie : le rôle de l'imagination**

La conception de l'art chez Paul Klee est radicalement différente de celle de Kandinsky. Pour Klee, « le dynamique n'a pas d'exemple ». Le dynamique est irreprésentable en dehors du fonctionnement des œuvres, par une construction analytique élémentaire ou complexe. D'une manière générale, « une analytique des éléments idéaux ou archétypes thématés est inadéquate à l'esthétique des formes réelles »<sup>18</sup>. Les formes artistiques sont des « fonctions » et non des systèmes clos. Par exemple, la ligne vers le haut ou le volume élancé, où se dévoile le sens de la verticalité, ne se réalise pas par l'indication linéaire d'une verticale. Mais par exemple par la percée d'un effort à travers les résistances des obliques, qui interfèrent avec la ligne dirigée vers le haut. La ligne ascendante comporte ainsi une temporalité particulière. Maldiney explique que le rapport affectif n'est pas dans

ce cas un « état de chose » de l'âme, comme c'était le cas chez Kandinsky, mais « l'émergence d'une explication, immémoriale ou historique, avec le monde »<sup>19</sup>. La forme architecturale comme forme artistique naît de l'incontrôlé, de l'indéterminé<sup>20</sup>, de l'imagination créatrice. D'après Gilbert Durand, l'imagination peut renverser les valeurs du régime de représentation schizomorphe. C'est par des attitudes de l'imagination que l'on parvient aux structures plus générales de la représentation. Le sujet sain est celui qui sait passer d'un régime à l'autre<sup>21</sup> et sait convertir sa vision du monde.

L'imagination, et ce que Bachelard nomme *dimension d'intimité*, permettent d'approfondir le rapport à la géométrie et aux choses matérielles. La définition de la notion de dimension à laquelle nous sommes accoutumés nous invite à considérer la hauteur, la largeur et la profondeur des choses comme mesure numérique. Bachelard souligne l'insuffisance de cette définition géométrique de la notion de dimension. Il différencie l'espace géométrique de l'espace poétique. Ils ne s'opposent pas à la manière d'un espace objectif et d'un espace subjectif. Bachelard montre que l'espace géométrique est plus subjectif que l'on pourrait croire. L'espace géométrique se construit par une scission d'un sujet et d'un objet. « Il a été bâti au XVII<sup>e</sup> siècle par le sujet cartésien, après avoir coupé tout lien avec le monde pour d'autant mieux le penser et d'autant mieux le dominer. Une fois posé comme séparé, l'espace extérieur prend inévitablement l'allure d'un monde qui nous est hostile, qu'il faut combattre pour nous en rendre maître »<sup>22</sup>. On comprend par quelle logique l'espace géométrique est paradoxalement rechargé d'affectif. L'objectivité de l'espace géométrique n'est qu'apparente, car elle induit une volonté de puissance qui n'est en rien rationnelle, mais qui travaille de manière souterraine nombre de nos procédures rationnelles. L'espace géométrique est réinvesti par une affectivité d'autant plus redoutable qu'elle ne s'avoue pas comme telle.

Une approche phénoménologique de l'espace géométrique doit donc être étudiée dans une réflexion métaphysique complète englobant la conscience et l'inconscient. L'inconscient dont il s'agit ici est un inconscient plus phénoménologique que psychanalytique. On cherche à définir la manière dont le monde se structure et s'ordonne avant toute réflexion explicite et sans que cette structure ne soit thématisée, définie. Bachelard cherche à expliciter le retentissement que les formes et les matières ont chez le sujet. Ce retentissement est « ontologique », c'est-à-dire qu'il a à faire à l'être, et il nous appelle à un « approfondissement » de l'existence. Ce retentissement nous permet de nous constituer comme sujet autant que de sortir d'une subjectivité insulaire.

Dans le cas de l'espace des formes architecturales artistiques, comme plus généralement pour tout espace poétique, le retentissement est créé par les *directions de sens* des formes. Ces directions de sens ne sont pas des directions physiques définies, mais sont des vecteurs dynamiques.

## **L'architecture comme présence et direction de sens : introduction à la phénoménologie de Henri Maldiney.**

La perception des formes décrite par Maldiney est une prise sur l'être même de la chose. La moindre sensation ouvre un horizon de sens. Tout sentir est un ressentir. Toute perception est une situation, ayant une certaine tonalité. Cette tonalité est créée par la direction de sens des formes artistiques ou architecturales perçues. Les formes ne sont pas considérées dans leur objectivité. La facticité de l'objet ferme les possibilités de l'imagination que nous avons vues avec Bachelard. Les formes sont considérées dans leurs directions de sens, dans le sens spatial qu'elles peuvent avoir.

Les formes architecturales sont habitées par le spectateur. Dans la perception, le spectateur est ouvert au monde, en prise sur le monde qui l'environne. La tonalité de la situation et la direction significative de l'espace habité sont une seule et même *Stimmung* (ambiance). Toute sensation est pleine de sens pour qui habite le monde en elle. Cette situation enseigne, par le sens qui est perçu. Parce que la présence est amenée devant son être et l'être assumé en elle. La perception est un dévoilement de l'être. Le sentir, qui est une première étape de la perception, est une communication avec l'être donné des choses dans laquelle l'être est comme « mis en branle dans l'ébranlement des assises de l'existant ». Le surgissement dans l'ouvert, comme dit Maldiney, révèle l'ouvert comme « l'abîme de cette perdition et de cette nouvelle exposition à l'être ».

Le moment décisif de ce surgissement dans l'ouvert est celui du « se dresser ». La perception est une exposition à l'être. Nous surgissons à notre voisinage, comme la forme surgit à son environnement ou au paysage. Le bâtiment est une verticalité exposée au monde, comme un point d'exclamation au milieu de la multitude des phénomènes. La perception « fait de l'être perdu dans le paysage un être en étonnement dans l'Oouvert ». La perception est dévoilement de l'être. Le rôle des formes artistiques est celui de l'étonnement où s'éveillent les transcendances. Le réel est toujours ce qu'on n'attendait pas. Mais quand l'inattendu se produit on le découvre comme toujours déjà là.

Maldiney donne l'exemple des statues-menhirs<sup>23</sup>, donc de simples blocs de pierre dressés, incisés de quelques traits. Elles n'apparaissent ni comme des images ni comme des choses. La statue-menhir est à la fois isolée au centre du paysage, et à la fois liée au paysage. La terre et le ciel sont perçus à partir d'elle. L'étendue terrestre trouve en elle sa ponctuation. La forme est le lieu de rencontre d'un organisme et de son milieu. Tous les deux sont en transformation. Nous la percevons en saisissant les tensions selon lesquelles elle se spatiale, tensions opposées en mutation réciproque et totale. La perception des formes est un éveil de l'être perdu dans le paysage. Nous ne sortons pas pour autant du paysage pour entrer dans l'espace géographique. Nous restons dans l'espace du paysage, d'où émergent les formes signifiantes.

La philosophie de Maldiney définit une esthétique des formes artistiques. Ce ne sont pas des objets géométriques ou des vecteurs. Les formes ne sont pas thématiques, c'est-à-dire que leur sens n'est pas défini. La forme se déploie en espace de présence. Elles sont des « fonctions exploratrices ». Reprenons les termes de Paul Klee : « Le dynamique est irréprésentable en dehors du fonctionnement des œuvres. Une construction analytique élémentaire ou complexe et une analytique des éléments idéaux ou archétypes thématiques est inadéquate à l'esthétique des formes réelles, qui sont des "fonctions" impliquées dans le rythme créateur »<sup>24</sup>. Les formes créent un espace dont les tensions sont les structures de l'apparaître des formes<sup>25</sup>. La signification des formes s'esquisse à même le phénomène.

### Les directions de sens

Le terme « direction de sens » est emprunté à Ludwig Binswanger et à son étude sur la signification des rêves. Il émet l'hypothèse qu'il existe des orientations fondamentales, des structures communes à toutes les réalités. Elles expriment des structures générales de l'être au monde. L'espace ou les espaces utilisés dans la *Daseinsanalyse* de Binswanger sont constitués d'un grand nombre de dimensions qui ne sont pas des coordonnées formelles, mais des moments réels, des structures spatiales, des schèmes de conduite, c'est-à-dire des directions significatives de l'habiter. L'espace des directions de sens est comme l'intersection de tous les espaces : physique, spirituel, moral, affectif, etc. C'est le champ significatif rythmique qui ouvre une direction de sens. Nous avons vu que la perception réelle impliquait un rapport *pathique* aux choses, aux êtres, au monde. La perception n'est pas structurée par un sens donné des formes, mais par des directions de sens dans lesquelles nous sommes nous-même engagés. Le sujet flotte entre différents plans de sens ou différentes directions de sens qui s'échangent. Binswanger repère en particulier la direction significative du trébuchement, de l'affaissement, de la chute. La chute et l'ascension s'inscrivent dans une structure plus générale, celle du flottement.

### Ascension et chute

Il suffit d'une légère inflexion dans les formes architecturales pour réveiller la dialectique de l'effort et de la pesanteur, de l'ascension et de la chute. La psychologie de la pesanteur comporte cette dialectique, suivant que l'être se soumet aux lois de la pesanteur ou qu'il y résiste. La chute, comme le redressement, créent l'espace, mais de manière différente, par deux mouvements différents. Un espace immense n'est pas nécessaire pour une chute imaginaire profonde. Une forme dynamique discrète suffit souvent pour placer l'être entier en situation de chute. Cette forme dynamique douce a déjà sa vertu foudroyante si seulement on la vit à l'état naissant, au moment où elle s'inscrit dans le psychisme. Le vertige commence par le plus léger fléchissement, intime, qui touche l'être, comme une syncope. H. Maldiney prend l'exemple d'une colonne grecque. « Elle

s'étrécit de bas en haut, ce qui semble devoir au contraire renforcer l'illusion perspective. Mais cette « anomalie » a sa raison dans un phénomène qui relève d'une tout autre loi. En contraste avec l'étrécissement de la colonne le chapiteau se déploie en un lent élargissement dont l'ampleur et le poids sont en rapport direct avec la largeur de la base. Ces deux supports consonnent l'un avec l'autre. Quant à *l'enstasis*, renflement de la colonne vers son milieu, elle introduit dans la verticalité une inflexion qui la dynamise et en fait une traversée »<sup>26</sup>.

Cette inflexion peut être, de manière un peu plus complexe, une inversion stylistique dans les formes présentes. Une inversion peut par exemple apporter de saines animations dans les formes, alors qu'elles étaient figées à un autre endroit. Maldiney allie la notion de mutation à celle de moment critique. Le moment de la crise est un moment décisif, « un moment critique qui, pour ainsi dire, se reverse en lui-même et lie en lui ce qui le divisait intérieurement en deux moments opposés. Ces moments sont à la fois inséparables et inconciliables. Tels, par exemple, la montée et la descente, l'ascension et la chute, la lumière et l'ombre. Aucun mixte, aucune neutralisation, aucune synthèse, n'équivaut à l'éclat de leur opposition. Seule les porte à l'extrême d'eux-mêmes, dans l'acuité de leur accord, leur mutation »<sup>27</sup>.

Maldiney prend l'exemple de Sainte-Sophie de Constantinople pour décrire le vertige que peut créer une architecture : « Mon regard (auquel en cet instant était confié tout mon savoir-être) s'élevait, capté par l'automouvement de la grande coupole absidiale, s'ouvrant toujours plus haut, toujours aussi plus proche. Son ouverture ne fait qu'une avec son avancée. Jusqu'au milieu de la nef, étendant son zénith au-dessus de celui qui est là, elle livre son ciel. Nous sommes donc à la cime. Non ! Car voici que (et du même coup perdant pied) je suis requis par l'élan des grands murs nus nord et sud qui, dans l'assurance sans défaut de leur ascension droite, réfutent les cheminements et les inflexions de la demi-coupole... qui cependant sont là, articulant l'espace. De cette discordance spatiale naît le vertige, tel que Photius le décrit : "Le sanctuaire semble faire tourner en rond le spectateur ; la multitude des vues le force à tourner sans cesse et son imagination attribue ce tournoisement à l'édifice" »<sup>28</sup>. Nous sommes pris de vertige quand nous sentons que nous aurions pu monter, et que l'ascension est stoppée. Le regard se fixe sur d'autres formes, d'autres lieux. Entre ces deux moments, le regard n'est pas fixé, le spectateur voit l'ensemble des formes environnantes et à la fois rien, le vide<sup>29</sup>. Dans le vertige nous sommes en proie à tout l'espace. Le vertige est une inversion et une contamination du proche et du lointain. Pour l'homme pris de vertige, le ciel bascule avec la terre dans un tournoisement sans prise. Ni l'homme n'est le centre, ni l'espace le lieu. Il n'y a plus de là.

