

Le document EuroPhilosophie que vous venez de télécharger est le texte d'une conférence faite au séminaire de Daseinsanalyse de l'Université de Paris 1 (une version en a été publiée dans la revue *Alter*, n°14)

Le présent document est protégé par le droit d'auteur. Toute reproduction ou citation même partielle doit faire l'objet d'une demande d'autorisation auprès du directeur de l'ERRAPHIS à l'Université de Toulouse Le Mirail qui héberge à présent les activités du GEFLF (Maison de la Recherche, 5 allées Machado, 31058 Toulouse cedex 09). Toute reproduction ou citation sans autorisation est susceptible de poursuites judiciaires par l'Université de Toulouse Le Mirail.

HENRI MALDINEY. TRANSPASSIBILITÉ ET PSYCHOSE.

par Jean-Christophe Goddard
(Université de Poitiers
et ERRAPHIS
Université de Toulouse le Mirail)

Dans *Penser l'homme et la folie*, plus précisément dans le dernier article qui s'intitule « De la transpassibilité » (1991), Maldiney cite un court texte extrait du tout début de l'introduction de l'exposé de 1812 de la *Wissenschaftslehre* de Fichte. Cette citation intervient à un moment décisif de l'article : là où, précisément, il s'agit pour Maldiney d'introduire une distinction radicale entre l'esprit et la vie organique : « l'intellection se fait elle-même et ce n'est que par là qu'elle est juste. Ce qui ne se fait pas par soi, ce qu'un moi quelconque projette de sa pensée est faux. Qu'est-ce donc qui revient au moi ? Dans une totale passivité s'abandonner à cette image qui se fait elle-même par soi, l'évidence. C'est dans cet abandon qu'il se trouve. Nous devons ne faire activement absolument *rien* »¹. Cette passivité du moi « à l'égard de ce qui peut l'apprendre à lui-même », commente Maldiney, est « une première esquisse de la transpassibilité »².

1 Maldiney, *Penser l'homme et la folie* (cité PHF), Millon, 1991. Le texte de Fichte est le suivant : « *Die Einsicht macht sich selbst, und nur insofern ist sie richtig. Was sich selbst nicht macht, was irgend ein Ich hindenkt, ist falsch. Also was diesem Ich zukommt? Durchaus leidend sich hinzugeben an dieses sich selbst durch sich machende Bild, die Evidenz. In diesem hingeben liegt's; thätig sollen wir gar Nichts thun* » (*Sämmtliche Werke*, X, p. 320).

2 Laissons de côté la question de la pertinence de la lecture de Fichte. Notons, seulement au passage, deux choses qui peuvent avoir par la suite leur importance : 1)

Cette première esquisse de la transpassibilité, Maldiney l'éclaire par deux autres esquisses qui ne sont pas nommées comme telles, mais qui comme l'*hingeben* fichtéen, et bien plus que la *Befindlichkeit* heideggerienne ou le pathique de la vie chez Weizsäcker, auxquels Maldiney consacre pourtant l'essentiel de ses développements, s'accordent avec exactitude à la définition ultime de la transpassibilité. Il s'agit de la « capacité infinie d'ouverture » de celui qui, comme Nietzsche à Sils Maria, est là « attendant, n'attendant rien » et de l'*ursprüngliche Empfindung* – l'impression originaire – que Hölderlin, dans un essai poétologique de la période d'Empédocle (*La démarche de l'esprit poétique*) place au commencement de tout art : la réception par le poète de tout son univers comme nouveau et inconnu, comme se présentant à travers un « élément inconnu et informulé »³, ou encore le sentiment ressenti par le poète que « tout se montre à lui *comme la première fois*, c'est-à-dire que tout est *incompris*, indéterminé, à l'état de pure matière et vie *diffuse* »⁴.

Ce qu'il y a de commun à ces trois esquisses définit pour Maldiney en propre la transpassibilité : la capacité de pâtir (la passibilité) de l'imprévisible, de l'excès dans la sur-prise de toute prise et de tout comprendre, – la capacité de se faire réceptif au plus surprenant, c'est-à-dire au *phainestai* qui est l'*Ur-phänomen*. Une capacité d'accueil qui, parce qu'elle est capacité de pâtir de l'événement hors d'attente, est aussi « transpassibilité à l'égard du Rien d'où l'événement surgit avant que d'être possible ». Une passibilité, enfin, qui n'étant limitée par aucun *a priori* subjectif, ne peut ramener l'événement auquel elle s'ouvre à aucune expression mienne et implique un complet devenir autre, une complète transformation de celui qui, ainsi, accueille l'événement.

que le mot « rien », souligné par Maldiney, n'est souligné ni dans l'édition du fils de Fichte auquel a eu accès Maldiney, ni dans l'édition scientifique en cours à l'Académie de Bavière, 2) qu'en comprenant l'abandon au *Sich-selbst-machen* de l'*Einsicht* – au se-faire-soi-même de la vue unitive – comme ce qui constituerait l'ipseité même, comme ce par quoi le *Dasein* pourrait arriver à lui-même en tant que « soi-même », Maldiney impose au texte fichtéen une certaine torsion. Fichte ne dit pas, en effet, que le “moi”, le “je”, dans cet abandon, se « trouve » au sens du verbe allemand *finden*, c'est-à-dire en arrive à lui-même, mais qu'il y est (*in diesem liegt*), s'y trouve, se situe en lui, pour autant qu'il se situe au *Standpunkt* de la *Wissenschaftslehre*, c'est-à-dire dans la position abstraite et réfléchissante, c'est-à-dire hypothétique, du *Wissenschaftslehrer*).

3 Maldiney, PHF, p. 396 ; Hölderlin, *Œuvres*, traductions sous la dir. De Ph. Jaccottet, Bibliothèque de la pléiade, Gallimard, 1967, p. 630.

4 Hölderlin, *Wink für die Darstellung und Sprache (Indices pour l'exposition et le langage)*, *op. cit.*, p. 630.

Ces trois caractères : premièrement, ouvrir une crise dont le sens est d'exprimer le rien en lequel s'abîme l'ontique – ne rien attendre ; deuxièmement, être réceptif à la factualité, l'évidence d'une rencontre imprévisible ; troisièmement, être transformé dans et par cette apparition, au point que la crise ouverte par la transpassibilité doit être dite une crise personnelle, – ces trois caractères (être passible du rien, de la rencontre, de la métamorphose) sont, singulièrement, nous y reviendrons, les caractères mêmes par lesquels Deleuze, qui doit tant à Maldiney, définira la station hystérique du sujet dans la schizophrénie : la crise personnelle qui ruine complètement l'identité substantielle en exposant à une expérience inappropriable du monde en laquelle le sujet, le « je » se sent lui-même devenir la totalité intotalisable de ses rencontres.

