

ACTA UNIVERSITATIS CAROLINAE
Interpretationes
STUDIA PHILOSOPHICA EUROPEANA
VOL. X / NO. 2 / 2020

ACTA UNIVERSITATIS CAROLINAE

Interpretationes

STUDIA
PHILOSOPHICA
EUROPEANA
VOL. X / NO. 2 / 2020

UNIVERZITA KARLOVA
NAKLADATELSTVÍ KAROLINUM

Acta Universitatis Carolinae Interpretationes. Studia Philosophica Europeana is a scientific journal founded by the program Master Erasmus Mundus Europhilosophie – German and French Philosophy in Europe. It is edited by the Amicale des étudiants Europhilosophie / Studienfreundeskreis EuroPhilosophie and published by the Karolinum Press and the Faculty of Human Sciences of the Charles University. The journal is published since 2011 and specializes in French and German philosophy of the 19th and 20th century (German idealism, phenomenology, French philosophy).

Issue editors – Editeurs du numéro – Herausgeber dieser Ausgabe

István Fazakas

Editorial Board – Comité d'édition – Redaktionsrat

Lamia Abi Rached, Paula Angelova, Sofia Barbieri, Lucia Belloro, David Antonio Bastidas Bolaños, Kyla Bruff, Óscar Palacios Bustamante, Élise Coquereau-Saouma, Irakli Dekanozishvili, Gauthier Dierickx, Stephan Dorf, Melina Duarte, Tadeo González, Phillipe G. El-Hajj, Juliano Bonamigo Ferreira de Souza, Andrés Arce Gonzalez, Blerina Hankollari, Markus Hodec, Kouamen Hoeradip, Ivan Jurkovic, Abbed Kanoor, Kristen Lewis, Julian Lünser (editor-in-chief), Carolina Maldonado, Alejandro Martínez Cortés, Nicolas Meneses Alvarez, Aurélien Ulrich Metende (editor-in-chief), Cai Katherine Miranda, Ellen Moysan, Philipp Nolz, Sofia Ponomareva, Rebecca Reichenberg, Charlotte Reinhardt, Vanessa Schmitz, Marius Sitsch (editor-in-chief), Anne-Perrine Tranchant, Eduardo Urzua da Rocha, Daniel Weber.

Scientific Board – Comité scientifique – Wissenschaftlicher Beirat

Shin Abiko (University of Hosei, Tokio), Arnaud François (Université de Poitiers), Jean-Christophe Goddard (Université Toulouse – Jean Jaurès), Marc Maeschalck (Université Catholique de Louvain-la-Neuve), Pierre Montebello (Université Toulouse – Jean Jaurès), Débora Morato Pinto (Universidade Federal de São Carlos), Thomas Nenon (University of Memphis), Karel Novotný (Univerzita Karlova), Alexander Schnell (Bergische Universität Wuppertal)

Referees – Rapporteurs – Gutachter

Mladen Alexiev (NAFTA, Sofia), Jérôme Watin-Augouard (Université Grenoble-Alpes, Bergische Universität Wuppertal), Mathilde Bois (Bergische Universität Wuppertal), Pierre Buhlmann (Université Toulouse II – Jean Jaurès), Veronica Cibotaru (Université Paris-Sorbonne, Bergische Universität Wuppertal), Samira Elyasi (Bergische Universität Wuppertal), Fabian Erhardt (Bergische Universität Wuppertal), Philip Flock (Bergische Universität Wuppertal), Selin Gerlek (FernUniversität Hagen, University of Fribourg), Sylvaine Gourdain (Bergische Universität Wuppertal), Tudi Gozé (Université Toulouse II – Jean Jaurès, Centre Hospitalier Universitaire de Toulouse), Mădălina Guzun (Université Paris-Sorbonne, Bergische Universität Wuppertal), Jasmina Jovanovic (Université Toulouse II – Jean Jaurès), Abbed Kanoor (Eberhard Karls Universität Tübingen, Collège internationale de philosophie), Patrick Lang (Université de Nantes), Ellen Moysan (Duchesne University), James Mensch (Charles University, Prague), Karel Novotný (Univerzita Karlova), Jan Puc (Palacký University Olomouc), Jean-François Rioux (McGill University), Claudia Serban (Université Toulouse II – Jean Jaurès), Tomáš Sigmund (University of Economics, Prague), Anton Sverdlikov (Bergische Universität Wuppertal), Luis Umbelino (Universidade de Coimbra)

<https://www.karolinum.cz/journals/interpretationes>

© Charles University, 2022

ISSN 1804-624X (Print)

ISSN 2464-6504 (Online)

CONTENTS / TABLE DE MATIÈRES / INHALTVERZEICHNIS

Préface ISTVÁN FAZAKAS	7
<i>Phantasia</i> , affectivité et inconscient TAMÁS ULLMANN	12
<i>Einbildung et Ent-wurf</i> . Chemin de l'imagination chez Heidegger en 1929–1930 GIULIO MELLANA	33
Heidegger, « <i>die Phantasie des Wesens</i> ». Quelques notes de repère ELISA BELLATO	53
Affective Imagination: The Shared Awareness of our Dreams DELIA POPA	72
L'excroissance des bords: désalignement transcendantal et <i>phantasia</i> PABLO POSADA VARELA	89
Der Andere in mir. Zur phantasmatischen Bildung des Selbst in der Trauerarbeit bei Derrida TILL HELLER	122
De l'affectivité sauvage aux passions artificielles : Maine de Biran et la critique phénoménologique de l'idéologie DAVID ANDRÉS ARCE GONZÁLEZ	139
Interfacticité transcendantale, utopie et politique chez Marc Richir JEAN-FRANÇOIS PERRIER	156