L'architecture reste fondation absolue. Elle reste l'image de la solidité et de l'immuable, et les deux aspects du dynamique et de l'immuable coexistent. Revenons à l'expérience de Maldiney à Sainte-Sophie. Suite au

vertige, « tout à coup (...) surgit, dans son libre éploiement, unique, la coupole, à laquelle l'édifice entier, qui la porte et s'y porte, est suspendu. Le vertige se résout en rythme »<sup>30</sup>. Le mouvement n'y est plus d'engloutissement mais d'émergence. L'existence s'engage dans l'expérience, dans l'abîme, et resurgit de rien à travers ce vertige. A Sainte-Sophie, une architecture a établi l'existence à partir de la menace de cette même existence. Maldiney pense que toute architecture ne peut pas atteindre à cette intensité extrême, mais que l'architecture a là son principe. L'architecture est à la fois perte absolue des repères et fondation absolue, par sa pérennité, sa masse, son aspect protecteur, ses lieux définis. Là où manquent à la fois cette perte absolue et cette fondation absolue, ou l'une ou l'autre, on se trouve dans un état intermédiaire où il n'est plus question d'être précipité, ni d'habiter. L'architecture devient dans ce cas banale et on est alors livré à des habitudes. Or l'habitude, parce qu'elle met fin à l'acte, toujours ouvert, d'habiter, est la mort de l'art. Elle refoule l'existence et la possibilité même d'exister. Elle est liée au règne de l'objet<sup>31</sup>.

L'espace qui s'articule en ces directions significatives ne peut pas être décrit à l'aide des structures de l'espace historique ou de l'espace orienté. La chute et l'ascension, comme l'assombrissement et l'illumination, sont les dimensions d'une présence primitive où ne s'est pas produite encore la séparation entre l'intérieur et l'extérieur<sup>32</sup>. Cette recherche d'une présence primitive est donc sous-tendue par une nostalgie de l'indivision de l'Acte et du Lieu, de l'homme et de son environnement.

### **L'expérience des formes architecturales comme synthèse**

En faisant jouer ces deux directions de sens, l'imagination est ainsi rendue à sa souplesse, à « une souplesse si miraculeuse qu'on peut dire que l'image totalise le sens qui grandit et le sens qui concentre. Le poète empêche l'image de s'immobiliser. L'espace poétique reçoit alors son rythme et son souffle du double mouvement de condensation et d'expansion qui le caractérise. Bachelard nous parle à ce propos d'une véritable *rythmanalyse* de la fonction d'habiter » grâce à laquelle les rêveries alternées peuvent perdre leur rivalité et satisfaire à la fois notre besoin de retraite et notre besoin d'expansion<sup>33</sup>. L'espace et le temps s'articulent alors l'un à l'autre, et il devient possible de dépasser la contradiction entre un temps intérieur ou subjectif, et un temps extérieur ou objectif.

Laurence KIMMEL

---

### **Notes**

1/ G. Charbonneau, *De la présomption*, séminaire de Necker du 07/04/00. Non publié.

2/ G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992.

3/ G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1994. p. 35.

- 4/ G. Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1948. p. 105.
- 5/ Pour Bachelard, la verticalité est assurée par la polarité de la cave et du grenier. Il oppose la rationalité du toit, qui est montré, qui « dit tout de suite sa raison d'être », à l'irrationalité de la cave, cachée. Il l'affirme sans explication, or la rationalité peut de manière la plus simple être associée à la lumière, à ce qui est éclairé (G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cité) donc aux parties éclairées et clairement visibles du bâtiment, en général l'extérieur. Par contre, la cave et le grenier, comme tout autre pièce fermée, peuvent-ils symboliser des sortes de « placards » psychiques (S. Tisseron, *Antimémoire*, in *Les cahiers de médiologie* n°7, p. 111, note 8) dans lesquels sont enfermées l'ensemble des données non symbolisées de l'expérience, plus ou moins isolés du reste de la personnalité et plus ou moins accessibles au sujet lui-même, donc plus ou moins durables et plus ou moins muets. La cave ou le grenier, mais aussi un bâtiment, peut fonctionner comme un placard dans lequel sont engrangés des histoires sans parole. Le monument en particulier fonctionne comme support de mémoire, mais Tisseron explique comment il peut fonctionner également comme support d'oubli, ce différemment suivant les personnes.
- 6/ L. Binswanger, (1949), *Henrik Ibsen et le problème de l'autoréalisation de soi dans l'art*, trad. M. Dupuis, Bruxelles, De Boeck Université, 1996.
- 7/ G. Durand, *op. cit.* p. 209.
- 8/ H. Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, Grenoble, Millon, 1991, p. 119.
- 9/ C. Tiraby, exposition à la galerie Edouard Manet à Gennevilliers, février 2001.
- 10/ H. Maldiney, *Avènement de l'œuvre*, Saint Maximin, Théâtète, p. 110.
- 11/ *Ibid.* p.112
- 12/ H. Maldiney, *Regard parole espace*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1994, p. 68.
- 13/ Kandinsky ajoute : « La suite logique devrait être un penchant exclusif pour le Noir et le Blanc vers quoi la peinture a déjà pris quelques fois son élan. Mais la conjonction exclusive du couple Horizontale-Verticale et du couple Noir-Blanc est encore devant nous. Alors tout sera plongé dans le silence intérieur et seul le tumulte extérieur secouera le monde. L'avenir paraît à l'homme moderne... Vide ». Cité par H. Maldiney, *Regard Parole Espace*, p.68.
- 14/ Dans ce déliement de la présence au monde, qui pourtant la constitue (c'est déjà ce que nous avons vu avec la relation anthropologique entre la base et la hauteur : le mouvement vers le haut élargit la base), la subjectivité s'érige en En Soi sous la forme d'un monde intérieur.
- 15/ Il s'agit d'un intellectualisme triomphant, qui ne donne de valeur qu'à la théorie. Le sujet ne croit à l'existence des choses que lorsqu'elle a été démontrée. Tout est ramené aux mathématiques. Maldiney précise que « l'euclidisme esthétique de Kandinsky n'est pas réductible à un formalisme géométrique. Ses formes ont une structure temporelle, (...) mais elles sont sans mémoire et sans histoire. Elles sont entièrement actualisées dans leur thème nu. Comment donc peuvent-elles être signifiantes ? En vertu de la correspondance et même de l'isomorphisme des éléments picturaux (graphiques ou chromatiques) et des moments élémentaires de l'affectivité. Ainsi s'établit un système d'équivalences dont voici les plus immédiates : Verticale-Blanc-Activité-Naissance. Horizontale-Noir-Inertie-Mort. Angle aigu-Jaune/Orangé-Tension croissante. Angle droit-Rouge (Vert, Gris)-Maîtrise.

- Angle obtus-Bleu/Violet-Pauvreté. Ces moments affectifs sont à la fois des événements psychiques simples et des formes du spirituel. La même thématization qui objective les actes plastiques en paradigmes formels objective le rapport affectif en structures éidétiques. D'où ce catalogue des formes de la conscience que nous proposons les tableaux de Kandinsky ». H. Maldiney, *Regard parole espace*, p. 67.
- 16/ H. Maldiney, *Regard Parole Espace*, p. 64.
- 17/ L'institution de lois de la dynamique coïncide avec l'effacement de la notion de temps dans la composition, au profit d'un présent spatialisé. Le rythme disparaît. D'ailleurs, le plan classique d'architecture est donné, fermé sur lui-même et ne suggère généralement pas d'évolution. L'architecture, à l'image de la pierre, est considérée comme une figure de l'immuable immobilité.
- 18/ H. Maldiney, *Regard parole espace*, p. 66
- 19/ *Ibid.* p. 67
- 20/ « C'est de l'indéterminé, des inactualités marginales que surgissent – pour peu que l'homme ne se verrouille pas dans l'actuel- tous les modes de la pré-occupation et du Souci dont la temporalisation est l'acte ». *Regard parole espace*, p. 68.
- 21/ Du régime diurne dont le régime schizomorphe est un exemple, il sait passer au régime nocturne de l'imaginaire. G. Durand note un paradoxe du régime schizomorphe, et peut-être de toute unilatéralité du régime de représentation. Le sujet sait s'abandonner au dynamisme des images. Il peut d'ailleurs s'y abandonner entièrement. Son retrait par rapport à la complexité des images et du monde aurait lieu justement en raison de ce manque de contrôle et cette hyper-réceptivité.
- 22/ Cité par F. Nicolas, *L'espace bachelardien*. Communication au séminaire de Necker de G. Charbonneau.
- 23/ H. Maldiney, *Avènement de l'œuvre*, op. cité, p. 98-99.
- 24/ H. Maldiney, *Regard Parole Espace*, p. 70.
- 25/ *Ibid.* p. 246.
- 26/ H. Maldiney, *Avènement de l'œuvre*, p. 93.
- 27/ Maldiney ajoute : « Une mutation consiste, comme l'ont entendu les penseurs et les artistes chinois, dans la substitution réciproque et totale de deux opposés : d'un aspect yang et d'un aspect yin, par exemple d'une lumière et d'une ombre. Or une lumière et une ombre, ou quoi que ce soit parmi les opposés, ne sauraient se subroger l'une à l'autre si elles sont là, toutes constituées et refermées sur soi. Leur mutation suppose l'intervention du vide ». *Avènement de l'œuvre*, p. 108.
- 28/ *Ibid.*, p. 106.
- 29/ Bachelard dresse un parallèle entre le vertige, l'ascension inhumaine, la sensation du vide, la solitude, la distance par rapport au paysage, la chute imaginaire. Le vertige est perte de notre présence au monde. Le psychisme est sensibilisé par l'engramme d'une chute imaginée, d'une situation de solitude jusqu'au fond de l'être, d'une chute vivante qui ouvre dans l'être de véritables abîmes, de cette ruine de l'être, cette ruine du Dasein.
- 30/ H. Maldiney, *Avènement de l'œuvre*, p. 106.
- 31/ *Ibid.* p. 106.
- 32/ H. Maldiney, *Regard parole espace*, p. 71.
- 33/ F. Nicolas, *L'espace bachelardien*. *Op. cité.*

# Haut, bas et présomption dans *Madame Bovary* de G. Flaubert

Jeanine Chamond

« *Idéal : tout à fait inutile.  
Illusion : affecter d'en avoir beaucoup eu.  
Se plaindre qu'on les a perdues* ».  
G. Flaubert. *Dictionnaire des idées reçues*.

S'attacher à l'étude d'une figure littéraire comme *Mme Bovary* est peut-être un peu présomptueux. Innombrables, en effet, sont les analyses qui courent sur le roman depuis sa publication en 1856 dans la *Revue de Paris*, sur Flaubert à travers sa créature et même, selon le parti pris inauguré par Borges, sur la créature indépendamment du créateur. Peu de personnages littéraires peuvent se prévaloir de condamnation au tribunal et d'acquiescement dès leur apparition dans le monde des idées, se vanter d'être élevés à la dignité de type psychologique et de névrose spécifique définis par leur patronyme substantivé, ou se flatter d'être inlassablement psychanalysés ; pour ne rien dire des cohortes de spécialistes qui derrière le nom social de Mademoiselle Rouault ou de Madame Bovary traquent toujours Emma dans les moindre recoins de sa biographie, ou encore des romanciers qui ne résistent pas au plaisir d'écrire la suite du roman. Emma Bovary ne cesse pas d'être convoquée, et selon les époques, dénigrée, défendue, explorée, voire récupérée, bref, fantasmée. C'est sans doute la fortune du mythe littéraire et la rançon de trop célèbres formules comme « Madame Bovary, c'est moi » ou « ...un livre sur rien », qui font encore la providence des dissertations et la perplexité des potaches.

Notre étude vise à montrer que parmi cent lectures possibles, le roman de Flaubert est le récit de quelques présomptions, dont l'une devient une disproportion anthropologique entre la hauteur de l'idéal et l'étroitesse des possibilités de réalisation. La disproportion entraîne le blocage existentiel et l'impossibilité de reprendre pied sur le sol de l'expérience, et se résout par la chute finale dans la déchéance, le suicide de l'héroïne. Celle-ci a manqué la tâche de construire sa vie, à cause de la prédominance d'une idéalité qui prend le pas sur l'expérience et provoque l'arrêt du mouvement d'historisation. L'idéalité totalitaire produit l'impossibilité d'habiter le monde et la restriction du sens à un sens unique, et amène à tenter coûte que coûte d'atteindre une hauteur fondamentalement inatteignable, car détachée des possibilités de l'expérience concrète et séparée du monde commun. L'idéal

présomptueux des personnage du roman détermine tout à la fois la vision du monde, le système des valeurs dans la conduite pratique de la vie, et préside aux modalités de l'être-ensemble social, amoureux et familial. A la présomption que nous voulons mettre en évidence dans le roman, s'ajoutent des traits de distorsion et de maniérisme, indicateurs de la proximité de ces formes d'être manquées immanentes à la présence humaine, dont Binswanger souligne le caractère commun : la stagnation ou la venue à son terme de sa propre mobilité historique.

Cet idéal présomptueux, nous pouvons aussi bien l'appeler une idéologie. Les idéologies pour Binswanger sont par essence l'expression d'un fourvoiement présomptueux. L'idéologie est une cristallisation théorique de la fausse conscience<sup>1</sup> qui perd de vue la réalité humaine et ses possibles. La prédominance absolue de l'idée sur l'expérience ne peut qu'engendrer la fausse hauteur, par l'autonomisation d'une dimension sans équilibrage de l'autre. « Par idéologie, nous entendons ces interprétations de la situation qui ne sont pas le produit d'expériences concrètes, mais une sorte de connaissance dénaturée de ces expériences qui servent à masquer la situation réelle et agissent sur l'individu comme une contrainte »<sup>2</sup>. Depuis sa visée de totalisation jusqu'à ses dérives totalitaires sanglantes, l'idéologie est par définition égocentrique, anti-dialectique et réifiante, non historisante, manichéenne et intolérante car tributaire d'une vision partielle à prétention globalisante. Le psychopathe y voit en germe l'intellectualisme extrême du rationalisme morbide schizophrénique, une configuration possible de distorsion ou d'interprétation délirante paranoïde, une *forme de présence manquée* comme le dit Binswanger. Pour K. Jaspers, une idéologie est un complexe d'idées ou de représentations qui passe aux yeux du sujet pour une lecture du monde ou de sa propre situation, qui lui représente la vérité absolue, mais sous la forme d'une illusion par quoi il se justifie, se dissimule, se dérobe d'une façon ou d'une autre, mais pour son avantage immédiat. Voir qu'une pensée est idéologique équivaut à en dévoiler l'erreur, à en démasquer le mal<sup>3</sup>.