Ce sont surtout les caractères mêmes par lesquels, pour Maldiney, l'humain s'oppose au vivant – par lesquels la passibilité humaine s'oppose à celle du vivant, c'est-à-dire à la passibilité *animale*. Maldiney comprend en effet celle-ci d'abord à partir de la conception heideggerienne de l'ouverture du vivant à son *Umwelt* en terme de *Trieb*, de pulsion, puis plus longuement, en mobilisant Weizsäcker, à partir de la notion de *Gestalt* (structure), comme lieu – lui-même auto-mouvant – de la rencontre d'un organisme et de son *Umwelt* (milieu). Un lieu que dans *Le cycle de la structure (Der Gestaltkreis)* Weizsäcker désigne comme « moi »⁵ – unissant ainsi dans l'identité biologique l'organisme et le milieu. Mais, peu importe ici que l'organisme soit pensé en terme de pulsion ou de *Gestalt*. Le caractère de la passibilité organique est, pour Maldiney, dans les deux cas – alors même qu'il y a en elle ouverture à-, propulsion vers-, ou genèse, transformation constitutive, formation d'une forme de rencontre entre le vivant et son milieu et donc fondation perpétuelle – *appropriation à soi*. La propulsion du vivant est d'abord propulsion vers ce dont la capacité est capable, c'est-à-dire propulsion vers soi-même. Elle est, dit Maldiney, « essentiellement » appropriation à soi. La genèse d'une forme (comme forme de rencontre en formation) « ne fait [elle aussi] qu'un avec son appropriation »⁶. « Le vivant qui se veut », écrit Maldiney, « se meut selon lui-même. Il est auprès de soi ». Le *Trieb* (en son sens biologique), comme la *Gestalt*, échouent donc à fonder une rencontre qui soit « absolue de tout projet », libre de tout *a priori*, et qui contraigne à l'impossible, c'est-à-dire à un total devenir autre – à un devenir tel que je reçoive « mon propre visage » de l'événement rencontré hors de toute appropriation.

5 V. von Weizsäcker, *Le cycle de la structure*, traduction par M. Foucault et D. Rocher, Desclée de Brouwer, 1958, p. 201.

6 Maldiney, PHF, p. 370.

La crise existentielle en laquelle l'humain vient à soi se distingue radicalement de la crise du vivant en laquelle s'éprouve, selon Maldiney, la passibilité animale. Celle-ci est une simple « interruption » de la cohérence (c'est-à-dire de l'identité biologique qui lie dans une forme de rencontre en mouvement l'organisme et son milieu) ; elle est une défaillance seulement passagère qui met le vivant en demeure d'assurer sa continuité et en laquelle se crée nécessairement la décision qui le ramène à soi en rétablissant son unité avec le milieu. L'état critique existentiel où s'éprouve la transpassibilité humaine comme capacité de subir l'événement est, quant à lui, plus qu'une défaillance dans la continuité d'une formation obligeant à la reformation constante d'un équilibre. Il est proprement contraint à « exister à partir de rien ».

C'est dans l'épreuve de cette contrainte que *commence* pour Maldiney toute psychose. C'est à partir d'elle que peut se construire une psychopathologie. Car, il faut distinguer ce commencement de toute psychose, qui est un commencement *dans* la psychose, de la réponse *pathologique* donnée par le sujet à ce commencement. La station hystérique dans l'Ouvert, essentiellement psychotique, définit en vérité pour Maldiney un mode d'être privilégié, proprement authentique (au sens du terme allemand *eigentlich*, c'est-à-dire au sens que Heidegger donne à ce terme à partir du § 54 de *Être et Temps*)) en lequel le sujet est pourtant exposé au risque de la maladie mentale, par la *catastrophe* même que constitue l'exposition à l'Ouvert. C'est ainsi parce qu'il ne parvient pas à faire face à la contrainte d'exister à partir de rien que le *mélancolique* est incapable d'accueil et de rencontre, que le *maniaque* se soustrait à l'accueil en devançant tout instant où quelque chose risque d'arriver, que le *schizophrène* (au sens maldineysien) ressasse un événement unique et non transformé. Mélancolie, manie et schizophrénie sont ici trois destins pathologiques d'une même crise, que nous avons identifié comme la crise existentielle psychotique en laquelle s'éprouve l'humain proprement dit. Ces destins pathologiques du psychotique s'expliquent par la défaillance de la transpassibilité, par une impossible transpassibilité, le *Dasein* psychopathologique étant dans son inauthenticité même une existence dont l'authenticité est en jeu. Une épreuve dans l'inauthenticité, dans l'impossible authenticité, de la possibilité d'une existence authentique ouverte par la crise existentielle fondatrice de l'humain comme tel.

Que la crise existentielle ouverte dans la psychose, en exposant au danger de la rencontre absolue, expose au risque de la *pathologie* psychique – qu'elle puisse difficilement être tenue, prolongée dans une attente pure – c'est ce qu'atteste par exemple tout particulièrement la lecture des *Rêveries du promeneur solitaire* de Rousseau, auquel

Maldiney ne fait certes pas référence mais qui nous semble ici pouvoir éclairer le principe même de sa psychopathologie. Cette illustration permettra, en outre, de mieux faire voir le caractère proprement *catastrophique* de la crise existentielle telle qu'elle vient d'être définie.

En lisant les *Rêveries du promeneur solitaire* on apprend, en effet, que la Profession de foi du vicaire savoyard de l'*Emile* est le « résultat »⁷, la « décision », la consolation d'une « étrange révolution » qui prit Rousseau « au dépourvu » et dont il fut « d'abord bouleversé » – d'une profonde *crise*, donc, qui le plongea dans « un délire qui n'a pas eu trop de dix ans pour se calmer », et qui précéda de « quinze ans et plus » la rédaction de la première promenade. Or, la théologie rousseauiste est toute entière une réponse à cette crise, ou plutôt à l'état induit par cette crise, qui, à l'inverse de ce que peut être par exemple la crise gestaltique du vivant dont parle Weizsäcker dans le *Gestaltkreis*, n'a pas trouvé sa propre décision dans la restauration d'un nouvel équilibre, d'une continuité vitale.