The phenomenology of the theatrical performance	
ZSOLT BENEDEK.....	187
Affectivité et <i>phantasia</i> dans le jeu théâtral	
STÉPHANE FINETTI.....	207
Die Musikalität der Phantasie	
LEONARD IP.....	230

PRÉFACE

ISTVÁN FAZAKAS

Il n'est peut-être pas exagéré aujourd'hui de parler d'un tournant imaginaire de la phénoménologie et même d'un tournant affectif. En effet, contre une phénoménologie orthodoxe de la perception liée à une intentionnalité objectivante, de plus en plus de recherches dégagent des modes intentionnels qui habitent la perception sans s'y confondre, des modes non-objectivants, ou même des espèces de vécu pré-intentionnelles. Néanmoins, s'il y a du sens à parler d'un *tournant* imaginaire et affectif, c'est parce que ces recherches montrent non seulement qu'il y a d'autres modes intentionnels ou d'autres types de vécu que ceux liés à une phénoménologie de la perception objectivante, mais surtout parce qu'elles mettent en évidence la thèse selon laquelle la perception est du moins entrelacée avec, sinon fondée par ces autres vécus. En ce qui concerne l'imagination nous pouvons déjà observer les premiers présages d'un tel tournant dans le chantier ouvert par Edmund Husserl dans ses manuscrits sur la conscience d'image et la *phantasia*, mais nous pouvons également penser aux recherches d'Eugen Fink sur l'image et la *phantasia*, les recherches de Merleau-Ponty sur l'onirisme et l'imaginaire, ou bien aux travaux de Marc Richir. En ce qui concerne l'affectivité, nous pouvons penser déjà aux analyses heideggériennes de la *Befindlichkeit* et de la *Stimmung*, aux analyses de l'affectivité dans la phénoménologie française, notamment chez Michel Henry, Emmanuel Levinas et Marc Richir, ou encore hors de la phénoménologie, ou plutôt dans un rapport oblique avec elle, aux travaux de Deleuze et Guattari. Ces listes restent bien sûr incomplètes et l'enjeu ici n'est pas de nous proposer une énumération exhaustive. Il s'agit plutôt de se questionner sur le rapport entre ces deux tournants, ou autrement dit, sur le rapport entre l'imagination et l'affectivité comme bases phénoménologiques de l'expérience.

<https://doi.org/10.14712/24646504.2022.1>

© 2022 The Author. This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>).

L'imagination et l'affectivité sont-elles deux registres phénoménologiques séparés ou peut-on penser une connivence entre elles, voire une coalescence des deux ? S'agit-il tout simplement de deux manières de dégager les bases de la perception, pointant éventuellement vers deux modes pré-intentionnels de la conscience ou peut-on encore penser une imagination affective ou une affectivité essentiellement imageante ? Y a-t-il des affects ou des affections imaginaires et des *Stimmungen* des imaginations ? Où peut-on trouver une attestation phénoménologique de l'entrelacement ou de la coalescence de l'imagination et de l'affectivité ? L'art est-il un domaine privilégié d'une telle attestation ? Ou encore les rêves ? Et quels sont les dangers d'une telle coalescence, par exemple dans le champ du politique ? Voici quelques questions qui sont au cœur des contributions réunies dans ce numéro spécial de la revue *AUC Interpretationes*. Les onze articles que nous publions ici explorent à la fois les *fondations* des théories phénoménologiques de l'imagination, de la *phantasia* et de l'affectivité, la dimension d'*altérité* qui surgit à travers la coalescence de l'imaginaire et de l'affectivité, le rôle de l'imagination et de l'affectivité dans le *politique* et notamment dans la pensée de l'idéologie et de l'utopie et le fonctionnement de l'imagination et de l'affectivité dans les *arts* (notamment dans le théâtre et dans la musique).

Tamás Ullmann propose une analyse de la *phantasia* et de l'affectivité à partir de la perspective d'un inconscient phénoménologique. Contre la thèse selon laquelle l'imagination serait un dérivé de la perception, il propose de mettre en évidence une série d'arguments qui conçoivent l'imagination comme une faculté fondamentale. À travers des analyses de Kant et de Husserl, il montre comment certains problèmes posés par les analyses phénoménologiques de l'imagination appellent au rapprochement entre le schématisme kantien et la phénoménologie génétique de Husserl. Une telle approche permet précisément d'aller au-delà d'une simple compréhension de l'imagination et de l'affectivité comme des modes pré-intentionnels de la conscience et de mettre en avant un lien fort entre l'affectivité schématisée et l'origine du *phantasma* dans le cadre d'une phénoménologie de l'inconscient.

L'objet de l'étude de **Guilio Mellana** est l'interprétation heideggerienne de l'imagination dans la période 1929–1930. Il s'agit notamment de proposer une interprétation croisée de la thèse du *Dasein* comme *weltbildend* et de la confrontation avec la théorie kantienne de l'imagination dans le *Kantbuch*. G. Mellana montre comment une série de déplacements de sens visent, d'un côté, au passage de l'*Einbildung* à la *Zeitbildung*, et de l'autre, de la *Weltbildung* à l'*Entwurf*. La *Weltbildung* se montre pour ainsi dire comme le contrepoint de la *Zeitbildung*, dans la

mesure où cette dernière répond à l'exigence de rendre compte de la finitude du *Dasein*, tandis que la première à celle de la compréhension de l'être. Néanmoins, ni la *Zeitbildung* ni la *Weltbildung* ne peuvent encore dire ce qui reste implicite dans la destruction de l'*Einbildung* kantienne : la souche commune des facultés comme l'être-au-monde, comme un s'ouvrir originaire (marqué par le préfixe *Ent-*).