L'idéal induit implicitement une organisation hiérarchisée des valeurs, qui se distribuent en un système de valeurs morales et déterminent le devoir-être et la tâche de se réaliser dans la conduite de la vie. C'est la teneur de cet idéal et de sa valence constitutive que le roman de Flaubert met implicitement en question, d'abord pour en dénoncer la prétention hégémonique et conclusive, et plus latéralement, pour en faire saillir la vacuité, l'imposture, la perversité ; bref, dans la rhétorique Flaubert : la Bêtise. Pour lui, le contraire de la vérité n'est pas l'erreur, mais la bêtise<sup>4</sup>. A la vérité des choses, à la beauté de la nature, il oppose le mensonge de l'homme. La fameuse *bêtise flaubertienne*, c'est le parti-pris, le partiel et le partial, la prison de la conviction, selon la formule nietzschéenne, et l'assujettissement de l'existence à une valeur unique qui s'érige en figure totalitaire. La bêtise consiste arrêter le sens une fois pour toute, par « la rage de conclure », « la faute de juger », la prétention à circonscrire le Tout, l'Infini, l'Absolu, qui traduisent

*l'hybris* prométhéen de se mettre à la place de Dieu. Face à la partialisation mortifère de la bêtise, Flaubert nous invite à réaliser la Synthèse, seule susceptible de contenir la vérité, loin des critères limités de l'homme. La Bêtise du Bourgeois qui ramène tout à lui n'est pas, comme l'a dit Sartre, le produit de son « être de classe » : loin d'une lecture socio-politique, elle reste une dimension inhérente à l'homme, éternelle et infinie. L'homme de la bêtise peut être l'aristocrate déliquescents empaillé dans une socialité vide ou le poète romantique des livres niais d'Emma errant dans « ses méandres lamartiniens » ; il peut être le bourgeois « autolâtre » scientifique tel le pharmacien Homais ou le curé Boursinien dogmatique et borné ; il peut aussi appartenir à la plèbe comme la servante Catherine Leroux recevant lors des Comices Agricoles la médaille d'argent qui récompense son demi siècle de servage. Le refus de conclure que le romancier met en pratique dans son texte pose l'hypothèse d'une validité infinie de l'œuvre. Il demande au lecteur une réceptivité créatrice, par quoi il pourra, seul, dégager la portée heuristique du roman sans qu'elle le lui soit assénée. C'est pourquoi nous voulons lire *Madame Bovary* et la *Correspondance* de Flaubert avec Binswanger, selon la démarche de l'analyse existentielle, pour examiner la question de la proportion anthropologique, de la vraie et de la fausse hauteur et de ses conséquences, questions qui font la nature heuristique et, croyons-nous, salutaire de cette œuvre.

### Lectures de Madame Bovary

Le roman permet une lecture sociologique, politique, économique et historique du drame de la condition féminine au XIX<sup>e</sup> siècle, alimentée et renouvelé par les études féministes contemporaines, en particulier américaines. L'analyse socio-économique pourra noter l'occurrence des classes sociales – une petite paysanne s'embourgeoise par le mariage mais ne rêve que d'une aristocratie inatteignable vers laquelle elle tente vainement de se hausser – et discerner, sous les traits du spéculateur Lheureux qui fait sa perte, l'arraisonnement du sujet moderne par le Capitalisme de la consommation commençant. L'essor parallèle de l'industrie et de la bourgeoisie, l'avènement de l'objet manufacturé<sup>5</sup>, le début de la société de consommation et l'amalgame de l'amour et du luxe trouvent une conséquence sordide et pathétique dans le surendettement. Globalement, l'herméneutique sociologique souligne l'oppression de la femme dans la petite bourgeoisie de l'époque et son assujettissement à l'homme à travers toutes les formes de dépendance, sociale, financière, affective, etc. Elle insiste sur son aliénation dans l'institution indénouable du mariage, étroitement encadrée par l'ordre patriarcal du code Napoléon et l'ordre religieux. Le paradigme littéraire en serait peut-être le viol conjugal légalisé, comme pour l'héroïne d'*Une vie* de G. de Maupassant. P. Bourdieu l'a établi, la domination masculine et la violence symbolique inhérente prennent appui sur les ordres constitués, l'école, l'église et l'Etat<sup>6</sup>. Cependant si l'aliénation sociale de Madame Bovary illustre une réalité historique indéniable, celle-ci ne saurait épuiser à

elle seule l'acception de la liberté au sens existentiel, comme possibilisation de soi. Emma tente d'échapper à sa condition et y parvient partiellement en osant l'amour adultérin<sup>7</sup>. Mais « elle retrouvait dans l'adultère toutes les platitudes du mariage », écrit Flaubert, car elle attend de l'amour romantique ce qu'il ne peut donner. Contrairement à *Anna Karénine*, l'héroïne de Tolstoï, ce n'est pas la transgression de la morale sexuelle et l'usure des passions dans un adultère sans avenir qui conduit au suicide, mais le goût du luxe, le dépassement des frontières économiques dans les dépenses de toilette et les escapades amoureuses. Dans son livre sur l'identité féminine à travers la fiction occidentale, N. Heinich écrit de l'héroïne de Flaubert : « L'adultère est moins le but que le moyen, le passage obligé pour une conquête de soi, une façon d'échapper à une vie où l'on n'est pas soi-même pour se construire – quitte à tout perdre – une vie qui permette d'être en conformité avec soi, en cohérence avec l'image que l'on se fait de ce qu'on est ou, du moins, de ce qu'on devrait être »<sup>8</sup>.

Signalons d'autre part les nombreuses études psychanalytiques, psychologiques et psychopathologiques du roman. Globalement, elles font d'Emma Bovary une hystérique narcissique et un peu dépressive et conçoivent le bovarysme comme une névrose de provinciale mal aimée et trop rêveuse, qui s'ennuie et consomme abusivement. Le thème du désir féminin prisonnier du carcan moral de son époque n'échappa pas à la sagacité des psychanalystes. Il est vrai que c'est un thème propre à inscrire d'emblée le personnage dans le champ freudien, avec son questionnement du féminin entre le défaut et l'excès de jouissance, dans les avatars du refoulement et le destin des pulsions. Son désir qualifié d'insatiable l'apparente à *la Belle Bouchère* de Freud<sup>9</sup>, dont le rêve, revisité par Lacan, témoigne qu'elle cultive l'insatisfaction pour demeurer chroniquement désirante. Ainsi, un pas est franchi dans l'exploration du *continent noir* de la féminité et dans l'élucidation de *ce que veut une femme*, et Madame Bovary peut devenir une figure du *combat hystérique pour l'amour*<sup>10</sup>. Elle a désormais sa place dans la galerie de portraits des belles hystériques inaugurée par Freud et Breuer : conservatoire des cas cliniques devenus de quasi récits mythiques ou musée imaginaire des créations de l'esprit restituant une vérité d'essence, les voici en tout cas toutes un peu confondues dans l'intimité de leur prénom. Pour notre part, nous voyons se profiler les tendances hystériques d'Emma dans l'excitabilité corporelle – largement détaillée par l'auteur-, l'exaltation lyrique<sup>11</sup> et la pause romantique, la complaisance à soi, le dédoublement à se regarder être, le défi à l'ordre masculin, etc.<sup>12</sup>. Les interprétations psychologiques, voire même psychologisantes, insistent sur la carence maternelle qui en fait une mauvaise mère, le complexe paternel noué dans le silence du père, l'agressivité refoulée<sup>13</sup>, ou encore la femme phallique – la force et le caractère masculin remarqué par Baudelaire<sup>14</sup> –, l'échec de la sublimation, le masochisme mortifère, la désintringation pulsionnelle et la domination de la pulsion de mort<sup>15</sup>. S'il est une notion psychanalytique à convoquer, et qui manque pourtant à toutes ces analyses, ce serait à notre avis *la maladie*

d'idéalité au sens de J. Chasseguet-Smirgel<sup>16</sup>, qui atteint l'idéal du moi pour parer aux limitations que la réalité oppose au désir d'expansion infini de l'homme.

Reste encore l'écueil de l'exégèse psychosociologique sur les nuisances du romantisme dans la formation d'une jeune fille crédule, car « elle conçoit l'amour sous les formes d'une passion exorbitante et unique dans un décors de faste et parmi des péripéties de roman » écrit J. de Gaultier<sup>17</sup>. Pour les critiques, *Madame Bovary* est un livre sur les méfaits des livres. J. Starobinski remarque d'ailleurs que l'intoxication mentale avec les mauvais romans trouve sa juste métaphore corporelle dans le flot de liquide noir et âcre qu'elle vomit lors de sa toilette mortuaire, l'encre d'imprimerie venant redoubler spéculairement l'empoisonnement par l'arsenic<sup>18</sup>. Mais la thèse des dégâts du romantisme appelle la nuance. Car si l'on interroge l'essence du romantisme, Emma ne parvient justement pas être une vraie romantique. M. Breut<sup>19</sup> l'établit en la comparant à Henriette de Morsauf, l'héroïne du *Lys dans la vallée* de Balzac, qui sacrifie à son devoir son amour pour un jeune homme et se laisse mourir de faim en se consumant dans une sorte d'anorexie amoureuse. La nature positive et saine de paysanne d'Emma, en conflit avec son idéal, s'oppose précisément au romantisme dont elle ne garde que les clichés, en quelque sorte la fausse monnaie. Elle sera même passée toute sa vie à côté du romantisme. Le problème se déplace sur la question de la fausse valeur et la coalescence de l'amour et du luxe.

On ne dira rien dans le cadre restreint de cette étude des analyses stylistiques et narratologiques inaugurées par Barthes, Blanchot, etc., analyses passionnantes et toujours florissantes grâce aux 25 000 pages de manuscrits léguées par l'auteur. Mais notons pour finir l'interprétation moraliste qui fut élaborée lors du procès intenté au roman en 1857 pour outrage aux bonnes mœurs et à la religion. Maître Sénart, le défenseur de Flaubert, fait du destin tragique de l'héroïne la juste punition de la femme adultère<sup>20</sup>. Il plaide l'incitation à la vertu par l'horreur du vice. *Madame Bovary* ne serait rien moins qu'un contre exemple à but répulsif pour l'édification morale les jeune filles ! Le contresens est sans doute circonstanciel et stratégique, mais cette attribution inopinée de *moraline* est un comble appliquée à Flaubert « le démoralisateur »<sup>21</sup>.

## Le bovarysme.

« Elle souhaitait à la fois mourir et habiter Paris ».  
*Madame Bovary.*

Dans son célèbre essai de 1921 au titre éponyme, J. de Gaultier interroge le bovarysme et le caractérise comme « le pouvoir départi à l'homme de se concevoir autre qu'il n'est ». Cette falsification de soi est une constante de la vie phénoménale, qui régit les individus, les collectivités et l'histoire. Car pour lui, le bovarysme gouverne l'humanité. Il y a une

universalité et une fatalité du *mensonge bovaryque*, inhérentes à toute existence consciente d'elle-même. On se ment à soi-même parce que le propre de l'homme est sa faculté de mécontentement. Mais ce mécontentement est aussi facteur et cause de tout progrès. Le bovarysme est une erreur positive, une illusion créatrice et nécessaire, car il est facteur d'évolution et moteur de la recherche de la vérité. En dernière instance, il est un mode de production de la réalité psychologique et objective. Chez Emma, il est un cas extrême et pathologique, car « l'erreur sur la personne devient un élément du drame (...) Pour se persuader qu'elle est ce qu'elle veut être, elle ne s'en tient pas aux gestes décoratifs, (...) mais elle ose accomplir des actes véritables. Elle entreprend sur le réel avec des moyens qui ne sont valables qu'à l'égard de la fiction »<sup>22</sup>. Conséquence d'une défaillance de la personnalité, d'une faiblesse psychologique, toujours selon de Gaultier, le bovarysme s'accompagne d'une impuissance inavouée à s'égaliser au modèle qu'on s'est proposé. L'aveuglement et la duperie sur soi-même conduisent à imiter son personnage, à dissiper son énergie, à gaspiller sa vocation naturelle. Madame Bovary falsifie sa propre sensibilité, les conditions extérieures auxquelles elle est soumise, comme aussi l'être intime de ceux à qui elle fait tenir le rôle principal dans sa propre existence.