Car si la doctrine rousseauiste de Dieu est bien une décision, elle ne l'est pas au sens de cette décision qui dans l'ordre biologique émerge naturellement de la crise même, mais bien au sens d'une pétition de principe par quoi Rousseau, le sujet de cette crise, mis en demeure d'échapper à son anéantissement, « [fixe] une bonne fois [ses] opinions, [ses] principes, et [est] pour le reste de sa vie ce qu'il aura trouvé d'être après y avoir bien pensé »⁸ – « [se décide] pour toute [sa] vie sur tous les sentiments qu'il lui importe d'avoir ». Une décision, qui n'est donc pas le résultat d'une aptitude à surmonter la sur-prise de la crise, la rupture d'équilibre qu'elle signifie, moyennant une certaine ouverture, une certaine réceptivité ou sensibilité à l'imprévu, à l'événement hors d'attente – une décision qui ne manifeste pas une aptitude à la rencontre, mais tout au contraire consiste dans une radicale et définitive fermeture à toute rencontre, à tout événement, à tout *Anstoss*. La religion rousseauiste du sentiment *décidé* étant ainsi fort singulièrement une fermeture au sentiment comme capacité de ressentir.

Or, quelle est cette « étrange révolution », cette « position »⁹, cet « étrange état »¹⁰, où, en 1776, Rousseau se trouve depuis déjà plus de quinze ans, c'est-à-dire au moins depuis la rédaction de l'*Emile* ? Quelle est cette « situation si singulière », « la plus étrange position où se puisse jamais trouver un mortel », cette « incroyable situation »¹¹ où il se trouve

7 Rousseau, *Les rêveries du promeneur solitaire*, ed. GF, 1964, (cité : R) p. 65.

8 R, p. 63.

9 R, p. 35

10 R, p. 40.

11 R, p.66.

réduit et qui fait de lui « le seul au monde » auquel la fortune fait loi de « se circonscrire »¹² et de trouver à se reconforter par là dans les principes et les sentiments de la Profession de foi du vicaire savoyard ? Car ces principes et le Dieu qu'ils appellent ne valent bien que par rapport à cet état, cette position ou situation, c'est-à-dire pour lui seul.

L'étrange situation qui requiert une telle fixation – et fixité – des sentiments est strictement la même que celle du jeune homme instruit par le vicaire, que celle du « bon prêtre » lui-même¹³ : un certain « abattement » du à l'opprobre et au mépris, une incertitude qui prolonge l'inquiétude du doute cartésien au-delà de ce que l'on peut endurer – la conviction d'être « seul sur terre »¹⁴ et d'avoir été proscrit de la société par un « accord unanime », d'avoir été « enterré tout vivant » par une « génération toute entière », d'être couvert de « diffamation, de dérision, d'opprobre » de « concert » par « toute la génération présente », par « tous ceux qui gouvernent l'Etat », « dirigent l'opinion publique », « tous les hommes en place » et « en crédit » – enfin d'être « traîné dans la fange sans savoir par qui ni pourquoi ».

Cette transformation de l'altérité en agression et en exclusion unanime, en un « commun complot », associée à « la mort de tout intérêt »¹⁵, à la perte du *là* – être « sur la terre comme dans une planète étrangère où je serais tombé de celle que j'habitais »¹⁶ –, cette transformation s'interprète bien, à la lumière de la *Daseinsanalyse*, comme un défaut de transpassibilité, comme une impuissance à pâtir de l'imprévisible. C'est de cette impuissance que Rousseau semble faire douloureusement l'expérience, de son incapacité à affronter la crise existentielle où s'abîme l'ontique au profit du *je* comme capacité d'exister à partir de rien. C'est le défaut de cette transpassibilité qui paraît être à l'origine de la généralisation ressassante du mal, puis de la Profession de foi consolatrice par laquelle l'unanimité du mépris change de sens, se fait « décret éternel »¹⁷ et signifie tout aussi bien l'accord universel du système du monde créé par un Dieu bon¹⁸.

Insistons sur le caractère défensif et auto-thérapeutique de ce second unanimité, cette fois bénéfique, qui protège Rousseau du pathique de l'existence, vécu par lui comme hostilité, en dissolvant et en s'appropriant tout affect dans une pré-compréhension du monde comme

12 R, p. 95.

13 Rousseau, *Emile* (cité E) GF, Flammarion, p. 346.

14 R, p. 35.

15 R, p. 41.

16 R, p. 39.

17 R, p. 53.

18 E, p. 366.

harmonie universelle – à tel point, pourrait-on dire, que la religion rousseauiste dite du *sentiment*, par cette pré-compréhension de tout événement possible, consiste plutôt dans un dispositif *intellectuel* voué à annuler par avance le risque même de la rencontre. C'est bien de la surprise de l'imprévu que souffre Rousseau, et c'est bien contre cette surprise que prémunit le Dieu de la Profession de foi : « à la première surprise je fus terrassé, et jamais je ne serais revenu de l'abattement où me jeta ce genre imprévu de malheurs si je ne m'étais ménagé d'avance des forces pour me relever dans mes chutes »¹⁹.

Cet aménagement réside précisément dans le développement spirituel et religieux de sa pensée. Il s'y agit de combattre l'effet sur soi de « l'instabilité des choses de ce monde » en absorbant le pathique dans « l'uniformité [d'un] mouvement continu » – d'inverser la solitude par exclusion en une solitude élective (être « le seul éclairé parmi les mortels »), qui est divine. Dans la solitude de la rêverie, Rousseau s'efforce à présent de ne jouir « de rien d'extérieur à soi, de rien sinon de soi-même et de sa propre existence », de sorte qu'il « se suffit à soi-même comme Dieu » ; il se soustrait au monde pour demeurer tranquille au fond de l'abîme, « mais impassible comme Dieu même ». Voilà les deux principaux attributs du Dieu de Rousseau, l'auto-suffisance et l'impassibilité, par lesquels l'auteur de la Profession de foi du vicaire savoyard, confondant sa solitude avec celle de Dieu, ou plutôt confondant Dieu avec sa solitude, tente de se soustraire à la passibilité, l'affectabilité catastrophique de la psychose.

C'est à condition d'une telle impassibilité, d'une telle inversion du sens de la solitude, que l'unanimité humaine, l'entente universelle néfaste et persécutrice prend la signification d'être un désordre, un chaos, une confusion, face au seul ordre existant institué souverainement par Dieu dans la nature. La théodicée rousseauiste – qu'il vaudrait mieux dire une « ego-dicée », tant elle vise plutôt à établir l'innocence du promeneur solitaire – la théodicée rousseauiste se fige dans la formule suivante : « le concert règne entre les éléments et les hommes sont dans le chaos ! »²⁰. Et les mêmes termes qui servaient à décrire le « commun complot » désignent à présent l'harmonie du système du monde créée par Dieu : le « concert » et « l'unité d'intention ».