Elisa Bellato aborde le thème heideggérien de la *Phantasie des Wesens*. Dans la confrontation de Heidegger avec la poésie de Hölderlin, le *Wesen* au sens verbal, c'est-à-dire le déploiement historial du rapport entre l'être et l'homme est précisément associé à la *Phantasie* qui acquiert par là un rôle fondamental. Étant en effet inscrit dans l'histoire de l'Être, la *Phantasie* ne pourra plus être conçue comme une faculté de l'esprit, mais s'articule avec des concepts comme le fondement (*Grund*) ou encore la tonalité fondamentale (*Stimmung*). C'est dans ce contexte qu'Elisa Bellato analyse la thèse heideggérienne selon laquelle « *Stimmung ist wesentlich und notwendig phantasierend* » dégageant ainsi la coalescence historique de l'affectivité et d'une imagination radicalement comprise comme *Phantasie*.

La contribution de **Délia Popa** porte sur l'affectivité comme ce qui fait irruption dans l'imaginaire pour le réorienter vers la possibilité d'ouverture de nouveaux mondes. L'affectivité ici en question opère en deçà de l'intentionnalité objectivante de la perception ou même de la simple impressionnabilité révélant ainsi notre capacité d'être affecté à distance, d'être touché par ce qui touche les autres ou encore – dirions-nous avec un terme de Henri Maldiney – notre transpassibilité. Cette ouverture à une affectivité intersubjective et sa coalescence avec l'imaginaire créent alors des espaces oniriques, dans lesquels « la passivité immémoriale d'être affecté par les autres » se montre plus originaire que notre capacité « d'être affecté par soi-même ».

C'est encore cette ouverture à d'autres mondes que thématise **Pablo Posada** à travers la notion richirienne de « *phantasia*-affection » et l'analyse phénoménologique des poèmes de Rainer Maria Rilke et Antonio Machado. La coalescence de l'affectivité et de la *phantasia* dans les *phantasiai*-affections permet que d'autres mondes fassent irruption dans notre vécu de notre monde, révélant ainsi que notre présent est habité par d'autres présences, plus fuyantes et fragiles, mais pas moins massives et vertigineuses. C'est cette imbrication virtuelle des *phantasiai*-affections qui fait précisément l'épaisseur de tout vécu.

L'article de **Till Heller** montre comment l'altérité qui peut faire irruption dans notre vécu par le biais de l'imaginaire et de l'affectivité est une altérité qui travaille l'ipsité même du sujet. Pour ce faire il propose une analyse de la lecture derridienne de Freud, et notamment des textes sur le deuil. En effet, l'image de l'autre en moi et son regard (imaginaire) qui me constitue est l'expression même

d'une imagerie productive dans la formation de soi dans le deuil. L'image de l'autre comme le lieu même de la formation de soi permet alors de mettre en évidence la spectralité ou la hantise propre aux fantômes, mais également la spectralité même de l'égo phénoménologique.

David Andrés Arce González propose une lecture phénoménologique de l'idée d'une affectivité pré-égoïque chez Maine de Biran pour en venir après à une critique de l'idéologie. En effet, la coalescence de l'imaginaire et de l'affectivité peut également générer des images en porte-à-faux, des passions artificielles déjà décrites par Maine de Biran. En reprenant la distinction richirienne de l'imagination et de la *phantasia*, David Andrés Arce González insiste donc sur le pouvoir de fascination de l'image et la possibilité de l'aliénation par cette fascination même. La critique de l'idéologie se comprend alors comme une critique de l'aliénation affective dans et par les images.

C'est encore la dimension politique de la coalescence de l'imaginaire et de l'affectivité qui constitue le sujet de la contribution de **Jean-François Perrier**. Tout en thématissant les dangers éventuels rendus possibles par cette coalescence, il se penche surtout sur une analyse de l'utopie et de la thèse richirienne selon laquelle la *phantasia* et l'affectivité constituent la cohésion même de la communauté politique. C'est en effet par empathie, ou par des *Einfühlungen* mutuelles qui sont des *phantasiai*-affections qu'une société tient ensemble. Les *phantasiai*-affections se découvrent par là comme la base du lien social et de l'institution de l'intersubjectivité transcendante. Ce cadre permet également de proposer – avec Richir – une phénoménologie de l'utopie au niveau de l'interfactivité transcendante, en deçà de l'intersubjectivité et de ses institutions.

Zsolt Benedek propose une interprétation de cette fonction utopique de la *phantasia* et de l'affectivité incarnée dans le cadre de l'expérience théâtrale. En s'appuyant sur des analyses de Merleau-Ponty et de Richir, il élabore une interprétation phénoménologique des théories contemporaines de la performativité (notamment de Hans-Thies Lehmann et Erika Fischer-Lichte). Il reprend le concept richirien de *Phantasieleib* pour décrire une intercorporité primordiale et *phantastique* comme l'élément même d'un événement théâtral. Dans ce contexte l'expérience théâtrale peut être comprise comme une expérience du sublime dans laquelle les institutions tombent afin de s'ouvrir sur une dimension charnelle illimitée qui unit les acteurs et les spectateurs.