R. Girard reprend l'analyse de Gaultier dans son étude du mensonge romantique<sup>23</sup> pour l'incliner dans le sens du désir mimétique : le désir selon l'autre qui s'oppose au désir selon soi. Une loi du désir fait que le sujet ne choisit pas les objets de son désir, mais se précipite vers ceux de son modèle. Le modèle est ainsi médiateur du désir. « Emma Bovary désire à travers les héroïnes romantiques dont elle a l'imagination remplie. Les œuvres médiocres qu'elle a dévorée pendant son adolescence ont détruit en elle toute spontanéité »<sup>24</sup>. Mais l'insatisfaction, la falsification, la duplicité de la conscience, la médiation du désir par le modèle, s'ils sont universellement partagés, ne suffisent pas là encore, selon nous, à rendre compte du bovarysme d'Emma. Il faut y ajouter l'excès de nécessité et la pauvreté des possibles, qui produisent dans le roman un effet d'angoisse existentielle, de resserrement et d'étouffement, propres à rappeler l'étymologie du terme angoisse. Telle l'abeille contre la vitre qui se heurte au carreau pour rejoindre l'espace du dehors, l'héroïne est entravée dans son vouloir-vivre. On se demande si des circonstances autres, un milieu social élevé, lui auraient permis de vivre ses chimères sans déchéance. L'allègement de l'excès de nécessité aurait sans aucun doute ouvert des possibles, mais sans pour autant garantir la possibilisation de soi compromise par la présomption.

### L'idéal présomptueux

« J'ai tout lu !, se disait-elle ».  
*Madame Bovary*

Hasard et nécessité, fatalité et contingence, falsification des valeurs et tyrannie de l'idéal semblent également forger le destin tragique de Madame Bovary. L'illusion romantique falsifie la vision du monde et de la réalité : « Tout ce qui l'entourait immédiatement, campagne ennuyeuse, petits bourgeois imbéciles, médiocrité de l'existence, lui semblait une exception dans le monde, un hasard particulier où elle se trouvait prise, tandis qu'au-delà s'étendait à perte de vue l'immense pays des félicités et des passions »<sup>25</sup>. L'illusion romanesque étouffe la capacité d'amour, de souci et de responsabilisation pour l'autre, et empêche toute rencontre authentique. Ce code déformant formate par avance le sentiment et détermine *qui aimer* et *comment aimer*. Son mari ne possède pas la clef du code, et dès le début du mariage, il est dévalué. Il s'en est fallu de peu, écrit l'auteur, car quelques gestes, quelques regards répondant à son attente eussent suffi à le faire admettre dans l'univers idéal de son épouse. On est également frappé du peu de poids que représente pour la jeune femme l'expérience de la maternité. Elle n'en fait pas une expérience, fondatrice ou périphérique, de sa féminité. La mère et la femme ne sont pas en conflit chez elle. Elle rêve d'avoir un fils, qui serait « la revanche en espoir de toutes ses impuissances passées »<sup>26</sup>. Or sa fille est décevante parce qu'elle est fille et donc limitée dans ses possibles, et décevante parce qu'elle est, au moins pour sa mère, laide : double malédiction de la condition féminine... L'enfant ne parvient pas à avoir une place dans l'idéal présomptueux maternel, même si celle-ci lui donne – indice de tentative d'intégration dans l'idéal – un prénom du « grand monde », *Berthe*, cueilli au vol lors du bal à la Vaubyessard. Emma éprouve par moment le besoin impératif de la voir, joue à la bonne mère dans des accès de tendresse excessifs et maladroits, mais la vérité de son lien se révèle dans son projet de fuite avec Rodolphe : elle l'oublie<sup>27</sup>. L'enfant n'a pas de place dans ses préoccupations et dans son avenir. Au passage, on mesure la fatalité du destin de Berthe Bovary, mal aimée de sa mère, perdant l'amour de son père, laide, pauvre, déclassée et condamnée à devenir ouvrière dans une filature de coton.

L'idéal présomptueux de l'idéologie romantique produit la restriction de la polysémie du monde, referme les possibilités humaines, rétrécit l'espace et le temps de l'existence. A l'extrême, il induit même une certaine dénaturalisation des expériences de *nostrité*, celle de la maternité par exemple, qui peut expliquer parfois les réactions indignées du lecteur, voire le soupçon de monstruosité du personnage. L'idéal devient, selon la formule de Nietzsche, cette idole à qui l'on doit tout sacrifier et qui subordonne toute l'existence. Il consiste à conformer le monde à ses idées et s'impose surtout comme une distorsion de la pensée, au sens défini par Tatossian : « Le Distors réduit la situation à un thème général, à une idée, à un concept, à une définition qui devient "thème absolu", poussé sans limite jusqu'à l'inconséquence, jusqu'à la rupture de l'expérience naturelle, en substituant la transcendance subjective à la transcendance objective, ou plus exactement en déplaçant l'équilibre en faveur de la première »<sup>28</sup>.

### « L'ignoble ici-bas » et l'impossible ailleurs.

« Et Emma quotidiennement attendait l'infailible retour d'événements minimes qui pourtant ne lui importaient guère ».

*Madame Bovary*

L'excès de nécessité qui pèse sur le destin de l'héroïne se mesure à l'aune de l'étroitesse de la province, de l'indigence culturelle de la campagne normande, de la médiocrité de l'entourage et du confinement qui se répètent impitoyablement de Tostes à Yonville. Mais l'aliénation sociale qui restreint l'existence se double d'une autre aliénation qui lui demeure inaperçue : la tyrannie de l'idéal présomptueux, impossible à atteindre dans la réalité car il fait de sa quête de l'amour la quête de l'absolu. D'une part, sa situation interdit tout accès à cet idéal – car comment trouver dans la campagne normande du XIX<sup>e</sup> siècle les critères de l'idéologie romantique ? –. D'autre part, cet idéal est en lui-même impossible, parce qu'il est au-delà des limites humaines, fondamentalement inatteignable, proprement inhumain. Deux types d'aliénation se conjuguent en une double conjuration de l'impossible qui pèse sur l'existence, impossible par quoi Kierkegaard définit le désespoir. Ce qui produit chez Emma d'abord le retrait dépressif, puis dans un second temps le forçage de la réalité et le passage à l'acte. Le retrait « mélancolique », dans le sens non-psychiatrique du terme, l'amène à subir son sort, à se désimpliquer du monde, dans l'abattement, le vide, l'ennui, la dépression. Emma ne voit pas d'horizon praticable à sa morne existence car le mensonge romantique rétrécit l'étendue de l'existence concrète et déprécie toute possibilité d'approfondissement et de communauté authentiquement partagée. La spatio-temporalité vécue effectivement est dépréciée au profit d'une spatio-temporalité idéale rêvée. « L'ignoble ici-bas » est l'espace resserré où elle s'ennuie : le temps s'y traîne interminablement, les choses se répètent à l'identique, l'existence s'y enlise sans s'ouvrir à la réalisation de soi. La communication avec autrui se résorbe dans l'interminable monologue intérieur, le bovarysme même, avec sa zone ombreuse de rêveries ressasées aux heures indécises et son poids de refoulé, qui font aussi pour le lecteur sa charge d'humanité. Du point de vue stylistique, d'ailleurs, la temporalité étale et la lourde monotonie du ressassement bovaryque sont rendues par l'indéterminé des verbes conjugués à l'imparfait, propres à dire la désespérante stabilité des institutions, la pesanteur des choses et l'immobilité du monde. L'héroïne est insérée, sans être intégrée, dans une communauté où elle s'étirole. L'étendue de son existence semble se réduire à la fenêtre où Flaubert la montre si souvent comme un prisonnier à sa lucarne, regardant la morne campagne normande dans l'attente désespérée de l'événement.

A l'aune de l'idéal, toute expérience concrète de l'ici et maintenant dans la quotidienneté de l'existence est par avance dévaluée. Car *là-bas* est la

hauteur imaginaire déployée à travers l'espace rêvé du grand monde et sa temporalité festive : l'Orient nébuleux des chromos de l'époque avec son exotisme de pacotille<sup>29</sup>, l'Italie où vont toujours les grandes dames enlevées par leurs amants, et surtout Paris avec « sa vie nombreuse et son atmosphère vermeille ». En imagination, la petite provinciale en reconstitue les cercles de socialité : « le monde des ambassadeurs », « la société des duchesses » et « la foule bigarrée des gens de lettres et des actrices », qui ont « une existence au-dessus des autres entre ciel et terre, dans les orages, quelque chose de sublime ». Voilà qui pour elle représente l'humanité. « Quand au reste du monde, il était perdu, sans place précise, et comme n'existant pas. Plus les choses, d'ailleurs, étaient voisines, plus sa pensée s'en détournait »<sup>30</sup>. Elle s'abonne à des revues, s'imprègne du grand train de la bonne société parisienne, de la fièvre des théâtres et des fortunes du beau monde. Pour mieux se pénétrer de la réverbération de cet espace inatteignable et des échos de cette communauté inaccessible, elle s'achète même un plan de Paris et s'y promène en imagination. Cette société abstraite et mythique, brièvement approchée lors du bal à la Vaubyessard, aime l'imaginaire ; elle en fait le centre de son existence secrètement rêvée, envie ses possibilités infinies de consommation du luxe, et essaie de copier ses usages. Pour la femme d'un simple officier de santé de Normandie, l'élégance du goût et le raffinement des mœurs parisiennes ne peuvent qu'attester la grandeur d'âme et l'élévation de la pensée. La temporalité de ce monde ne saurait être que festive : « on s'y lève à quatre heures » afin de s'apprêter pour le bal, les fêtes et le feu d'artifice. Ainsi projette-t-elle « ses amours de princes » dans ces espaces idylliques, mais rattrapée par la réalité, elle devra se contenter pour satisfaire sa sensualité d'un fiacre roulant rideaux baissés dans les faubourgs de Rouen. D'ailleurs, hésitante à entrer dans la voiture par crainte d'inconvenance, elle se laisse décider par la réflexion de Léon : « Cela se fait à Paris ! ». La simple évocation de ce « on » parisien suffit à déterminer son acte.

## L'amour romantique

« Emma cherchait à savoir ce que l'on entendait au juste dans la vie par les mots de *félicité*, de *passion*, et de *ivresse*, qui lui avaient paru si beaux dans les livres ».

*Madame Bovary*

Dans son essai sur Flaubert, Sartre remarque la double temporalité du roman : « Ce sera un des charmes singuliers et inimitables de *Madame Bovary* que de nous présenter deux durées, l'une vécue dans sa lenteur répétitive, dans son ennuyeuse langueur, l'autre toute oraculaire mais cachée, temporalisation théâtrale mais sous-tendant la temporalisation romanesque et qui, se manifestant de temps en temps par les intersignes, nous révèle, en ces instants de foudre, qu'Emma court à sa perte et s'acharne à

réaliser son destin damné »<sup>31</sup>. En se laissant emporter par ses fantasmes, l'héroïne sait aussi forcer le possible, saisir au vol le hasard lui fait rencontrer Rodolphe et retrouver Léon, et arracher cette liberté qui lui est interdite. Ce qui témoigne de son énergie vitale à réaliser son désir et à passer à l'acte, et ne ressemble pas aux contournements névrotiques devant le *Kairos*, l'instant opportun. J. Gracq remarque : « C'est cette fureur d'un vouloir-vivre effréné, lent à s'éveiller, couvant et finalement explosant dans la torpeur d'une bourgade comme une bombe à retardement, qui en définitive assure pour beaucoup la grandeur du roman. L'enlisement, naturel à Flaubert, à n'être cette fois pas consenti, retrouve, avec un contrepoids, tout son potentiel poétique ». Ce pourquoi *Madame Bovary* est pour lui « autant qu'un roman de l'échec, un roman de l'éveil : celui d'une prosélyte encore à l'état sauvage »<sup>32</sup>. Trêve de l'ennui, de la rêverie à la fenêtre, des idylles seulement rêvées et des poses décoratives, l'héroïne parvient à s'émanciper de son aliénation sociale par l'adultère et accède enfin à l'amour. Le récit connaît alors des accélérations du cours du temps, une tension qui va crescendo, *allegro presto*, dans la temporalité précipitée des escapades à travers champs chez Rodolphe et surtout des courses à Rouen auprès Léon. Emma réalise à tout prix son vouloir-vivre amoureux dans la réalité, dans une tension de plus en plus effrénée qui reflète sa soif d'absolu. Rencontrant l'amour, « elle entraînait dans quelque chose de merveilleux où tout serait passion, extase, délire ; (...) les sommets du sentiment étincelaient sous sa pensée, et l'existence ordinaire n'apparaissait qu'au loin, tout en bas, dans l'ombre, entre les intervalles de ces hauteurs »<sup>33</sup>, écrit Flaubert. Après l'état de grâce initial, elle se heurte aux limites des autres. La falsification de ses sentiments entraîne la falsification de l'autre. Aucun des deux amants n'est vu pour ce qu'il est, dans ses limites humaines. Toute à son idéalisation amoureuse forcenée, elle reste aveugle à la duplicité de Rodolphe et à la médiocrité de Léon. Chacun est pris dans le jeu de dupes de l'amant romantique, jeu dans lequel elle les entraîne et auquel ils se prêtent pour lui complaire. Avec Rodolphe, elle décide de l'enlèvement et il s'y prête un temps par veulerie, mais mis au pied du mur, il se dérobe et l'abandonne. Sa cruelle désillusion, la crise existentielle qui s'en suivent ne sont pas pour autant l'occasion d'une reprise maturative de soi, d'une relance existentielle ou d'un réajustement de l'idéal à la réalité. La souffrance n'a pas pour elle de capacité transcendante. Tentée d'abord par le suicide, la jeune femme reste enfermée dans sa douleur, s'y débat et perd pied. Sa dérélition l'amène à chercher secours dans la spiritualité religieuse auprès du curé Boursinien, mais il ne comprend rien. Sans aide valable, elle échoue et reste ce qu'elle est. Son aspiration à un au-delà du monde dans la foi se mue en une vague velléité de pureté religieuse, et se manifeste en gestes sporadiques de charité envers les pauvres. Son appel au sublime s'arrête à l'achat de chapelets et s'échoue dans le désir « de posséder un reliquaire enchâssé d'émeraudes pour le baiser chaque soir ». L'aspiration à la spiritualité se résorbe dans le décoratif, l'élan transcen-

dantal s'échoue dans le geste. Là encore, Emma n'atteint pas l'esprit mais en reste à la lettre.