La crise psychotique est exposition au chaos, à la béance du rien, par l'ouverture brusque et totale des possibles qu'opère la rencontre surprenante ; un chaos que, dans son délire, le psychotique *crystallise* sous la forme d'une puissance ennemie, interprétant et personnalisant tout événement, toute nouveauté, dans le registre uniforme de l'hostile.

19 R, p. 66.

20 E, p. 362.

C'est cette étape qui chez Rousseau est précisément surmontée par la Profession de foi. Le chaos d'abord cristallisé sous la forme du « commun complot », prend, dans une seconde cristallisation, et par une inversion de sens, l'aspect d'un ordre bienveillant du monde.

Deleuze et Guattari ont, dans *L'Anti-Œdipe*, montré comment la psychose, en rompant avec l'existence ordinaire, met à jour le conflit entre le paranoïaque et le schizoïde comme deux régimes de synthèse opposés : le mélange passif et partiel des parties emboîtées, le mélange actif et total par compénétration. Ces deux régimes sont ici, chez Rousseau, deux régimes d'ordre : celui de la cristallisation première du chaos en hostilité, celui de sa seconde cristallisation en harmonie bienveillante. Ces deux régimes d'ordre ou d'unanimité sont encore celui de la coalition haineuse et conflictuelle et celui de la communion pacifique. Le premier organise le multiple de façon grégaire (il est animosité d'une génération entière) et par emboîtements successifs de « corps collectifs »²¹ (les médecins, les oratoriens, etc.). Le second unifie le multiple qualitativement ; il est fluide ; procède par « intime correspondance »²², « secours mutuel », en plongeant les éléments qu'il compose dans une « infinité de rapports » qui forment alors pour le rêveur et contemplateur de l'harmonie naturelle « un mouvement uniforme et modéré qui n'ait ni secousses ni intervalles »²³. On se reportera à la distinction faite par Rousseau dans le second Livre du *Contrat social* entre la volonté de tous, comme addition au sein d'un ensemble déterminé d'éléments particuliers, et la volonté générale, comme unité pure et vivante des différences infimes, pour comprendre en quelle mesure cette dichotomie des ordres opérée dans et par « l'étrange position » où se trouve Rousseau est importante aussi du point de vue de sa pensée politique et sociale. A la lumière de Maldiney, ces deux ordres sont les deux faces d'une même réponse pathologique à la crise existentielle (psychotique) qui définit en propre l'humain.

La fermeture maniaque de Rousseau à la possibilité même de l'inattendu, qui ferme la béance de l'inappropriable ouverte par la crise existentielle psychotique, est donc structurée par la polarité du schizophrénique et du paranoïaque, au sens deleuzo-guattarien, c'est-à-dire comme opposition de l'enveloppement universalisant par immersion dans le flux vital des connexions transversales et du détachement singularisant qui a lieu par la répulsion du Tout. Mais les deux termes de cette opposition restent ici dans une parfaite extériorité mutuelle : Rousseau passe de l'un à l'autre par inversion ou renversement du sens

21 R, p. 39.

22 E, p. 357.

23 R, p. 103.

de sa propre élection, c'est-à-dire de sa séparation et distinction au milieu de tout ; ils ne composent pas une Figure unique en laquelle la répulsion du singulier par l'universel et la fusion du singulier dans l'universel forment une seule et même mobilité, définissent l'auto-mouvement d'un seul et même être, d'une seule et même différence. Seule cette implication mutuelle de la singularisation et de l'universalisation, de l'enveloppement et du détachement, dans l'unité d'une même tension est en effet pour Maldiney à même de réaliser et de garantir l'ouverture au monde comme ouverture à l'Ouvert.

Ce qui, pour être précis, fait défaut à Rousseau, c'est *le rythme*, au sens que Maldiney donne à ce terme – le rythme, non pas comme cadence ou mesure, mais comme simultanéité de l'enveloppement et du détachement dans une même configuration. Or, le rythme, en ce sens, est caractéristique de la « station hystérique »²⁴ que comporte pour Deleuze toute psychose. Ce qui manque à Rousseau dans la fermeture maniaque, c'est la psychose : le rythme parano-schizoïde de la psychose en laquelle s'éprouve en propre l'humain. Insistons : la transpassibilité n'est pas à proprement parler ce qui fait défaut dans la psychose ; elle est plus exactement la capacité de se tenir *dans la psychose*, de s'y tenir dans une station rythmique, et c'est cette capacité qui fait défaut dans la résolution maniaque ou schizophrène (au sens restreint) de la crise psychotique où s'éprouve la capacité de l'humain comme tel. La Figure peinte par Bacon est, pour Deleuze, exemplaire de cette station hystérique que comporte toute psychose, et qui ne peut être découverte qu'en dépassant l'organisme vers le corps intensif qu'Antonin Artaud a nommé le corps sans organes. Or, il est remarquable que dans la *Logique de la sensation* (1981) Deleuze présente cette même station comme l'unité rythmique de mouvements opposés de diastole et de systole, usant ainsi des termes mêmes par lesquels Henri Maldiney introduisait à toute esthétique lors d'un colloque sur les Rythmes qui eut lieu à Lyon en 1967. Deleuze, était alors le collègue et l'ami de Maldiney à l'université de Lyon. La conférence de Maldiney fut publiée dans les actes du colloque en 1968, puis en 1973 dans *Regard, Parole Espace* sous le titre « L'esthétique des rythmes »²⁵.

Image isolée, dans une extrême solitude, la Figure de Bacon est en effet décrite par Deleuze comme « tantôt contractée et aspirée, tantôt étirée et dilatée ». Il y a là pour Deleuze un singulier « athlétisme »²⁶, qui cherche à faire coexister deux mouvements exactement inverses. Le

24 Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, I, Editions de la Différence, 1996, p. 36

25 Maldiney, *Regard, Parole, Espace*, L'âge d'homme, 1973, p. 147.

26 *Logique de la sensation*, p. 16.

premier mouvement va de la structure matérielle, c'est-à-dire de l'aplat, à la Figure : l'aplat se trouve pris dans un mouvement par lequel il forme un cylindre, s'enroule autour du contour, du lieu, enveloppe, emprisonne la Figure, afin d'en accuser à l'extrême l'isolement et la localisation. Le second mouvement va de la Figure vers l'aplat ; il est le mouvement par lequel, cette fois, la Figure tend à s'illocaliser, à s'échapper d'elle-même par un point de béance pour se dissiper dans l'aplat. Aucun des deux mouvements, note Deleuze, ne va toutefois à son terme, et si la Figure isolée par le premier mouvement tend bien par le second à se dissoudre, par lui « pourtant elle ne se dissout pas encore dans la structure matérielle, elle n'a pas encore rejoint l'aplat pour s'y dissiper vraiment, s'effacer sur le mur du cosmos fermé » ; car, si l'on allait jusque-là, la Figure disparaîtrait. La caractéristique constante des Figures est, en effet, d'être tout aussi bien « abandonnées, échappées, évanescences, confondues » qu'« isolées, collées, contractées ». Il y a là une stricte coexistence du contracté et du diffus, de la systole qui serre le corps et va de l'aplat à la Figure et de la diastole qui l'étend et le dissipe en allant de la Figure à l'aplat. Cette coexistence est telle que « déjà il y a une diastole dans le premier mouvement, quand le corps s'allonge pour mieux s'enfermer ; et il y a une systole dans le second mouvement, quand le corps se contracte pour s'échapper ; et même quand le corps se dissipe, il reste encore contracté par les forces qui le happent pour le rendre à l'entour »²⁷.