L'expérience théâtrale et la communauté-de-jeu des comédiens et des spectateurs sont également au centre des analyses de **Stéphane Finetti**. Il s'appuie sur la théorie husserlienne de la *phantasia* et la lecture qu'en propose Richir, ainsi que sur la phénoménologie de Fink pour mettre en évidence l'aire spécifique du jeu

au théâtre. Les analyses finkiennes de la *phantasia*, de la déprésentation et du jeu permettent de thématiser l'entrelacement entre ce qui se montre dans le jeu et ses bases affectives dans le phénomène de l'ébranlement (*Erschütterung*), accompagné par des *Stimmungen*. Dans cet ébranlement les comédiens et les spectateurs font l'expérience du fond pré-individuel de leur existence, expérience dont Finetti précise la description à travers la notion husserlienne et richirienne de la *phantasia* « perceptive ».

Les analyses richiriennes de la *phantasia* et la notion d'une chair de *phantasia* ou du *Phantasieleib* permettent encore, comme le montre **Leonard Ip**, une phénoménologie de la musique ; et, *vice versa*, une phénoménologie de la musique peut nous rendre attentifs à la musicalité même de la *phantasia*. Sa contribution propose alors une exploration de cette connexion entre *phantasia* et musique en lien avec d'autres thèmes et notions centraux, comme celui du rythme, de la chair, la différence entre langue et langage, ou l'affectivité. Ces considérations aboutissent à une analyse de la transpassibilité et de la transpossibilité liées à l'expérience du sublime.

Nous tenons à remercier les auteurs pour leur travail, leur confiance et leur patience, ainsi que les rapporteurs qui ont garanti la qualité scientifique de ce numéro. Nos remerciements vont également aux éditeurs de la revue qui ont proposé une correction linguistique des articles et aux éditeurs en chef, Marius Sitsch, Ulrich Metende et Julian Lünser, d'avoir apporté leurs disponibilités et leur aide pour la réalisation de cette édition et d'avoir accepté d'accueillir ce numéro dans *AUC Interpretationes*.

PHANTASÍA, AFFECTIVITÉ ET INCONSCIENT*

TAMÁS ULLMANN

Abstract

The aim of the article is to analyse the role that fantasy plays in the philosophy of consciousness. The article distinguishes first 3 conceptual models of the functioning of fantasy: (1) imagination as a weak version of perception; (2) productive imagination as a fundamental faculty; (3) fantasy as an archaic layer of consciousness. After presenting Husserl's phenomenological theory of imagination and fantasy, the article focuses on three fundamental problems: (1) atmospheric fantasy and day dreaming; (2) fantasy and auto-affectivity; (3) the origin of phantasma that proves to be the most enigmatic question. The author argues for the possibility of establishing a link between Kantian schematism and Husserlian genetic phenomenology. This link is supposed to explicate the origin of phantasma. That is the way we can work out the concept of schematised affectivity.

Keywords: imagination; fantasy; consciousness; affectivity; unconscious; schematism; genetic phenomenology

Le problème central de la philosophie moderne est celui du mécanisme de la représentation : comment la réalité extérieure est-elle représentée par les images intérieures ? C'est pourquoi l'analyse de l'imagination a joué un rôle important dans ces systèmes philosophiques. D'autre part, il est évident que le mécanisme de l'imagination a été soumis à la perception, comme le fit la tradition cartésienne tout entière en traitant l'imagination comme une faculté secondaire. La philosophie du XXe siècle a redécouvert l'imagination et la fantaisie. Les auteurs qui ont attaché de l'importance à cette faculté singulière ont considéré que la pensée phi-

* L'auteur a été soutenu par le CNRS hongrois (NKFIH 120375, 129261, 138745).

losophique doit être libérée de la captivité de trois préjugés concernant la fantaisie. (1) Il faut montrer que l'imagination n'est pas une faible copie de la perception. En d'autres termes, l'imagination doit être libérée du modèle de la perception (car dans ce modèle, l'imagination ne peut être qu'une capacité secondaire). (2) Il faut montrer que même si la fantaisie semble être volatile, subjective, inconstante, elle n'est pourtant pas le "reste" de l'activité de la conscience, une sorte de "bruit" dans la conscience, mais le fonctionnement fondamental de l'esprit. (3) L'analyse de la fantaisie doit être émancipée de l'approche unilatéralement esthétique.

Il est déjà assez étonnant que notre vie éveillée soit en grande partie une vie de fantaisie : la fantaisie accompagne, complémente, critique notre conscience de la réalité. Cette activité de fantaisie peut être considérée comme une activité secondaire, un arrière-plan insignifiant de la conscience réflexive, mais elle peut aussi être considérée comme une manière de penser, une manière non linguistique de résoudre des problèmes. La première tâche consiste donc à montrer que la fantaisie est un thème important de la philosophie. Dans la première partie, je présenterai de façon succincte les trois modèles fondamentaux de la fantaisie. Je présenterai d'abord le modèle traditionnel de la relation de l'imagination et de la perception, et ensuite comment ce modèle se transforme et se défait déjà chez Kant. C'est le premier pas. Dans un deuxième temps, je présenterai comment l'imagination est devenue une faculté fondamentale à partir de l'idéalisme allemand et le romantisme. Selon le troisième modèle, la fantaisie est une faculté archaïque, une manière de penser prélogique, prélinguistique. Après cette esquisse nécessairement succincte, j'exposerai dans la deuxième partie l'approche husserlienne. Puis, dans la troisième partie, je poserai la question : comment pouvons-nous expliquer l'origine du *phantasma* (le contenu quasi-hylétique de la fantaisie) ? Cette question nous mène finalement à reconsidérer la relation entre fantaisie et affectivité.