L'aliénation à l'idéologie romantique s'affirme encore trois ans après, quand débute sa liaison avec Léon. Après un temps d'amour passionné, leur relation commence à s'essouffler, mais attachée à son rêve, la jeune femme reste aveugle à l'usure de son amour : « Elle était autant lassée de lui qu'il était fatigué d'elle. Elle retrouvait dans l'adultère toutes les platitudes du mariage ». Elle n'en continue pas moins à lui écrire des lettres passionnées et à exiger des poèmes et des pièces en vers, passages obligés sur sa Carte du Tendre. Elle cultive artificiellement dans l'auto-exaltation lyrique un sentiment qu'aucun des deux n'éprouve plus et dont ils sont quasiment dégouttés. Madame Bovary ne saurait atteindre la radicale lucidité de *la Religieuse Portugaise*, découvrant dans ses fameuses *Lettres* la duplicité de la conscience amoureuse, qui préfère son amour à son objet d'amour. « J'ai éprouvé que vous m'étiez moins cher que ma passion », écrit cette amoureuse repentie à son ancien amant<sup>34</sup>. Madame Bovary aime plus son idéal d'amour que ses amants, mais son aliénation ne lui permet pas de s'en apercevoir. Comme le disent si souvent Bouvard et Pécuchet, elle ne sait pas « en rabattre », c'est-à-dire ajuster la réalité de sa situation et l'évolution des sentiments à son idéal. Sa belle-mère ne s'y trompe d'ailleurs pas, qui d'emblée lui trouve « un genre trop relevé pour sa position de fortune ».

La tyrannie de la présomption a pour conséquence la dénaturation de toute la sphère affective. L'amour d'Emma pour ses amants est d'abord inauthentique parce qu'il naît du mensonge romantique. Il s'impose comme un *devoir-être* amoureux codé, emprunté à d'autre et artificiellement entretenu ; il ne comporte pas de possibilité de appropriation pour l'historicisation de soi. Une fois dépassée l'exaltation amoureuse du début, il ne réalise pas *l'être emporté sur les ailes de l'amour* par lequel, selon Binswanger, il atteint sa dimension transcendante. Il ne peut pas assurer de communion, une véritable *nostrité*. Il ne produit à l'inverse que l'éloignement et l'isolement des autres, et aboutit à la perte du monde commun dans le blocage présomptueux. Notons qu'aucun de ses compagnons n'aidera la jeune femme à éponger ses dettes, la laissant affronter sa déchéance dans une absolue solitude. Rodolphe et Léon dorment tranquillement, note Flaubert, tandis qu'Emma agonise.

André Vial écrit : « *Madame Bovary* est la dénonciation d'une erreur de méthode dans l'usage de l'infini, une erreur nommée illusion. Elle dénonce le rapport faux et dangereux, absurde et souvent grotesque, qu'une existence finie, (...) fatale, (...) établit avec l'infini de l'univers et du temps, sous l'effet d'un désir sans mesure de bonheur, de puissance et science. (...) (Flaubert) *s'acharne*, lui, en héritier critique du XVII<sup>e</sup> siècle et du romantisme, à imaginer des personnages en quête de bonheur, un bonheur absolu en qualité, en intensité, en durée, un bonheur infini et éternel. Or eux (ses

personnages) sont de l'ordre du fini, dans l'espace et dans le temps. La contradiction est constante. (...) Elle est tragique. Elle est fatale »<sup>35</sup>.

### **Vraie et fausse hauteur : la question des valeurs**

« Il me pardonnera, lui qui n'aurait pas assez d'un million à m'offrir pour que je l'excuse de m'avoir connue... »

*Madame Bovary.*

Dans l'enchevêtrement des destins des personnages du livre, Flaubert montre qu'il n'y a pas seulement un haut et un bas, valeurs fermes et définitives entre lesquelles l'homme est partagé et doit trouver sa juste hauteur. Se dégagent aussi un bas du haut et un haut du bas, qui mettent en question l'authenticité des valeurs établies et réservent quelques surprises. « Selon le consensus de notre culture occidentale, observe M. Breut, le Haut est la catégorie qui rassemble le Noble, le Beau, le Bien, la Culture et la Raison, tandis que le Bas comporte le Trivial, le Laid, le Mal, la Nature vue dans la corporalité et la matérialité, et l'Instinct »<sup>36</sup>.

Des valeurs qui composent la hauteur d'Emma, rien a priori ne paraît critiquable : l'amour, l'élégance, le luxe – s'il témoigne du goût du Beau – et la spiritualité, mais Flaubert montre qu'elle repose sur de la sensualité qui s'ignore et se résout en maniérisme. Mais du romantisme, Madame Bovary n'absorbe que la « sous-culture » : sa forme réductrice et niaise qui rétrécit l'espace mental au lieu d'élever l'âme, qui simplifie le monde plutôt que d'ouvrir l'intelligence et de former l'esprit critique, sa mélancolie qu'elle cultive de façon programmatique, et son exaltation qui travestit les sentiments. Il n'y a pas de véritable déchirure existentielle entre son positivisme et son romantisme, parce que son romantisme falsifié est plaqué sur son vivre. Inapte à la contemplation du paysage, à la méditation métaphysique, son aspiration reste superficielle, en conflit finalement avec sa vraie nature de paysanne. Elle n'atteint pas l'essence du romantisme et se sustente des clichés trouvés dans les romans, dans les gravures et les chansonnettes pendant de son éducation au couvent. Elle en reste aux images, aux postures, aux manières, toutes figures vides de consistance mais qui constituent pour elle un modèle d'élévation qu'elle recopie<sup>37</sup>. Notons au passage la proximité que souligne A. Tatossian entre présomption et maniérisme, « (...) qui comportent tout deux le trait d'ascension et la possibilité d'une visée de soi (...) »<sup>38</sup>. Du romantisme, elle garde l'aspiration à l'illimité, une propension à l'exaltation et trouve extraordinaire ce qui est banal, un peu comme Pécuchet s'esbaudit devant un chou qui tout gros qu'il est n'est qu'un chou. Dans cette pseudo hauteur de l'idéal romantique, rien ne lui permet « (...) d'atteindre une vue plus haute sur les choses et de réaliser l'appropriation de cette vue dans un acte de décision qui engage toute une vie », ainsi que l'analyse Binswanger<sup>39</sup>. Rien non plus d'une réalisation authentique de soi, permettant le mûrissement.

Le bal à La Vaubyessard chez le marquis d'Andervilliers est la seule occasion de sa vie où elle tutoie son rêve de *grand monde*. Profane invitée à une cérémonie d'initiés, elle vit son initiation aux mystères sacrés de la vie luxueuse des grands de ce monde. Eblouie par l'aristocratie, absorbant avec dévotion sans toujours les comprendre ses conversations, ses intrigues et ses mœurs, elle se laisse fasciner par le vieux duc dont on dit « qu'il a fréquenté la cour et couché dans le lit des reines ». Son impression de rêverie féérique, le vertige sensuel de sa danse avec le vicomte, sa vision éblouie de demi dieux tout droits sortis de ses romans, sont tempérés par l'ironie objective de l'auteur : Flaubert nous dépeint des mécaniques en représentation qui consomment du luxe et voit le duc comme un vieillard cacochyme qui bave dans sa serviette, tandis que « pendant les solos de violon, on entendait le bruit clair les louis d'or qui se versaient à côté sur le tapis des tables de jeux ». Le ravissement d'Emma connaît une assomption qui culmine dans le langoureux vertige de la valse. Le retour à la maison dans un cheval « trop petit » pour les brancards du *boc* métaphorise le choc brutal du réel et du rêve, et de la grâce de cette nuit magique qui fera « un trou dans sa vie » ne resteront que de pieuses reliques. « Dans une optique anthropologique, écrit Binswanger, il est nécessaire d'établir une distinction entre le fait de se laisser emporter vers les hauteurs, conformément à l'humeur (et à la tonalité) par les désirs, idées ou idéaux, en raison de la disposition affective, et le fait de gravir péniblement, avec efforts, « les barreaux de l'échelle » où ces mêmes désirs, idées et idéaux, dans la vie (dans les domaines de l'art, de la philosophie et de la science) rivalisent et sont traduits en actes et en mots »<sup>40</sup>.

Par ailleurs, la première conversation de l'héroïne avec Léon en arrivant à Yonville, où s'engage leur flirt, frappe par la hauteur du vouloir et la petitesse de la capacité, par la prétention de l'intention et la banalité de l'effet. Dans leurs propos complices ne manquent aucun des *topoi* les plus convenus du romantisme, soleil couchant, musique exaltante, voyages exotiques, etc. L'accumulation de clichés est d'une puissante banalité. L'aspiration vers le haut, le beau, l'infini, comme l'exaltation émotionnelle qu'ils partagent, sont réduites en elles-mêmes par des considérations petites bourgeoises de confort, par des restrictions circonstancielles, par des rationalisations renvoyant à une discrète médiocrité, à la plate quotidienneté qu'ils prétendent pourtant mépriser. Ne leur en déplaît, leur vision du monde restera toujours le reflet des *mœurs de province* par quoi Flaubert sous-titre son roman. La fausse hauteur d'Emma est sans profondeur, impraticable et inapplicable à la conduite de l'existence. Elle ne permet que de construire *des châteaux en Espagne*, c'est-à-dire, selon Binswanger, une présomption et un avenir impossible. Sa hauteur est sans épaisseur humaine, simplificatrice et réductrice. Composée de lieux communs plaqués sur la réalité, elle produit la distorsion dans la lecture des signes du monde, un signe fruste pouvant renvoyer à un objet grandiose. Le code idéologique unique de l'héroïne devient la projection de son vouloir vivre, sorte de métaphysique élémentaire avec laquelle elle part à la chasse au bonheur. L'altitude intangible de sa

présomption rabat la quotidienneté à la bassesse et ne laisse aucune chance aux occupations ordinaires d'élargir l'existence : l'étude de la musique, par exemple, dans laquelle elle eût pu découvrir l'élévation de l'esprit dont elle croit manquer en province. Avant d'en faire le prétexte de ses escapades amoureuses, elle l'avait abandonnée car « elle ne serait jamais une concertiste en robe de velours faisant frémir son auditoire... ». Là encore, c'est la figuralité de la pose et le cliché qui président à ses choix de vie. L'élévation visée dévalue la quotidienneté et son approfondissement potentiel, et par là toute possibilité d'élargissement de l'expérience dans la vie pratique. Au nom de cette fausse hauteur, on l'a vu, mari et enfant sont ravalés au monde d'en bas. La bêtise d'Emma, c'est de faire de la partie le tout, l'absolu qui exclut et conclut. Comme pour *Solness*, le personnage d'Ibsen, sa hauteur sans assise n'a comme horizon d'attente que la chute et la déchéance, mais ici elle a de plus pour conséquence la ruine et la mort prématurée de Charles et l'enfance sacrifiée de la petite Berthe.

### **Haut et bas : la transcendance du désir.**

« Rien autour d'eux m'avait changé ; et pour elle cependant, quelque chose était survenu de plus considérable que si les montagnes se fussent déplacées ».

*Madame Bovary.*

La dialectique du haut et du bas dans l'éclairage du désir permet de montrer comment du bas peut naître un certain accès à la transcendance : ici la transcendance de l'Eros, susceptible d'élever l'héroïne au dessus de la morale. M. Breut montre comment Flaubert magnifie l'instinct satisfait dans une sorte de Panthéisme, où le bas de l'instinct est susceptible de tirer l'être vers le haut. Il y a dans le bas une potentialité transcendantale, une verticalisation potentielle du désir répondant à une certaine vérité de l'homme, qui le place au delà du bien et du mal. Par exemple, dans la scène d'amour en forêt quand Emma vient de céder à Rodolphe, elle traverse un moment d'extase : rare moment dans le roman de presque bonheur, ou en tout cas de bien être, qui naît de l'accord profond entre sa sensualité comblée et la vitalité de l'univers. Mais de retour dans sa chambre, Emma justifie l'événement et se leurre elle-même : en se voyant transfigurée dans son miroir au décours de son expérience amoureuse, elle réinterprète l'événement du bas avec son code habituel romanesque ; elle se raconte en quelque sorte « un mensonge d'en haut »<sup>41</sup>, qui fait perdre au bas toute sa potentialité transcendantale. De même, dans le passage du roman où elle court le matin, radieuse à travers champs pour surprendre son amant Rodolphe dans son sommeil, l'ironie cinglante du style fait place à une sorte de tendresse – rare chez Flaubert – pour magnifier la vitalité de son jeune corps impatient mû par l'appel du désir. Toute à son euphorie amoureuse, débarrassée de son appareil culturel, Emma est pour un instant réintégrée à soi dans son être de

jeune paysanne. Et là, elle n'est certainement pas nymphomane, comme l'ont écrit méchamment certains critiques<sup>42</sup>, mais nymphe tout simplement, païenne et libre dans la force de son désir et de son accord avec la nature. De même si le cynique Rodolphe est odieux, si dès leur première rencontre il la dévisage avec l'œil du maquignon et l'envisage avec la duplicité du séducteur<sup>43</sup>, ce n'est pas tant parce qu'il est un vulgaire jouisseur que parce qu'il utilise à ses fins un discours mensonger : il maintient sa victime dans le plus dangereux des contresens jusqu'à lui laisser croire qu'il va l'enlever, pour l'abandonner lâchement au dernier moment. On voit comment l'idéologie présomptueuse produit la confusion de la nature et de la culture, de l'instinct et du sentiment, par le recouvrement mensonger du désir sous le fatras romantique. La sensualité audacieuse de la jeune amoureuse n'est pas en soi le bas, nous dit Flaubert, car elle est susceptible d'ouvrir à une certaine transcendance ; mais alliée à une imagination vulgaire et une grande naïveté, elle produit sa Bêtise.