Ce rapport en lequel « l'espace s'échappe à lui-même en diastole mais les foyers de l'œuvre le rassemblent en systole, selon un rythme expansif et contracté en modulation perpétuelle »²⁸, caractérise précisément pour Maldiney le troisième style de l'être pictural (celui des aquarelles de Cézanne), qui articule les deux phases du souffle vital – l'universalisation et la singularisation – dans l'instant de l'*apparition-disparition* d'une forme en métamorphose ; par opposition à l'art sacré d'Égypte en lequel la rencontre du monde se manifeste dans l'ouverture d'un *apparaître* absolu, toutes choses se donnant alors à partir du « mur cosmique » comme du fond d'où elle surgissent par contraction (systole) ; et par opposition au monochrome Song en lequel les choses se dévoilent dans « l'Ouvert de leur *disparaître* » (diastole).

Il est remarquable que ce troisième style – comme l'atteste la réflexion sur le motif (en allemand, le « *Mal* » du « *malen* » (peindre)) dans l'article intitulé « L'art et le pouvoir du fond » qui suit immédiatement dans *Regard, Parole, Espace*, la conférence lyonnaise de 1967 – réalise pour Maldiney l'essence même de l'image, qui comme

27. *Idem*.

28 Maldiney, *Regard, Parole, Espace*, p. 171.

l'image (*Bild*) originaire en laquelle Hölderlin perçoit la source de la poésie, et qui s'espace elle-même indépendamment de toute intentionnalité, « se donne toujours dans un double mouvement de diastole et de systole ». En sa surrection la plus primitive, le motif, qu'il soit bloc, tache ou trait, comprend les deux moments : celui de « l'exaltation diastolique » et celui du « recueillement systolique », celui de la *thesis* et de l'*arsis*, « qui sont les intégrants non-thématiques de l'immobilité tendue où la masse prend forme »²⁹.

Comme la victime sacrée au centre évidé de la foule meurtrière et primitive, comme la scène du théâtre de la cruauté ou le corps sans organes artaldien, le motif maldineysien est « un foyer d'émanation et de concentration de soi-même et de l'espace » qui implique en lui-même par conséquent les deux moments de l'enveloppement et du détachement. Son surgissement est celui d'un absolu libre de toute autre condition que l'abrupt de son apparaître. L'ensemble des analyses conduites par Deleuze et Guattari à propos du corps sans organes dans *L'Anti-Œdipe*, en tant qu'il articule la fluence schizophrénique et l'immobilité paranoïaque dans une station rythmique, qui ne limite pas l'illimité en l'ordonnant comme il en irait dans la régularité d'un geste ou d'une cadence, mais qui expose et assume l'illimité même, son mouvement dissolvant, dans la torsion d'une forme émergente, non représentative, constamment portée à la séparation et reprise par le fond indifférencié d'où elle s'arrache – l'ensemble de ces analyses peuvent et doivent être relue à la lumière de l'esthétique d'Henri Maldiney.

Dans son *Francis Bacon*, Deleuze voit dans la peinture un effort pour intégrer la catastrophe, le pur chaos visuel, par laquelle commence la peinture en abîmant toute représentation. Reprenant la tripartition maldineysienne des styles que nous venons d'évoquer, il distingue entre un art du chaos généralisé (l'exaltation diastolique de Pollock) et un art du chaos surmonté (l'exaltation systolique de l'art abstrait), auxquels il oppose la formule rythmique de la peinture de Bacon (en laquelle diastole et systole s'impliquent mutuellement dans l'immobilité tendue du surgissement de la Figure). Cette catastrophe, cette ouverture du chaos comme béance absolue, Maldiney la comprenait comme ce qui, à l'origine de la peinture, ou plus exactement du *malen* (l'érection du motif, ou de la Figure), met en demeure d'exister à partir du Rien. Le rythme propre à la station du motif en laquelle les mouvement de diastole et de systole s'impliquent mutuellement – le rythme qu'est la station hystérique même – étant alors ce qui, par delà la catastrophe en laquelle l'acte de peindre s'inaugure par l'anéantissement de toute représentation

29 *Ibid.*, p. 181.

et de tout sens, maintient dans l'Ouvert déjà ouvert par la catastrophe. La station diastolique-systolique du motif était ainsi essentiellement ouverture au « Réel » comme à « ce qu'on attendait pas » – à la rencontre imprévisible de l'événement hors prise qu'est le Réel.