1.1 Une version faible de la perception

Une grande partie de la tradition philosophique, et même Kant, a saisi le problème de l'imagination dans le cadre de la présence ou de l'absence de l'objet. « L'imagination (*facultas imaginandi*) – écrit Kant dans *L'Anthropologie du point de vue pragmatique* – comme faculté intuitive en l'absence même de l'objet, est ou productive, c'est-à-dire une faculté qui représente primitivement l'objet (*exhibitio originaria*), qui précède par conséquent l'expérience ; ou reproductive de la représentation dérivée (*exhibitio derivativa*), qui reproduit dans l'esprit une intuition empirique

qu'on a eue auparavant. »¹ Si le point de départ de l'analyse de l'imagination est l'opposition de la présence et de l'absence de l'objet, alors il est très difficile de ne pas concevoir l'imagination en tant que mode déficient de la perception. La conception de l'imagination comme faculté dérivée, secondaire et réductible à la perception a longuement dominé la tradition philosophique. Aristote écrit ainsi dans *De anima* : « la fantaisie est un mouvement suscité par la sensation. Étant donné que la vision est la sensation par excellence, c'est pourquoi le nom de la fantaisie (*phantasia*) vient du mot "lumière" (*phaos*), car sans lumière on ne peut pas voir. » (*De anima* III, 3. 429a) Fantaisie et imagination proviennent donc de la perception visuelle. Hume, pour sa part, établit un parallèle entre la mémoire et l'imagination, car toutes les deux fonctionnent de la même manière : elles évoquent une copie faible de l'impression originaires. Pourtant, la mémoire, à l'opposé de l'imagination, crée des idées plus vives et conserve l'ordre des impressions. L'imagination est capable de former librement des idées et de transformer leur ordre, mais les idées de l'imagination sont les copies affaiblies de la perception originaires, et c'est pourquoi elles sont diffuses, délavées et alanguies. Pour l'esprit, il est difficile de les conserver un peu plus longtemps en une forme stable et invariable.²

Le premier auteur chez qui une sorte de tournant commence à prendre forme est naturellement Kant. Il est en un certain sens sur une frontière : du point de vue anthropologique, il préfère la perception fondée sur la présence de l'objet à l'imagination (il accepte le modèle perceptif), néanmoins dans le sens transcendantal, il attribue un rôle important à l'imagination (il sort du modèle perceptif). Deux distinctions importantes apparaissent chez Kant : celle entre l'imagination productive et l'imagination reproductive, et celle entre l'imagination et la fantaisie.

Commençons par cette dernière distinction. C'est dans les écrits anthropologiques que la différence conceptuelle surgit entre d'une part l'imagination transcendentale réglée (imagination productive ou reproductive) et d'autre part le mouvement irrégulier, dangereux et inquiétant de l'esprit qu'il appelle « fantaisie ». Le concept de « *facultas fingendi* » apparaît déjà chez Baumgarten. Kant le traduit par « fantaisie » (*Phantasia*) et c'est ce qu'il oppose à l'imagination (*Einbildungskraft*). Leur différence la plus importante consiste dans le fait que l'imagination est active et réglée, tandis que la fantaisie nous rend passifs ; elle joue

¹ Kant, Immanuel: "Anthropologie in pragmatischer Hinsicht", in : *Werke in zehn Bänden* (Band 10: *Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik*), Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1983, p. 466 (B 69/A 67) (Les textes cités sont traduits par nous - T.U.).

² « When we remember any past event, the idea of it flows in upon the mind in a forcible manner; whereas in the imagination the perception is faint and languid, and cannot without difficulty be preserved by the mind steady and uniform for any considerable time. » Hume, David: *A Treatise of Human Nature*, Clarendon Press, Oxford 1978, p. 9.

avec nous, elle expose nos esprits aux mouvements chaotiques des représentations. Les représentations de la fantaisie se reproduisent et se transforment librement, formant des chimères volatiles ; l'esprit se trouve envahi par des illusions, des mirages, des visions et des pressentiments. Si la fantaisie n'est pas en harmonie avec l'entendement et occupe la place des concepts de l'entendement, alors elle s'exalte. Selon Kant, la raison dans l'expérience objective est modeste et assidue, tandis que la raison qui suit la fantaisie est paresseuse et gonflée d'orgueil. Or ce fonctionnement de l'esprit qui mène à l'exaltation (*Schwärmerei*) est la source des illusions métaphysiques les plus dangereuses et les plus nuisibles.³

1.2 Une faculté fondamentale

Kant distingue donc à l'intérieur de l'imagination en général un fonctionnement utile et essentiel, et un fonctionnement nuisible et dangereux. Si nous débarrassons le fonctionnement transcendantal de l'inclination de l'exaltation, alors nous reconnaissons l'importance transcendantale de l'imagination. L'imagination non seulement reproduit le contenu des expériences passées et accélère le processus de l'expérience par les lois de l'association (c'est la tâche de la synthèse de la reproduction, qui se tient entre celle de l'appréhension et celle de la reconnaissance), mais elle produit par elle-même. Cette faculté mystérieuse et cachée dans la profondeur de l'esprit est ce que Kant nomme « l'imagination productrice ». Et comme nous le savons du livre de Heidegger *Kant et le problème de la métaphysique*, c'est justement le statut de cette faculté fondamentale qui l'a fait longtemps hésiter. La première édition de la *Critique de la raison pure* présente l'imagination productrice comme encore plus fondamentale que la sensibilité et l'entendement, tandis