### **L'irruption du bas.**

« D'où venait donc cette insuffisance de la vie, cette pourriture instantanée des choses où elle s'appuyait ? »

*Madame Bovary*

A ne pas accepter la nécessité du bas, il fait irruption de façon brutale dans l'existence. La hauteur d'Emma se désintègre par le bas, par l'argent qu'elle dépense littéralement sans compter car son idéal ne saurait s'abaisser à une comptabilité sordide. L'argent est l'étayage indispensable de son élévation. Pour payer sa liberté et assurer la distinction de sa toilette, elle en vient à falsifier des documents, à voler son mari et à le ruiner : l'indépendance et l'élégance de l'apparence se payent au prix fort de l'avilissement moral et la prostitution croise sa route. Par l'entremise de l'usurier Lheureux, l'argent la conduit la ruine et le suicide. Ainsi voit-on la dévaluation de la valeur idéale en valeur monétaire, et l'argent est la valeur suprême des canailles du roman, du colporteur Lheureux qui joue diaboliquement de sa convoitise, du notaire qui lui propose la prostitution ou de la bonne qui se sauve en volant ses affaires. Mais aussi d'une autre façon, l'argent est le haut d'Emma, sous la forme ennoblie du luxe indispensable à l'épanouissement de sa sensualité. Il lui procure les objets de luxe qu'elle consomme et qui ne suffisent pas à la rendre heureuse. Il lui permet d'offrir à ses amants les cadeaux symboliques du grand monde et de soigner le décors de ses projections romanesques. Si la valeur répond à la question du *comment être* et du *comment vivre*, elle équivaut pour Emma à un *quoi consommer*, en jouant sur le registre de l'identification dans la dialectique de l'être et de l'avoir. Elle découvre les lacunes de la chose consommée non en elle-même mais dans les lacunes du marcher de la course au bonheur. Et quand Emma comprend que Rodolphe, son dernier recours, ne lui donnera pas l'argent qui la sauve-

rait, elle se représente sa situation comme un abîme. Elle éprouve un vertige dans lequel les blessures d'amour en viennent à se confondre avec la ruine sociale pour s'imposer comme l'échec de son existence toute entière. Flaubert décrit là le moment ultime du basculement de toute existence acculée qui ne peut plus avancer, ni revenir en arrière, ou « descendre » – *verstiegen* – et fait le choix décisif du suicide<sup>44</sup>.

Le bas fait irruption d'une autre façon dans la scène de son agonie. L'Aveugle, figure repoussante et funeste, est un mendiant qu'elle a souvent rencontré au décours de ses escapades amoureuses. Avant de prendre l'arsenic, se sachant ruinée, elle lui a donné ses dernières pièces de monnaie. Au moment de son agonie, il réapparaît sous l'aspect d'une quasi hallucination auditive : son habituelle petite chanson grivoise retentit sous sa fenêtre pour évoquer un jupon envolé et ravalé l'amour à l'instinct sexuel. Il est pour J. Starobinski cette « transcendance noire » qu'Emma entend à l'instant de mourir : elle s'écrit « l'Aveugle ! », et « se met à rire d'un rire atroce, frénétique, désespéré, croyant voir la face hideuse du misérable qui se dressait dans les ténèbres éternelles comme un épouvantement. Une convulsion la rabattit sur sa couverte. (...) Elle n'existait plus »<sup>45</sup>. Quel sens donner à son rire ? L'ultime dérision face à la vulgarité de l'amour ainsi affirmée ? La révélation in extremis de l'imposture romantique qui a gâché sa vie ? On se prend à souhaiter que ce rire traduise la délivrance de l'aliénation et que, retombant enfin des hauteurs de la présomption, l'agonisante donne son sens véritable à son destin tragique. La mort dégradante de Madame Bovary apparaît dans toute son horreur si on la compare avec celle de la servante Félicité, l'héroïne de *Un cœur simple*<sup>46</sup>. Cette humble servante au grand cœur est peut-être l'opposé d'Emma Bovary. Blessée dans l'amour qu'elle éprouve successivement pour un homme, pour la petite fille qui lui est confiée, pour son neveu, pour son perroquet Loulou, elle se laisse chaque fois transformer par les épreuves. Au moment de sa mort, par la vertu de son cher perroquet empaillé qu'elle prend pour le Saint Esprit, Félicité la croyante se croit visitée par l'esprit divin et s'éteint en souriant dans la suavité de son extase mystique. Sa mort immanente est l'accomplissement transcendantal de toute une vie d'amour et d'abnégation.

### **Idéologie religieuse et dogmatisme scientiste**

« Alors Boursinien aspergeait la chambre mortuaire d'eau bénite et Homais jetait un peu de chlore par terre. »

*Madame Bovary*

Le grotesque pas de deux que dansent en miroir le curé et l'apothicaire est l'illustration de l'empire idéologique du On, de la bêtise du parti pris, du prêt-à-penser des bien-pensants et du bouillonnement des clichés dans « le chaudron fêlé de la parole humaine » assurant pourtant la cohésion de la société. Religion et utopie philosophique sont ainsi renvoyées dos à dos,

pour mieux brouiller toute tentation de récupération idéologique. L'altitude du curé Boursinien est a priori garantie par l'institution religieuse et l'appel divin au sacerdoce. S'il affirme bien haut sa mission évangélique sur les âmes, on le voit plus prosaïquement soigner les vaches « qui ont l'enfle » et rassurer les paysans qui croient aux sorts. Flaubert s'amuse à le montrer prêchant contre la littérature qui corrompt les mœurs et justifier l'interdiction du théâtre par l'institution religieuse. Stupide, dogmatique dans ses croyances et crasseux comme son église, il est incapable de répondre aux besoins spirituels de ses semblables, parce qu'il reste englué dans les contingences matérielles de sa charge et dans sa sombre réalité de curé de campagne. Quand Emma dans la détresse va chercher secours auprès de lui, il est à ses soucis de garnements du catéchisme et croit qu'elle a des embarras gastriques ! Inapte à l'écoute d'autrui, il n'a que des réponses toutes faites et des poncifs de catéchisme à servir pour chaque circonstance de la vie. Comble d'ironie pour qui discourt de l'ascension divine, son enlèvement dans la matérialité du monde ne lui laisse pas même entrevoir l'élévation spirituelle. En dépit du souci relatif et matériel qu'il a des pauvres, l'existence de Boursinien montre une certaine disproportion car l'expérience quotidienne la plus prosaïque prend toute la place et se solde par l'abdication de toute verticalité. « J'ai presque envie de vomir (...) tant son fond est bas », écrit Flaubert à propos de son personnage<sup>47</sup>. Ainsi voit-on comment le curé Boursinien, enlisé dans l'horizontalité étroite de son existence, est promoteur d'une idéologie religieuse qui a perdu toute transcendance : vide, formelle et mensongère, elle est devenue le fond de commerce d'une métaphysique au service d'idole et qui ne sait plus qu'interdire.

Flaubert oppose à la religion la Raison, et son scepticisme ne trouve pas de démenti dans la philosophie des Lumières, ou du moins, dans sa forme dénaturée par le positivisme naïf<sup>48</sup>, le pragmatisme arriviste et le narcissisme d'Homais. En contraste avec l'homme de l'Humanisme qui aspire à incarner l'Homme en totalité, *Ecce Homais*, écrivent les critiques, qui personnifie la dimension métaphysique de la bêtise. C'est aussi à l'appel sacré, celui de la Science et du Progrès Humain, que répond le pharmacien. Il en fait son sacerdoce et sa hauteur personnelle, alors que son incompetence et son inutilité sociale ne cessent de s'avérer tout au long du roman. Histrien, bouffon narcissique, petit bourgeois « autolâtre » et pingre, il cache mal sous l'emphase du discours et la rage du paraître sa vulgarité d'âme et sa terreur secrète d'être poursuivi pour exercice illégal de la médecine. A travers le jargon latin destiné à le faire passer pour un homme de science, Homais incarne la bêtise patentée, celle qui se donne précisément le masque de l'intelligence et la posture de l'idéaliste scientifique, humaniste et libertaire, alors qu'il intrigue basement dans les antichambres du pouvoir pour recevoir... la légion d'honneur ! C'est dire la hauteur de son aspiration la plus secrète. Son grotesque est gai et il fait rire, mais les manifestations de sa scélératesse ne manquent pas, envers les faibles et les pauvres en particulier : Hippolyte, le pauvre garçon pied-bot, « l'intéres-

sant stéphanopode », qu'il contraint à se faire opérer par Charles pour se faire de la publicité, deviendra par ses soins un martyr sacrifié sur l'autel de la Science ; quant à l'Aveugle qu'il ne parvient pas à guérir, il le diffame et le fait enfermer à l'asile pour sauver sa réputation. Dans l'enflure du moi et les circonvolutions de langage, le pharmacien hausse la médiocrité du On à la dignité d'une religion. Sa stupidité éclate dans sa façon de magnifier avec emphase le discours des Comices Agricoles – cette « symphonie de la Bêtise », écrit Flaubert dans sa *Correspondance* –. Noblesse des intentions affichées, boursoufflure de l'ego et infamie des actes composent la hauteur de l'apothicaire. Son haut est tout aussi dérisoire que celui d'Emma, mais avec de plus le sceau spécifique de l'imposture et de l'abjection. Mais contrairement à elle, il ne cherche pas à le réaliser à toute force et n'encourt pas le démenti radical de la réalité. Il le nourrit de pragmatisme et l'habille habilement de l'esprit du temps sans jamais s'y opposer : aucun risque pour lui de se trouver bloqué, enfermé dans une expérience déterminée sans possibilité d'avancer ni de reculer, lui dont l'arrivisme laisse présumer toute la capacité d'adaptation à la situation quelle qu'elle soit. Son catéchisme personnel lui permet de renforcer sa position sociale ; aussi, « l'autorité le ménage et l'opinion publique le protège » et ses intrigues aboutissent. Emma en meurt car son idéal romanesque lui fait perdre la proportionnalité de l'existence humaine ; Homais enfle et prospère et – dernière phrase du roman et ultime pirouette de Flaubert l'ironiste – reçoit la croix d'honneur qui témoigne de la reconnaissance sociale et de l'infaillible talent du On à récompenser l'imposture !

### Du bas vers le haut : la transcendance de la douleur

« L'univers pour lui n'excédait pas le tour soyeux du jupon de sa femme ».

*Madame Bovary*

Dès la scène inaugurale du roman et l'histoire de « la casquette », Charles Bovary est désigné comme rustre à travers l'amalgame pâteux de son patronyme *Charbovary*. Totale impersonnalité, sensualité fruste, passivité, indigence du langage, sainte simplicité qui l'apparente au pauvre d'esprit, Charles est surtout le cocu magnifique, figure tutélaire des vaudevilles qui jette sa femme dans les bras de ses amants sans jamais s'apercevoir qu'il est trompé. Par opposition à la « bêtise intelligente » d'Homais, Charles est l'homme de la « bêtise bête » : elle se cristallise dans le néologisme épais de *bovinisme*, inventé par les critiques, mais induit par Flaubert lui-même qui le décrit « ruminant son bonheur », évoluant dans son horizontalité bornée et fruste. Comme les paysans des Comices Agricoles, il est assimilé à l'animal : le bas du bas ! Et pourtant ! Contrairement à Emma, à Rodolphe et à Léon, Charles n'est pas capable d'en appeler au *Dictionnaire des idées reçues* du romantisme quand il s'agit d'aimer. Son *devoir-être* amoureux, qu'il puisse