Le psychotique, s'il souffre, souffre donc d'abord de l'expérience directe et vive de l'ouverture totale à la rencontre à quoi l'expose la crise existentielle. Par rapport à cette expérience, la transpassibilité proprement dite n'est que secondaire, définit un *ethos* relativement à cette crise, c'est-à-dire dans la souffrance : nous l'avons dit, elle est la capacité de *se tenir dans la crise*, de *soutenir la crise* en se tenant dans une station athlétique et créatrice. On sera attentif au fait que, pour Maldiney, la compréhension heideggerienne de la dimension pathique du *Dasein* comme capacité de rencontrer un monde seulement en accord avec les tonalités qui définissent l'espace de résonance de notre *Befindlichkeit*, se tient en-deçà du point critique où s'éprouve la transpassibilité – en deçà de l'authentique faculté de rencontre. A la passibilité heideggerienne comme passibilité à quoi nous sommes échus, comme passibilité du destinal, Maldiney oppose la transpassibilité comme ouverture à l'événement sans raison, à l'apparition sans fond, qui arrive par rencontre et auquel je ne suis pas jeté. – l'ouverture sans dessein à ce dont nous ne sommes pas a *priori* possibles. L'attente de ce qui est hors d'attente. Il faut insister sur cet aspect de la transpassibilité qui est au cœur de l'*ursprüngliche Empfindung* hölderlinienne. La transpassibilité est, dit Maldiney, réceptivité à « une signifiante insignifiante »³⁰, à l'événement d'une expression, d'une image, de soi-même, d'un autre ou des autres, proprement « inintégré » – irréductible à la mienneté. De même, comme nous l'avons vu, l'*Empfindung* originaire hölderlinienne est réception par le poète de tout son univers comme nouveau et inconnu. « L'art et la nature », poursuit Hölderlin dans les pages de *Wink für die Darstellung und Sprache (Indices pour l'exposition et le langage)*³¹ que cite Maldiney, « tels qu'ils se présentent en lui [le poète], et en dehors de lui, tout se montre à lui *comme la première fois* (...) ; et il est essentiel qu'en cet instant (...) la nature et l'art, tels qu'ils les a connus autrefois et tels qu'ils les perçoit, ne *parlent* pas avant qu'un langage n'existe *pour lui* » – avant qu'existe « son langage à lui ». Cette passion en-deçà ou au-delà du langage en lequel l'art et la nature signifient de manière insignifiante, prennent une expression incompréhensible, et où se laisse pressentir un langage unique, séparé, infiniment séparé, qui n'existe que pour le sujet d'une telle *Empfindung*, Hölderlin, en son « mode pur » la

30 Maldiney, PHF, p. 419.

31 Hölderlin, *Op. cit.*, p. 627.

désigne comme « réceptivité supérieure » et « divine » ; de sorte que le poète, ayant atteint dans le langage unique de sa poésie la manifestation ou le « pur reflet » de la simplicité originelle de l'*Empfindung* originaire se sent lui-même « esprit infini dans la vie infinie ».

Il est remarquable que Maldiney, pour donner sens à la transpassibilité, ait précisément recours au Hölderlin de la période d'Empédocle, c'est-à-dire au Hölderlin déjà « visité par la folie », ou bien pour reprendre une expression de *Psychose et présence* qui ouvre *Penser l'homme et la folie* : déjà « en pays étranger » – cette étrangeté étant singulièrement la meilleure expression de la transpassibilité. La transpassibilité hölderlinienne, ouverture à la rencontre incompréhensible, à l'expression inintégréable de soi et des autres seulement exprimable en un langage qui reste sans prise et ne signifie pas la signifiante originaire et silencieuse, mais l'expose dans une image ou un reflet lui-même incompréhensible, – cette transpassibilité est *divinisation*. Et cette divinisation présente tous les caractères de la divinisation psychotique foudroyante, celui d'une saturation infinie du sens, toutes choses signifiant au-delà du signifiable, celui d'une surproximité à toutes choses associant contradictoirement l'évanouissement infini de soi en tout et la séparation infinie de soi à l'égard de tout dans un reflet *unique* de l'infini. D'un tel foudroiement Hölderlin devient d'ailleurs lui-même de plus en plus conscient, d'abord dans *La mort d'Empédocle* où la réceptivité supérieure et divine avoue sa face d'errance, enfin dans les *Remarques sur Œdipe et Antigone* où l'unité, l'accouplement du dieu et de l'homme dans cette divinisation, est compris comme l'effroyable – comme cet effroyable que le verbe poético-tragique expose dans la figure sacrificielle, infiniment séparée, du héros voué à la mort.

Cette *Darstellung* (exposition) de la désindividuation effroyable, de l'Un illimité, dans la séparation illimitée et purificatrice, dans l'individuation sacrificielle du héros tragique, Lacan la dit remarquablement lorsqu'il fait d'Antigone, victime, le « centre du cylindre anamorphique de la tragédie »³² sur lequel la cruauté du sans limite, l'atrocité au-delà de toute limite, vient à se refléter dans une belle image (le dionysiaque dans l'apollinien). Car « sans entrer dans la définition optique de la chose, c'est pour autant que sur chaque génératrice du cylindre se produit un fragment infinitésimal d'image que nous voyons se produire la superposition d'une série de trames, moyennant quoi une merveilleuse illusion, une très belle image de la passion, apparaît dans l'au-delà du miroir, tandis que quelque chose

32. Jacques Lacan, *Le séminaire*, livre VII, Seuil, p. 328.

d'assez dissous et dégueulasse s'étale autour»³³. La métamorphose de l'informel illimité en une séparation illimitée, cet « isolement [...] arraché [...] à la structure »³⁴, cette station centrale de la victime au milieu de l'*até*³⁵, qui est ici malheur sans limite, cette station en laquelle le sans-limite s'image et se présentifie dans une distinction infinie, cette illusion anamorphique, la présentation de la foule orgiaque dans l'image centrale et unique de la victime composée par l'intégration de ses fragments infinitésimaux, voilà le sacré.

Le cylindre est en effet l'espace séparé, infiniment séparé, qu'est le sacré ; il est l'espace séparé où, dans l'image du sacrifié, s'image le sacrificateur, c'est-à-dire la foule meurtrière. Où le dieu immédiat (l'emballément omophagique) se présente sous la forme d'Antigone, de son inflexibilité, c'est-à-dire, comme le fait remarquer Lacan, de son caractère lui-même *omos*³⁶, c'est-à-dire cru. Le lieu, donc, où l'omophagie dionysiaque se reflète, se purifie, c'est-à-dire se ritualise, dans la belle image d'une « victime terriblement volontaire »³⁷, c'est-à-dire terriblement crue, d'une martyr « sans pitié ni crainte »³⁸ – d'une victime qui opère d'elle-même et en elle-même la transfiguration de la cruauté originelle de l'Un illimité en sa propre cruauté, en la cruauté de sa propre séparation infinie. Ce que Hölderlin comprend sous l'hérésie, l'infidélité, la traîtrise sacrée du héros tragique.

Le caractère proprement « athlétique » de la station de celui qui se tient ainsi au centre, ou au milieu de la foule, à la place infiniment séparée du sacré, ressort nettement de ce qui précède. Image infiniment séparée de l'Un, icône de l'illimité, il se tient à la fois dans la distinction maximale, le fait d'être contre tout, hors de tout lien (Hölderlin dit : *gesezlos*), purement et simplement soi-même ce qu'il est, et, conjointement, dans la plus totale disparition, le plus grand effacement de soi ; l'extrême de la séparation étant en même temps l'extrême dissipation au centre évidé de l'universel. Car le propre de la victime sacrificielle est, précisément parce qu'elle est isolée et absolument désunie, de n'être plus personne : le neutre (le neutre de l'enfant). Cet « athlétisme » est celui de la mort tragique en quoi consiste cette station – puisque le sacré est présence du dieu dans la figure de la mort. Non pas de la mort que se donne le héros tragique, mais de la mort en laquelle il se trouve déjà vivant (et, comme on le voit dans *La mort d'Empédocle*, à

33. *Ibid.*, p. 318.