³ Nous trouvons les fragments concernant ce problème dans ses écrits anthropologiques. Kant, Immanuel: *Anthropologie. Gesammelte Schriften XV*, Preussische Akademie der Wissenschaften, Berlin 1913. « Einbildungskraft ist activ. wir spielen mit ihr. Gesetz der association. Phantasie ist passiv. Sie spielt mit uns. Gesetz ist noch nicht bekannt [...] ». AA XV 133 (1776-78/1778-79). « Einbildungskraft ist die Dienerin der anderen Kräfte, des Witzes, des Verstandes etc etc. [...] Sie ist der Wilkühr unterworfen. // Phantasie [verachtet] die Herrschaft unserer Wilkühr [...] und sich [...] in Freyheit setzt und mit dem Menschen davon rennt. » AA XV 144 (1785-88-ból). « [D]ie phantasie treibt mit der imagination ihr spiel und ist theils productiv, theils reproductiv. » AA XV 134 (1780). « Die Phantasie schwärmt [...]. » AA XV 132 (1772/1776-78). « Kein Zustand ist gefährlicher, als wenn wir in der Welt der Einbildungen herum spatziren, bis wir uns gleichsam darin verirren und den Rückweg nicht finden können. Paradies der Narren. » AA XV 132 (1776-79). « Die Vernunft muß herrschen und die Einbildungskraft ohne phantasie ihr zu Diensten seyn. » AA XV 145 (1785-88). Voir l'excellent article d'un jeune philosophe hongrois : Ákos, Forczek: "Képzélerő és fantázia Kantnál [Imagination et fantaisie chez Kant]", in *Magyar Filozófiai Szemle*, 2017/3, pp. 128-147.

que la deuxième édition la soumet aux règles de l'entendement. « Il y a donc en nous – écrit Kant dans la première édition – une imagination pure, comme faculté fondamentale [*Grundvermögen*] de l'âme humaine servant *a priori* de principe à toute connaissance. »⁴

L'imagination est une faculté fondamentale [*Grundvermögen*]. Qu'est-ce que cela veut dire ? Cela signifie qu'elle est une source transcendante de connaissances au moins aussi importante que la sensibilité ou l'entendement, et irréductible à ceux-ci. Selon Kant, il doit y avoir une faculté fondamentale capable de lier les deux sources complètement hétérogènes de la connaissance : les données sensibles et les règles conceptuelles de l'entendement.

Ce tournant concernant le statut transcendantal de l'imagination est fondamental pour tout l'idéalisme allemand. Il s'agit de la racine commune des deux troncs de la connaissance. « Les deux termes extrêmes, la sensibilité et l'entendement, doivent nécessairement s'accorder au moyen de cette fonction transcendante de l'imagination. »⁵

C'est l'idée que Schelling développe dans *Le système de l'idéalisme transcendantal*, où il prend l'intuition productrice pour la forme la plus élevée de l'esprit humain. C'est la productivité esthétique où le fini et l'infini, le conscient et l'inconscient se rencontrent et dont la réalisation concrète est l'imagination productrice dans l'art.⁶ Le mouvement romantique suit cette idée : après l'époque de la régularité classique, il faut libérer l'imagination créatrice. Ses adhérents ne suggèrent pas seulement que l'imagination est une faculté fondamentale de l'esprit et qu'elle crée des mondes, mais également que c'est l'imagination qui est capable de lier la force créative et la liberté humaine.

1.3 Un registre archaïque de pensée

Les théories de la fantaisie dans le XXe siècle dépassent les deux autres modèles au sens où elles voient dans l'activité de la fantaisie un registre archaïque, ou une ma-

⁴ Kant, Immanuel : *Critique de la raison pure*, Trad. Jules Barni, Flammarion, Paris 1987, (A/124), p. 657.

⁵ *Ibid.*, (A/124), p. 658.

⁶ « Es ist das Dichtungsvermögen, was in der ersten Potenz die ursprüngliche Anschauung ist, und umgekehrt, es ist nur die in der höchsten Potenz sich wiederholende produktive Anschauung, was wir Dichtungsvermögen nennen. Es ist ein und dasselbe, was in beiden tätig ist, das Einzige, wodurch wir fähig sind, auch das Widersprechende zu denken und zu zusammenzufassen – die Einbildungskraft. » Schelling, F.W.J. : *System des transzendentalen Idealismus*, in : *Schelling Ausgewählte Schriften Band I*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1985, p. 694.

nière archaïque, prélinguistique de penser. C'est surtout la psychanalyse (Freud) et la phénoménologie (Husserl, Richir, Bernet, Lohmar) qui suivent cette voie. Les approches, par ailleurs très différentes, de la phénoménologie, de l'anthropologie, de la neurologie et de la psychanalyse semblent coïncider sur ce point. Très schématiquement : le troisième modèle distingue, dans un premier temps, l'imagination intentionnelle et la fantaisie non intentionnelle. Puis, dans un deuxième temps, il déclare que la fantaisie non intentionnelle (la fantaisie faible⁷ et la *phantasia*⁸ dans la phénoménologie, la fantaisie mimétique dans l'anthropologie⁹ et les processus primaires inconscients dans la psychanalyse) n'est rien d'autre qu'une forme de pensée archaïque, non-linguistique dans l'architectonique de l'esprit humain. Voyons d'abord comment la phénoménologie husserlienne de l'imagination s'approche pas à pas de ce troisième modèle.