dans l'authenticité de ses sentiments, témoigne d'un art d'aimer qui mérite qu'on s'y arrête : il aime avec dévouement, avec sincérité, dans une confiance aveugle, sans jalousie ni amour propre, avec une parfaite courtoisie, une indéfectible amitié et un authentique souci du bien-être de l'autre. « C'est à travers le personnage de Charles, écrit M. Breut, que s'effectue la synthèse du *comment* aimer et du *qui* aimer que réclame l'amour vrai. Léon avait cru puis feint d'aimer *qui* il courtisait en la personne de la jeune femme romanesque. Rodolphe, lui, avait pratiqué le mensonger *comment* aimer qui relève de la technique du séducteur. Seul Charles réalise la synthèse, méritant à cet égard d'illustrer le vers de Ronsard qui use du verbe adéquat pour désigner ce sentiment rare : *s'essencier*. Charles *s'essencie* en effet en Emma (...), attitude que Ronsard exprime dans cet autre vers que Charles pourrait reprendre à son compte : *Si c'est aimer de vivre en vous plus qu'en moi-même* »<sup>49</sup>. Tout au long de leur vie commune, se dédoublant du brave rustaud qu'il est, il adopte en effet sans rien en comprendre les idées de sa femme, ses goûts, ses raffinements, ses formes de culture. Si Emma tient plus à son idéal qu'à son objet, Charles fusionne avec son objet d'amour au point d'en faire son idéal. Après la mort d'Emma, comme débarassé de son regard dépréciateur, il prend son autonomie romanesque et connaît une autre dimension. Dans la subtile structure en chiasme du roman, la chute de l'héroïne amène l'élévation de Charles et sa réhabilitation. Son dévouement se transforme en dévotion quasi-religieuse dans une fusion mystique avec l'être perdu qui réalise l'amour absolu. Car, instruit de son infortune, en quelque sorte dénié, « sa jalousie incertaine se perdit dans l'immensité de son chagrin » : Charles oublie la trahison de sa femme ! Il pardonne à Rodolphe, qui l'en méprise d'autant plus, sans voir où est la vraie grandeur. Il a alors, écrit Flaubert, « le seul grand mot qu'il ait jamais dit : c'est la faute de la fatalité ! ». Car Charles ne sait ni juger, ni haïr, ni conclure. Il ne sait qu'aimer et sa bêtise se dissout dans la souffrance. Sa femme disparue, il se resserre plus étroitement dans l'amour de son enfant ; et pour comble, lui seul finit par ressembler aux amants dévoués des livres niais qui ont intoxiqués la jeune femme : il meurt de chagrin, seul, ruiné et méprisé de tous, mis au ban de la petite société d'Yonville car on prétend qu'il boit. Sa mort est d'ailleurs exemplaire : il s'évanouit parmi les choses de la nature dans la splendeur d'une journée de printemps, à la place d'Emma sous la tonnelle des rendez-vous, sans doute en premier des bovarystes dans sa fusion idéale avec l'être perdu. La naïveté de son amour, mélange de subjugation, de crédulité, et d'abnégation, atteint les hauteurs de la divine bonté et la situation de *l'être-en-dépassement-du-monde*, selon Binswanger. L'horizon borné du simple d'esprit s'élargit démesurément par la sincérité de son amour et la souffrance renverse la médiocrité en grandeur. Ainsi Charles accède-t-il à la terre natale du Nous. Le bas de Charles recelait une vraie hauteur, la seule du roman, et la douleur, par une authentique transformation de soi, lui donne son essor transcendantal dans une dimension quasi christique. Il ne saurait y avoir de vraie grandeur que dans

l'infinie réceptivité de l'autre. A l'exemple de Charles et de Félicité, pour Flaubert, l'infini appartient aux cœurs simples : ces êtres sincères qui séjournent dans le On sans en faire une religion, seuls capables de l'impersonnalité et de l'oubli total de soi, libérés de l'amour propre et de l'infatuation du moi. Purs de tous parti pris, car ils prennent tous les partis, ils acceptent tout sans conclure. « L'idéal, écrit Flaubert à Louise Colet, n'est fécond que lorsqu'on y fait tout rentrer. C'est un travail d'amour et non d'exclusion »<sup>50</sup>.

### Pour finir sans conclure

Insistons sur la fonction heuristique et subversive de cet ouvrage pour notre époque tentée par l'aplanissement de toutes les valeurs et leur arraisonnement par la seule valeur marchande. Mais mieux encore, l'œuvre de Flaubert assume ce que nous croyons pour notre part être la fonction première de la littérature, n'en déplaie au curé Boursinien : reconduire l'homme lecteur à l'essence même de l'homme par le chemin du singulier à l'universel, à travers les intrigues, les types psychologiques, les déterminations sociales et historiques et l'affrontement des forces externes et internes dans les personnages. Car à l'instar d'Ibsen pour Binswanger, l'auteur de *Madame Bovary* est un voyant des formes anthropologiques, ayant atteint la forme puissante et claire. Comprendre le bovarysme comme une présomption permet de dépasser le type psychologique, le diagnostic psychopathologique et le contexte socio-historique pour subsumer la pluralité et l'intrication des déterminants dans l'ensemble plus vaste de l'anthropologie phénoménologique. La déchéance d'Emma, la prospérité d'Homais, l'enlèvement de Boursinien et l'assomption de Charles illustrent des possibilités humaines, et à ce titre les possibles qui nous habitent, peu ou prou. On comprend aussi que l'authenticité ou l'inauthenticité de la hauteur n'a rien à voir avec la reconnaissance sociale, qui requiert pour une part un commerce tranquille avec le On dans l'inauthenticité paisible de la vie quotidienne. Et à celui qui n'y croirait pas, on prescrira la lecture du *Dictionnaire des idées reçues* pour qu'il s'y reconnaisse... L'héroïne est l'illustration littéraire d'une potentialité poussée à l'extrême jusqu'à sa déchéance. A la hauteur d'Emma, inauthentique car rêvée, imaginée ou fugacement effleurée sur les ailes de la grâce, s'oppose la vraie hauteur de Charles, douloureusement conquise dans la montée depuis le plus bas, par la transcendance de l'amour et la transformation de soi. Et l'on voit au passage comment, pour paraphraser Rilke, chacun connaît la mort propre que sa vie comporte, celle que chacun porte en soi et qui est issue de sa propre vie. En l'homme condamné au rêve et à l'illusion vitale qui aide à vivre, s'affrontent l'idéal et de la réalité, et nous y lisons la nécessité de ramener les valeurs humaines dans le champ d'une praxis fidèle à la terre, sans abdiquer pour autant la dimension de verticalité qui dépasse la finitude dans la tentation d'une possibilité propre. La proportionnalité anthropologique de Binswanger, et dans une autre rhétorique, la *synthèse* flaubertienne, « grande loi de l'ontologie »<sup>51</sup> et dénonciation implicite de la fausse hauteur, nous incitent à conjuguer *ensemble* les polarités qui

nous habitent et nous font homme : marcher dans l'étendue et monter dans la hauteur. Mais la tension vers l'idéal et la soif d'absolu de l'héroïne ne sont pas sans une majesté tragique. Sans doute peut-on évaluer la commotion provoquée par la rencontre d'une grande œuvre au petit malaise indélébile qu'elle nous laisse en refermant le livre : savoir lire Flaubert avec Binswanger est l'occasion d'interroger notre position dans le monde des valeurs, nos tentations présomptueuses et nos dérives toujours possibles vers l'*hybris*, qu'on l'appelle la faute, l'idéal présomptueux, la bêtise ou le tragique de notre condition.

Jeanine Chamond

*Ce texte est la version remaniée d'une communication faite en avril 2001 au Séminaire de Philosophie et Psychiatrie de G. Charbonneau à l'Hôpital de Necker.*

## Notes

- 1/ J. Gabel, *Encyclopædia Universalis*, article « Idéologie », tome 11, p. 901-905. *La fausse conscience*, Paris, 1970.
- 2/ K. Mannheim, cité par J. Gabel, *op. cit.*
- 3/ K. Jaspers, (1949), *Vom Ursprung und Ziel der Geschichte*, trad. H. Naef, *Origine et sens de l'histoire*, Paris, 1954.
- 4/ Cf. D. Philippot, *Vérité des choses, mensonge de l'homme dans Madame Bovary de Flaubert*, Paris, H. Champion, 1997, et A. Delattre, *La bêtise d'Emma Bovary*, Paris, Corti, 1980.
- 5/ Cf. C. Duchet, « Roman et objets : l'exemple de Madame Bovary », in *Travail de Flaubert*, sous la direction de G. Genette et T. Todorov, Paris, Seuil, 1983. Cf. également J. Pedraza, « Le shopping d'Emma », in *Revue Autrement, Emma Bovary, Figures Mythiques*, Paris, 1997, p. 100 - 121. Notons que dans le style même de la narration flaubertienne, l'empire de l'objet comme le simple être-là des choses de la vie, tend à réduire l'élément humain. L'importance nouvelle donnée aux choses s'allie avec l'impersonnalité du récit, avec le traitement des dialogues en style indirect libre, avec un traitement du temps narratif qui dilate la durée ; tous ces éléments concourent à une conception et une écriture entièrement neuves, propres à transgresser les structures formelles du genre romanesque. Cf. P.-M. de Biasi, *Encyclopædia Universalis*, article « Flaubert », tome 9, p. 523-529
- 6/ P. Bourdieu, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.
- 7/ « L'amour est-il une exception, la seule, mais de première grandeur, à la loi de la domination masculine, une mise en suspens de la violence symbolique, ou la forme suprême, parce que la plus subtile, la plus invisible, de cette violence ? » P. Bourdieu, *op. cit.* p. 116.
- 8/ N. Heinrich, *Etats de femmes. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 1996, p. 132.
- 9/ S. Freud, (1900), *L'interprétation des rêves*, PUF, Paris, 1973, p. 133-136.
- 10/ Thèse défendue par le psychanalyste Lucien Israël dans plusieurs de ses livres, notamment *L'hystérique, le sexe et le médecin*, Paris, Masson, 1976 et *La jouissance de l'hystérique*, Paris, Arcanes, 1996. Sa référence explicite à *Madame Bovary* de G. Flaubert a eu lieu au cours d'une émission sur l'hystérie à France Culture.

- 11/ L'exaltation lyrique est particulièrement sensible quand la jeune femme assiste au théâtre avec son mari à une représentation de *Lucie de Lammermoor* dont elle connaît le livret pour avoir lu Walter Scott. S'identifiant à l'héroïne, elle tombe amoureuse du ténor, juste avant de retrouver Léon et leur liaison débutera le lendemain. Rappelons que *Lucie de Lammermoor* est un opéra de Donizetti et Cammarano, d'après W.Scott, qui raconte comment une femme, mariée par trahison au frère de l'homme qu'elle aime, perd la raison, poignarde son époux le soir de ses noces et hallucine son amant absent pour danser avec lui une valse sur le fameux « air de la folie ». Catherine Clément a bien montré le lien entre l'hystérie féminine, le lyrisme et l'opéra. Cf. C. Clément, *L'opéra ou la défaite des femmes*, Paris, Grasset, 1979.
- 12/ cf. J. Chamond, « Le baroque et l'hystérique », *L'Art du Comprendre*, n°10, juin 2001, p. 55 - 73.
- 13/ D. Derakhshesh, *Mystérieuse Emma Bovary*, Paris, Klincksieck / Guéniot, 1998.
- 14/ « Flaubert, malgré tout son zèle de comédien (...), n'a pas pu ne pas infuser un sang viril dans les veines de sa créature. (...) Mme Bovary, pour ce qu'il y a en elle de plus énergique et de plus ambitieux, et aussi de plus rêveur, Mme Bovary est restée un homme. Comme la Pallas armée, sortie du cerveau de Zeus, ce bizarre androgyne a gardé toutes les séductions d'une âme virile dans un charmant corps féminin ». C. Baudelaire, in *Œuvres complètes*, Paris-Florence, Club français du livre, 1966, p. 523 et 528.
- 15/ A. Fonyi, « Sa "vie nombreuse", sa "haine nombreuse" », in *Revue Autrement, Emma Bovary, Figures Mythiques*, Paris, 1997, p. 122-144.
- 16/ J. Chasseguet-Smirgel, *La maladie d'idéalité. Essai psychanalytique sur l'idéal du moi*, Paris, Ed. Universitaires, 1990.
- 17/ J. de Gaultier, *Le bovarysme*, Paris, Mercure de France, 1921, p. 13.
- 18/ J. Starobinski, « L'échelle des températures. Lectures du corps dans Madame Bovary », in *Travail de Flaubert*, op. cit. p. 45 - 78. Notons que Flaubert, travailleur acharné de l'écriture, se définit lui-même comme un « homme-plume ». « Je sens par la littérature, à cause d'elle, par rapport à elle et beaucoup plus avec elle ». D'où un rapport particulier avec l'encre, définie comme son « élément naturel », mais aussi « un liquide dangereux » : car « (...) comme on s'y noie ! Comme il attire ! ». In, G. Flaubert, *Correspondance*, Lettre à Louise Collet, 14 août 1853, Paris, Gallimard, Folio, 1998, p. 242.
- 19/ M. Breut, *Le haut et le Bas. Essai sur le grotesque dans « Madame Bovary » de G. Flaubert*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1994.
- 20/ Après sa parution en 1856 dans la *Revue de Paris*, dans une version caviardée par son ami M. Ducamp et le gérant de la revue, le roman de Flaubert est attaqué en justice pour outrage aux bonnes mœurs et à la religion. Sa « poésie de l'adultère menace l'ordre social ». – La même année, Ch. Baudelaire est aussi victime de la censure pour *Les fleurs du mal* –. Le représentant du ministère public, Maître Pinard met principalement en accusation trois éléments : « la lascivité du personnage, les images voluptueuses mêlées aux choses sacrées, la beauté féminine montrée sans voiles jusque dans la description du cadavre ». Maître Sénard, le défenseur, contre-attaque et présente Flaubert comme « l'auteur d'un ouvrage exemplaire dont les mères de famille ont cru devoir le remercier ». Cf. « Le procès », appendice à *Madame Bovary*, Livre de Poche, p. 471 - 541.
- 21/ « Si jamais je prends part une part active au monde, ce sera comme penseur et comme démoralisateur. Je ne ferais que dire la vérité, mais elle sera horrible, cruelle et nue ». Lettre à Ernest Chevalier, 24 février 1839. Ou encore « ...Et quand enfin j'ai découvert la corruption dans quelque chose qu'on croit pur, et la gangrène aux bons endroits, je lève la tête et je ris », Lettre à E. Chevalier, 26 décembre 1838, G. Flaubert, *Correspondance*, op. cit.