34. *Ibid.*, p. 316.

35. *Ibid.*, p. 323.

36. *Ibid.*, p. 306.

37. *Ibid.*, p. 290.

38. *Ibid.*, p. 311.

laquelle il tente d'échapper en se tuant) ; une mort qui est mort parmi les vivants, vie parmi les morts³⁹.

C'est en partie à Maldiney que Deleuze doit d'avoir donné à la station rythmique du psychotique dans la psychose – c'est-à-dire à ce mode d'exister proprement humain, excessivement humain, qu'est la victimisation sacrificielle – la valeur d'une méthode pour la pensée et pour l'art – et d'avoir opposé la dimension spirituelle et créatrice de la psychose à la schizophrénie comme déchéance psychopathologique et réalité clinique. Dans *Psychose et présence*, Maldiney évoque la peinture schizophrène précisément en sa dimension pathologique. Elle est intentionnalité inversée : « c'est la chose qui me fixe », écrit Maldiney, « dans un seul *en-face* qui s'avance *de tous côtés* sur le spectateur pour l'absorber »⁴⁰. Maldiney évoque Van Gogh. On pense à Rothko et tout particulièrement aux peintures sombres en lesquelles le peintre semble exacerber ce que Maldiney appellerait la « transcendance enlisée » des premières toiles où la réalité urbaine apparaît sous l'aspect d'un fond compact et menaçant. Ce serait toutefois un contre-sens de penser que la peinture de Rothko aurait pour sujet la compacité du fond. Rothko disait partager avec le cinéaste Antonioni le même sujet : « le néant ». Surtout, c'est sous l'influence croissante et explicite de Giacometti que Rothko en vient aux peintures sombres.

La méthode que confie Giacometti est une parfaite illustration de ce que Maldiney entend par transpassibilité. Il existe un texte de Giacometti écrit vers 1933/34, quasi programmatique, qui mérite d'être cité : « je ne veux m'engager dans rien »⁴¹, « tenir les mains toujours complètement libres dans l'air, n'entrer dans aucune écorce, ne toucher à rien du moins directement, que les choses viennent avec des pieds muets, d'elles-mêmes elles entrent sans que j'entende aucun éclat de porte qui s'ouvre et se ferme, aucune ligne droite, aucune blessure, je ne les toucherai pas ». Nous sommes rendus à la citation de Fichte dont nous sommes partis : dessiner, sculpter, c'est, pour Giacometti, *ne pas* toucher, ne rien faire de ses mains pour que les choses viennent – c'est-à-dire ne pas chercher à les faire apparaître, viser au-delà d'elles l'absence d'apparition, viser l'apparition comme absence, afin que viennent les choses. « Faire et défaire des têtes ou des figurines en terre qui n'aboutissent jamais »⁴² parce qu'elles ne sont pas vues « finies », effacer

39. Sur l'expérience subjective d'une telle mort dans *La mort d'Empédocle* d'Hölderlin, cf. J.-C. Goddard, *Mysticisme et folie. Essai sur la simplicité*, Desclée de Brouwer, 2002, p. 107 sq.

40 Maldiney, PHF, p. 11.

41 A. Giacometti, *Ecrits*, Hermann, 2001, p. 161.

42 *Ibid.*, p. 201.

du portrait les yeux « qui sont apparus tout seuls »⁴³, afin qu'à présent où l'on ne voit presque plus rien « les yeux [apparaissent] de nouveau tout de suite, mille fois plus beaux ! »

On reconnaîtra là les caractères que nous avons au tout début attribués à la transpassibilité : passibilité du rien, de l'apparition imprévisible. Mais dans cette pure passibilité l'apparition est solidaire d'une disparition. « L'apparition parfois, je crois que je vais l'attraper, et puis, je la reperds, et il faut recommencer... Alors c'est ça qui me fait courir, travailler »⁴⁴, confie Giacometti à Pierre Schneider. Sculpter n'est pas identifier, mais perdre la ressemblance⁴⁵, ne plus reconnaître, réduire l'objet à une sorte de « mouvement transparent dans l'espace »⁴⁶ ; car l'apparition de la figure (ou plutôt de la figurine) est solidaire de sa disparition : « si je veux copier comme je vois, ça disparaît »⁴⁷ remarque Giacometti alors qu'il tente le portrait d'Isaku Yanaihara. A l'effacement pictural correspond l'amenuisement – en hauteur ou en largeur – de la sculpture. Là aussi l'apparaître est solidaire d'une soustraction. Mais cette solidarité se comprend encore mieux comme la dépendance étroite qui, dans la passibilité désobjectivante, lie le phénomène réduit, isolé, une tête, un œil, une jambe, un verre, une femme sur le trottoir d'en face, à l'apparaître en retrait du fond. Presque obsessionnellement sensible à la distance entre les objets – à cet « entre » qui ronge les objets en même temps qu'il les individue –, Giacometti note que si l'on est attentif à la distance entre une table et une chaise, « une pièce, n'importe laquelle, devient infiniment plus grande qu'avant »⁴⁸, d'une certaine manière « aussi vaste que le monde ». C'est cet espace « au-dessus et autour », « presque illimité », « l'immense noir »⁴⁹ au-dessus de la femme vue sur le boulevard Saint-Michel, que voit d'abord l'artiste, c'est vers ce fond que sa vision – comme son art – déborde et par lui qu'elle circonscrit tout objet fini : « tout à l'heure, j'ai vu un joli lac derrière vous, c'était un grand lac presque éblouissant sur lequel se reflétait la lumière du couchant »⁵⁰, confie Giacometti à son modèle ; « malheureusement il s'est éteint en un instant, mais il me faut peindre le fond transparent, lumineux, immense à l'infini, tel que je l'ai vu ». Réduire, soustraire et laisser paraître le fond illimité, immense, intotalisable, sont les deux

43 *Ibid.*, p. 260.

44 *Ibid.*, p. 268.

45 Cf. *Ibid.*, p. 285.

46 *Ibid.*, p. 284.

47 *Idem.*

48 *Ibid.*, p. 290.

49 *Ibid.*, p. 281.

50 *Ibid.*, p. 259.

opérations par lesquelles le peintre-sculpteur rejoint la genèse même des phénomènes dans la transpassibilité.