2. La théorie husserlienne de l'imagination

Nous trouvons plusieurs modèles théoriques dans l'approche husserlienne de l'imagination. Viser quelque chose en l'absence de l'objet peut signifier deux actes différents : viser par un acte signitif ou imaginer (viser par un acte intuitif). Si je suis dans une chambre et mon ami parle des gens dans le couloir que nous ne voyons pas, ou si je suis dans la même chambre et j'imagine les gens dans le couloir, alors, à première vue j'effectue des actes très similaires : dans les deux cas, je "pense" à ces gens. Mais selon Husserl il y a une différence fondamentale entre les deux actes. Le premier est une intention signitive, une visée vide par une signification conceptuelle, tandis que le deuxième est une relation intuitive à l'objet. L'imagination, selon Husserl, n'est pas un acte signitif qui exigerait un remplissement intuitif, mais la donation intuitive spéciale de l'objet imaginé. "Penser à" et "penser" ne coïncident pas nécessairement. L'imagination n'est pas un acte de penser *via* un sens significatif, mais une forme de la présentation intuitive. La conscience imaginante relève de l'intuition sensible et non pas de la pensée. Ce changement de registre rend possible une approche nouvelle du problème. C'est ce qu'il élabore dans le Cours de 1904/05 *Phantasia, conscience d'image, souvenir*.¹⁰

⁷ Lohmar, Dieter : *Phänomenologie der schwachen Phantasie*, Kluwer, Dordrecht-Boston-London 2008.

⁸ Richir, Marc : *Phantasia, imagination, affectivité*, Millon, Grenoble 2004.

⁹ Donald, Merlin : *Origins of the Modern Mind*, Harvard University Press, Cambridge 1991.

¹⁰ Husserl, Edmund: *Phantasia, Bildbewusstsein, Erinnerung* [Husserliana XXIII], Ed. E. Marbach, Kluwer, Dordrecht-Boston-London 1980.

Pour éclairer le problème compliqué de la conscience imageante, Husserl essaie plusieurs modèles possibles.¹¹ Comme nous savons, sa première approche (de 1904/05) s'appuie sur l'analogie de la conscience d'image. Vers 1909, il rejette ce schème et à partir de ce moment, il approche le problème à partir de la conscience temporelle reproductive. Ce n'est plus la conscience d'image, mais le ressouvenir qui sert de base pour l'élaboration de la phénoménologie de l'imagination.

En affirmant – écrit Alexander Schnell – qu'il y a, dans la conscience d'image, cette conscience particulière et spécifique d'une "présentification d'un non-apparaissant dans l'apparaissant" (Hua XXIII. 31), Husserl opère effectivement un glissement – décisif – de la description de la double appréhension vers l'amorce d'une analyse temporelle, puisque ce sont bien deux règnes *temporels* – celui de la présentation (perception) [*Gegenwärtigung*] et celui de la présentification [*Vergegenwärtigung*] (caractérisant autant le souvenir et l'imagination que la *phantasia*) – qui s'oppose ici. Le caractère décisif de cette analyse temporelle consiste ainsi [...] dans le fait de ne pas considérer l'imagination et la *phantasia* comme de simples modes de *représentation*, mais justement comme des modes conscients temporels.¹²

Sans entrer dans les détails, j'aimerais souligner un seul aspect des analyses husserliennes : la question concernant le *phantasma*. Quel est le fonctionnement, le statut transcendantal et l'origine des *phantasmata* ? Comment pouvons-nous les distinguer des données sensibles ? D'où viennent-ils ? Il me semble que ce n'est pas seulement un aspect "spécial" de la phénoménologie de l'imagination, une question parmi les autres questions intriquées, mais la question décisive.

Dans le cas d'une conscience d'image, nous pouvons parler d'une appréhension double. On peut distinguer trois "choses" : (1) l'image comme chose physique, ce tableau avec telles ou telles couleurs, cette photographie, etc. [*Bildding*] ; (2) l'objet-image [*Bildobjekt*], l'image qui apparaît sur le fond de l'image physique, l'image apparaissante, représentant quelque chose ; (3) et finalement ce qui est représenté par l'image, le sujet-image [*Bildsujet*] qui est manifesté par l'image d'une certaine façon, selon un certain aspect, etc. Ce qui nous intéresse maintenant c'est l'apparition double, ou la phénoménalité double : l'objet physique apparaît dans l'espace réel, tandis que l'image apparaît "hors" de cet espace concret dans un espace virtuel ou imaginaire. La question est la suivante : s'agit-il de deux sortes de matière sensible

¹¹ Il y a plusieurs ouvrages excellents qui présentent et analysent la théorie husserlienne de l'imagination. Schnell, Alexander: *Husserl et les fondements de la phénoménologie constructive*, Millon, Grenoble 2007; Popa, Délia: *Apparence et réalité. Phénoménologie et psychologie de l'imagination*, Olms, Hildesheim-Zürich-New York 2012.

¹² Schnell: *Husserl et les fondements...*, *op. cit.*, p. 129.

pour l'une et pour l'autre apparition, ou bien la même matière sensible est appréhendée tantôt comme chose physique, tantôt comme image ? Husserl préfère la deuxième solution. Il ne s'agit pas de deux appréhensions isolées qui seraient reliées après coup, mais la conscience d'image est formée de deux appréhensions édifiées l'une sur l'autre. La question est : comment puis-je changer d'une appréhension à l'autre ? Comment effectue-je ce changement d'aspect ? C'est le même problème que Wittgenstein a traité dans le cas de l'image "gestaltiste" canard-lapin. Qu'est-ce que je fais lorsque je veux voir le tableau physique et lorsque je veux voir l'image ?