- 22/ J. de Gaultier, *Le bovarysme*, op. cit. p. 22. Le terme de *bovarysme* a été inventé par Edouard Maynial en 1913 dans *La jeunesse de Flaubert*.
- 23/ R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1985, p.17.
- 24/ *Ibid.* p. 18.
- 25/ *Madame Bovary*, p. 92.
- 26/ « Cette idée d'avoir pour enfant un mâle était comme la revanche en espoir de toutes ses impuissances passées. Un homme, au moins, est libre. Il peut parcourir les passions et les pays, traverser les obstacles, mordre aux bonheurs les plus lointains. Mais une femme est empêchée continuellement. Inerte et flexible à la fois, elle a contre elle les molleses de la chair avec les dépendances de la loi. Sa volonté, comme le voile de son chapeau retenu par un cordon, palpite à tous les vents ; il y a toujours quelque désir qui entraîne, quelque convenance qui retient ». *Madame Bovary*, Livre de Poche, p. 122-123.
- 27/ « Mais..., repris Rodolphe. – Quoi donc ? – Et ta fille ? Elle réfléchit quelques minutes, puis répondit : « Nous la prendrons, tant pis ! ». *Ibid.*, p. 226 - 227.
- 28/ A. Tatossian, *La phénoménologie des psychoses*, Paris, Le cercle Herméneutique, coll. Phéno, p. 52.
- 29/ « Et vous y étiez aussi, sultans à longues pipes, pâmés sous des tonnelles aux bras des bayadères, djiaours, sabres turcs, bonnets grecs, et vous surtout, paysages blafards des contrées dithyrambiques, qui souvent nous montrez à la fois des palmiers, des sapins, des tigres à droite, un lion à gauche, des minarets tartares à l'horizon, au premier plan des ruines romaines, puis des chameaux accroupis ; – le tout encadré d'une forêt vierge bien nettoyée, et avec un grand rayon de soleil perpendiculaire tremblotant dans l'eau, où se détachent en écorchures blanches, sur un fond d'acier gris, de loin en loin, des cygnes qui nagent ». *Madame Bovary*, p. 72.
- 30/ *Ibid.*, p. 93.
- 31/ J.-P. Sartre, *L'idiote de la famille*, Paris, Gallimard, 1971-1972, tome II, p. 781.
- 32/ J. Gracq, *En lisant en écrivant*. La Pléiade, Gallimard, tome II, 1995, p. 612-613.
- 33/ *Madame Bovary*, p. 196.
- 34/ *Lettres Portugaises, Lettres d'une péruvienne et autres romans d'amour par lettres*, textes établis par B. Bray et I. Landy-Houillon, Centre National des Lettres, Garnier Fammariou, 1983, p. 90.
- 35/ A. Vial, *Le dictionnaire de Flaubert ou le rire d'Emma Bovary*, Paris, Nizet, 1974, p.63.
- 36/ M. Breut, *Le haut et le bas. Essai sur le grotesque chez Madame Bovary de G. Flaubert*, op. cit. Ce livre remarquable a largement inspiré notre travail sur les valeurs dans le roman, même si nous ne reprenons pas la question du grotesque qui en est le centre. Pour Michèle Breut, l'antagonisme des registres opposés du Haut et du Bas fait le grotesque du roman. Le sens du grotesque apparaît de façon récurrente dans la correspondance de Flaubert. Il évoque *la cuisine nauséabonde*, la vulgarité et les bassesses de la vie, vaines à dissimuler. Il parle là du grotesque de l'amour, l'antagonisme entre le sentiment et le sexe, « cette confusion du cœur et de la culotte (...) qui me fait vomir », écrit-il à Louise Colet. Le grotesque est aussi présent dans la religion et des institutions en général, par la distorsion entre l'idéal et le comportement. Le grotesque a droit de cité en littérature. « Tout beau se compose du tragique et du bouffon », écrit-il à Ernest Chevalier (20 janvier 1840). Car le grotesque a une valeur rédemptrice et thérapeutique, propre à exorciser ce qu'il appelle « la corruption et la gangrène en toute chose ». Le grotesque, c'est « le sublime d'en bas », l'ignoble, préférable à tout compromis qui ne parvient pas à dissimuler le bas. C'est la bi-polarité du noble et du trivial dans la nature humaine. Si le grotesque produit le rire, c'est comme défaut à la solution ontologique du dilemme irréductible qui écartèle l'homme.
- 37/ G. Charbonneau a montré que le maniérisme consiste à s'abstraire du monde dans une figuralité atemporelle et éternelle, pour la recopier pauvrement sans parvenir à

- en renouveler le sens, dans un dialogue faussé avec les horizons. Cf. « La présence maniérée. Approche phénoménologique des manières », *L'Art du Comprendre*, n°10, juin 2001, p. 74 - 85.
- 38/ A. Tatossian, *op. cit.*, p. 53.
- 39/ L. Binswanger, (1956), « La présomption », in *Trois formes manquées de la présence humaine. La présomption, la distorsion, le maniérisme*. trad. J.-M. Froissart, Paris, Le Cercle Herméneutique, Phéno, 2002. P. 26 - 27.
- 40/ *Ibid.*, p. 28.
- 41/ « Mais en s'apercevant dans se glace, elle s'étonna de son visage. Jamais elle n'avait eu les yeux si grands, si noirs, ni d'une telle profondeur. Quelque chose de subtil épandu sur sa personne la transfigurait. Elle se répétait : "J'ai un amant ! J'ai un amant !" se délectant à cette idée comme à celle d'une autre puberté qui lui serait survenue. Elle allait donc posséder enfin ces joies de l'amour, cette fièvre de bonheur dont elle avait désespéré. Elle entrait dans quelque chose de merveilleux où tout serait passion, extase, délire ; une immensité bleuâtre l'entourait, les sommets du sentiment étincelaient sous sa pensée, et l'existence ordinaire n'apparaissait qu'au loin, tout en bas, dans l'ombre, entre les intervalles de ces hauteurs. Alors elle se rappela les héroïnes des livres qu'elle avait lus, et la légion lyrique de ces femmes adultères se mis à chanter dans sa mémoire avec des voix de sœurs qui la charmaient ». *Madame Bovary*, p. 196.
- 42/ H. Hatzfeld, « Le réalisme moderne dans Dom Quichotte et Madame Bovary », in *Essais sur Flaubert*, Paris, Carlut, 1977. « Il y a bien autre chose en elle que le bovarysme, elle en est à la nymphomanie ». Et M. Bardèche, *L'œuvre de Flaubert*, Paris, Les Sept couleurs, 1974. « Son histoire est bien plus brutale et en un sens bien plus vulgaire. (...) Sa joie toute animale quand elle un amant, ce triomphe attendu depuis si longtemps, qui éclate, est une joie physique et se précipite ensuite avec une fureur toute physique, une fureur de forcené. (...) Cette cavale au reins furieux est devenu une petite pensionnaire excitée à cause de l'abus des synonymes » (sic), p. 188-190.
- 43/ « Pauvre petite femme, ça baille après l'amour comme une carpe après l'eau sur une table de cuisine. Avec trois mots de galanterie, cela vous adorerait, j'en suis sûr ! Ce serait tendre ! Charmant ! Oui, mais comment s'en débarrasser ensuite ? », *Madame Bovary*, p. 134.
- 44/ Le vertige d'Emma ne serait pas sans rappeler la chute (épileptique ?) bien réelle de Flaubert en 1844 à Pont l'Évêque, essentiellement par l'importance considérable que lui donne Sartre dans sa biographie de Flaubert. En effet, le biographe en fait l'événement central de l'existence de l'écrivain. Pour Sartre, cette chute qui arrête le temps est un moment de basculement, une bifurcation de l'existence, destinée à lui permettre de surseoir aux obligations de sa classe (les études de droit) pour se destiner à l'écriture. Cf. *L'Idiot de la famille*, *op. cit.*
- 45/ *Madame Bovary*, p. 359.
- 46/ G. Flaubert, (1877), « Un cœur simple », in *Trois contes*, Folio classique, 1973.
- 47/ Lettre à Louise Collet, 13 avril 1853, in *Correspondance*, *op. cit.*
- 48/ Le positivisme amuse Flaubert et dans une lettre à un ami écrite de Damas, il critique allègrement l'*Essai de philosophie positive* d'Auguste Comte, dans laquelle il trouve « des mines de comiques immenses » et « des Californies de grotesque ». Il ajoute : « Une des premières études auxquelles je me livrerai à mon retour sera certainement celle de toutes ces déplorables utopies qui agitent notre société et menacent de la couvrir de ruines ». Lettre à Louis Bouilhet, 4 septembre 1850, in *Correspondance*.
- 49/ M. Breut, *op. cit.*, p. 236.
- 50/ Lettres à Louise Colet, 24 avril 1852, in *Correspondance*.
- 51/ « Le synthétisme est la grande loi de l'ontologie », Lettre à L.Bouilhet, *Correspondance*.

## Les auteurs

**Philippe Cabestan**, professeur de philosophie en classes préparatoires aux grandes écoles, secrétaire de l'Ecole française de Daseinsanalyse, vient de publier un ouvrage sur Sartre : *L'être et la conscience. Recherches sur l'ontologie et la psychologie sartriennes*, Bruxelles, éditions OUSIA (septembre 2004).

**Jeanine Chamond** est psychologue clinicienne, psychothérapeute de formation analytique, maître de conférences à l'université de Paris X – Nanterre, membre du LASI, Laboratoire de psychopathologie psychanalytique des Atteintes Somatiques et Identitaires dirigé par le professeur D. Cupa, et secrétaire de l'Ecole française de Daseinsanalyse.

**Georges Charbonneau** est psychiatre des hôpitaux. Il a dirigé le Séminaire de Phénoménologie de Necker-Laënnec pendant onze ans. Président de l'Association le Cercle Herméneutique et directeur de la revue le Cercle Herméneutique, il est co-auteur, avec J.M. Legrand, de *Dépression et paradépression* (SB Org. Editeur)

**Jean-Marc Chavarot** est psychiatre, psychothérapeute (analyse existentielle), licencié en philosophie, chargé de cours à la Faculté de médecine Toulouse-Purpan et membre de l'Institut Français d'Hypnose.

**Mireille Coulomb**, agrégée de philosophe, ancienne élève de l'Ecole normale Supérieure de Fontenay-aux-roses, enseigne actuellement en classes préparatoires à St Etienne. Doctorante, ses travaux portent sur l'œuvre de L. Binswanger et notamment sur le thème de l'intersubjectivité et de la nostrité.

**Laurence Kimmel** est ingénieure et architecte. Elle prépare une thèse en esthétique sur le rôle des repères dans la perception de l'architecture et du paysage, à l'université Paris X Nanterre, sous la direction de Maryvonne Saison.

**Jean-Marie Legrand** est diplômé en urbanisme et en psychopathologie. Co-auteur de *Dépression et paradépression* avec le Dr G. Charbonneau (SB Org. Editeur). A publié divers articles de phénoménologie et d'herméneutique.

**Federico Leoni** a fait des études de philosophie à Milan et à Genève. Docteur en philosophie, il travaille à l'Université de Milan et s'intéresse plus particulièrement à la philosophie de Kant, à la phénoménologie et à la psychopathologie phénoménologique allemande et française. Il collabore à plusieurs revues italiennes et étrangères. Il a traduit en italien Maldiney, Minkowski, Jaspers et Straus. Il est l'auteur de deux livres : *Follia come scrittura di mondo. Saggi su Minkowski, Straus, Kuhn* (Milan, Jaca Book, 2001) et *L'inappropriabile. Figure del limite in Kant* (Milan, Mimesis, 2004).

**Franca Madioni** est psychiatre et psychothérapeute à Genève, ancien chef de clinique des hôpitaux universitaires. Elle est chercheur au Fonds National Suisse rattaché pour la recherche et l'enseignement à l'université de Lyon2, où elle s'occupe d'introduire la phénoménologie. Son travail depuis toujours se centre sur les interactions entre phénoménologie et psychanalyse. Après son doctorat de Médecine de l'Université de Bologne, elle a fait des études à Paris où elle a obtenu un doctorat ès Sciences Humaines (Paris XII) avec G. Lantéri-Laura. Sa recherche, après un travail sur la psychose : *Le temps et la psychose*, Harmattan, 1998, s'étend au domaine des névroses et surtout des manifestations somatiques. Elle a publié : *Trouble neurologique, Conflit psychique*, monographie de psychopathologie (PUF 2002) et *La paralysie et la spatialité du moi*. Sous sa direction est sorti le volume n°67 (Erès 2003) de *Cliniques Méditerranéennes : La mémoire entre psychanalyse et neurosciences*.

**Florence Nicolas**, professeur agrégé de philosophie, poursuit une libre réflexion sur l'époque, ses impasses et les possibilités qui y sont, peut-être, préservées.

**Bruno Verrecchia**, psychiatre, est praticien hospitalier au CHU de Brest. Il poursuit, sous la direction de Françoise Dastur, et en relation avec le Professeur Gion Condrau de Zürich, un travail de thèse sur les fondements de la Daseinsanalyse au regard des rencontres et séminaires de Zollikon. Il est administrateur-consultant de l'Ecole belge de Daseinsanalyse