Cette négativité à l'œuvre dans la vision, « la présence active du vide »⁵¹, est, pour Jacques Dupin ce que ressassent mot à mot et ligne à ligne les écrits de Giacometti : « elle est l'acide qui ronge les corps des sculptures et la force ascensionnelle qui les fait jaillir du socle [...], ce qui donne à chaque phrase écrite la tension, la respiration, la vigueur dubitative et le mouvement de son ouverture infinie ». Mais, il convient aussi de souligner combien cette aspiration vers le vide – qui est, chez Giacometti, aspiration vers la Totalité – est liée à une violence. Le témoin du travail de création du sculpteur est saisi par cette violence : « la figurine que je regarde modeler », écrit Dupin⁵², « me semble d'abord indifférente aux soins cruels que lui inflige le sculpteur. Pétrie par un toucher impérieux, violent, il semblerait qu'une si fragile apparition dût inmanquablement retourner au chaos dont elle est sortie. Pourtant elle résiste. [...] elle ne peut plus se passer bientôt de cette rude et injurieuse caresse. Son autonomie et son identité procèdent même d'un tel supplice, à condition qu'il soit illimité. Ce supplice qui la façonne et la dénude, qui la détache et la fortifie, elle l'appelle de tout son désir pour surgir irrésistiblement de son propre vide ». Le désir illimitant et phénoménalisant du sculpteur rencontre le désir de la Figure même, qui semble venir au devant de son propre désir, et qui se structure comme désir d'apparaître dans l'érosion de sa forme par l'infini d'où elle émerge. Une individuation par une dissolution.

La Figure vient ainsi au devant du mouvement désirant du sujet de l'apparaître. Mais, ce mouvement est pour lui-même – pour autant qu'il se voit dans le mouvement de l'apparition, est vu par l'apparition – lui-même une Figure, cette même Figure « athlétique » d'une individuation illimitée dans un évanouissement illimité. La réversibilité de la vision, du désir, est ici totale. Le mouvement perceptif originaire du sujet est aussi le mouvement du monde vers le sujet ; au sens où ce que vise ce mouvement, ce qu'il voit – et ce que, du coup, cherche à voir le sculpteur – c'est l'œil, la vue ou le regard du monde. Ce que Giacometti a précisément décrit comme l'évidement grâce auquel est donnée la totalité. Les deux mouvements – le mouvement subjectif et le mouvement du monde – présentent la même torsion ontologique unissant l'apparition à la disparition. Le sculpteur, par son aspiration vers le fond illimité, suscite l'apparaître d'une apparition qui elle-même *regarde*, qui, affectée

51 J. Dupin, *Alberto Giacometti*, Farrago Editions Léo Scheer, 2002, p. 110.

52 *Ibid.*, p. 16-17.

de la négativité même de l'œil, ne laisse rien paraître qu'à partir d'une béance, *par* une béance.

Ce que manifeste l'exemple de Giacometti : que la transpassibilité ne va pas sans occasionner un profond ébranlement. Ce qui accompagne la « réduction » artistique pratiquée par le sculpteur, c'est l'impossibilité de continuer de « croire à la réalité [...] matérielle, absolue »⁵³, une indifférence généralisée : « j'ai la tête vide et confuse », note Giacometti en 1951⁵⁴, « je suis mou, endormi, flottant, indifférent presque à tout, je ne vois pas clair, rien, je passe mes jours et surtout mes nuits à travailler, ou plutôt à faire et à défaire des têtes ou des figurines en terre qui n'aboutissent jamais... ». L'ouverture à l'événement inappropriable est ici échec, ratage. Mais il faut préciser : le ratage « devient », en fin de compte, « le positif »⁵⁵ – la seule chose qui pousse encore Giacometti à se lever ou à aller manger pour pouvoir travailler. A part faire de la peinture ou de la sculpture, « qu'est-ce qui me reste [d'autre] à faire dans la vie ? »⁵⁶ se demande t-il. L'insatiable désir est aliénation : non pas ce qui encore donne sens à ce qui n'en a pas ou plus, mais le seul moyen, pour ainsi dire, de convoquer encore la présence : la convoquer dans la disparition, l'effacement de soi et du monde. Le sujet de l'apparaître est le sujet même que Lacan, dans *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, a identifié comme le sujet de toute aliénation : celui qui ne « se manifeste que dans le mouvement de sa disparition »⁵⁷, dans son propre *fading*. C'est seulement à continuer de travailler, d'excéder toute finité vers le Rien, vers le vide, que Giacometti échappe à l'anéantissement total ; c'est à condition de transformer en *mouvement* de disparition sa propre nullité qu'il y échappe – à condition de disparaître qu'il échappe à la disparition.

Pour Giacometti, « la vie [est] étrange »⁵⁸, « quelque chose de rond, de vaste et illimité de tous les côtés ». Dans cet « espace sans limite », les personnages, les têtes « ne sont que mouvement continu du dedans, du dehors, [...] se refont sans arrêt, [...] n'ont pas une vraie consistance, [...] sont une masse en mouvement, [...] [une] forme changeante et jamais tout à fait saisissable »⁵⁹. « Et puis », poursuit Giacometti, « elles sont comme liées par un point intérieur qui nous regarde à travers les

53 *Ibid.*, p. 290.

54 *Ibid.*, p. 201.

55 *Ibid.*, p. 284.

56 *Idem.*

57 J. Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Séminaire XI, Seuil, 1973, p. 232.

58 A. Giacometti, *Ecrits*, p. 197.

59 *Ibid.*, p. 218.

yeux et qui semble être leur réalité, une réalité sans mesure, dans un espace sans limite ». Une béance démesurée dans un espace illimité, telle est aussi la réalité des Figures qui naissent par le travail du dessinateur qui, dans ses portraits, s'efforce de « copier » l'œil. Mais cette réalité, la seule qui demeure pour celui qui ne peut plus croire à la réalité, – être un point de béance au milieu du vide, une négation au cœur du néant – est aussi celle du sujet qui se découvre dans la vision phénoménalisante : « je ne sais plus qui je suis, où je suis, je ne me vois plus, je pense que mon visage doit apparaître comme une vague masse blanchâtre, faible, [...] [une] apparition incertaine »⁶⁰, écrit Giacometti dans la même note, vers 1960. L'*ego* de l'attente hors d'attente est une telle présence béante, ouverte sur la totalité absente, excédant toute présence finie, s'actualisant dans le mouvement même par lequel en elle et par elle tout vient à disparaître – y compris elle. Et sa subsistance ou résistance tient précisément dans la persistance de sa disparition. Cette subsistance dans la disparition, elle est très exactement la station rythmique du sujet transpassible.

60 *Idem.*