C'est déjà une situation assez compliquée. Néanmoins le problème devient encore plus compliqué si nous prenons en considération l'activité de la fantaisie (la *phantasia*). Selon le *Cours* de 1904/05, nous devons concevoir la *phantasia* comme une conscience d'image, mais cette fois, sans image perçue. La même structure est donc transmise dans l'espace de la *phantasia*, où nous pouvons également distinguer *Bildsujet* et *Bildobjekt*. L'acte de la fantaisie vise un objet ou une personne, mais dans une perspective particulière : par exemple je vois la personne de face ou de derrière, je présente l'événement imaginé dans une chambre ou dans un parc, etc. Nous pouvons donc distinguer dans la *phantasia* la perspective spéciale de l'apparition (image) et l'objet apparaissant par la *phantasia*. Or cette structure devient vraiment compliquée lorsque Husserl prend en considération les quasi-impressions, les données quasi-sensibles de l'imagination. Si nous acceptons le schème appréhension-contenu d'appréhension, alors l'image intérieure qui est la *phantasia* doit être basée sur les données sensibles spécifiques, il doit y avoir un contenu matériel spécifique pour la *phantasia*. Il ne s'agit pas d'impressions réelles, mais de quasi-impressions, de celles que Husserl nomme *phantasmata*. « Les sensations servent de base pour les perceptions, les *phantasmata* servent de base pour les fantaisies. [...] Le *phantasma*, sans prendre en considération l'appréhension fantasmatique d'un centaure, d'une maison, n'est qu'un contenu sensible, qui diffère complètement de la *phantasia*. » (Hua XXIII. 11) Nous appréhendons les quasi-sensations d'une manière intentionnelle et l'objet apparaît *via* cette appréhension intentionnelle. Or le problème inquiétant consiste en ceci : dans le cas de l'imagination, les sensations ne viennent pas de la sensation sensible, mais de la quasi-sensation spécifique de la *phantasia*.

Selon ce modèle, le *phantasma* n'est rien d'autre qu'une formation ou un agencement spécifique des *Empfindungen* qui, par l'objet physique de l'image, ouvre l'espace physique et mène à une apparition d'une image-objet. « Nous interprétons les mêmes sensations visuelles en tant que points et lignes sur le papier, et en tant que forme plastique apparaissante. Les mêmes sensations sont appréhendées une fois comme chose en pierre ou en plâtre, d'autre fois comme figure humaine

blanche. » (Hua XXIII. 44–45) Le phantasme de la conscience imaginante se bâtit donc sur la sensation perceptive : c'est l'ordre, la constellation spécifique, ou l'organisation spécifique des sensations qui rend possible le phantasme.

Ce modèle donne beaucoup à penser : Par exemple, pourquoi toutes les activités de *phantasia* s'organisent-elles en tant qu'image (plutôt qu'en tant que son ou en tant qu'impression tactile) ? Mais la question la plus importante concerne l'origine des *phantasmata*. L'image de la *phantasia* n'est pas une image perceptive; c'est pourquoi il ne s'agit pas de sensations sensibles. Le *phantasma* ne provient pas de la sensation, mais une sorte de "contenu matériel" est tout de même présent, rendant possible l'apparition double : l'apparition d'une image et l'apparition d'un sujet imaginé. Sans l'objet physique (papier, tableau, photographie, etc. en tant que porteur des données apparaissantes), le fondement et la condition de possibilité de la *phantasia* deviennent incertains. S'il n'y a pas d'image physiquement présente et si le contenu matériel de la *phantasia*, le phantasme, ne peut pas provenir de sensations actuelles (p. ex. je voyage dans un train froid et j'imagine une île caribéenne d'un climat très agréable, les sensations concrètes ne peuvent donc pas servir de base pour la *phantasia*), alors qu'est-ce qui est présent comme contenu servant de base pour présentifier quelque chose qui n'est pas présent ? Dans toutes les autres versions de la conscience intentionnelle, une sorte de présence immédiate (voix acoustique, image, signe visuel, donnée sensible, etc.) sert de base pour le présentifié qui, éventuellement, n'apparaît pas en chair et en os. Nous devons tout simplement dire que dans le cas de la *phantasia* rien n'est présent, seulement la situation phantasmée en tant qu'apparition irréaliste. La *phantasia* fonctionne d'une manière tout à fait indépendante de tout moment concrètement présent (corps propre, sensation concrète, entourage physique).

Ce dilemme mène la phénoménologie husserlienne à un tournant dans l'approche théorique de la *phantasia*. Dès 1909, Husserl conçoit la conscience de *phantasia* selon le modèle du souvenir. Le souvenir est en effet un bon exemple de la présentification qui n'a besoin d'aucun porteur concrètement présent (image, signe, contenu sensible). Un souvenir ne devient pas présent pour la conscience à partir de l'appréhension nouvelle de certaines impressions sensibles. On ne peut pas appliquer le schème appréhension-contenu appréhendé au phénomène du souvenir. Le fondement du souvenir n'est pas l'appréhension intentionnelle d'un contenu spécifique, mais la temporalité. C'est la conscience du temps qui a cette capacité extraordinaire de rendre quelque chose présent sans porteur présent et actuel. La distinction entre l'événement passé et la conscience présente du souvenir (leur fusion serait une hallucination) n'est pas réductible à une structure d'image, mais seulement à la nature particulière de la conscience temporelle. La

même logique peut être appliquée à la conscience de *phantasia*. La différence entre la *phantasia* et la perception actuelle n'est pas un conflit partiel, mais la totalité du champ de la *phantasia* est en conflit avec le présent du champ perceptif. L'énigme de la *phantasia* consiste dans le fait que bien que strictement rien ne soit présent, elle présentifie tout de même quelque chose.

L'idée décisive est donc la suivante : la *phantasia* aussi bien que le souvenir peuvent être interprétés sur la base de la conscience temporelle. Néanmoins cela ne signifie pas que la *phantasia* soit une forme "neutralisée" du souvenir : ce n'est pas par l'abstraction des souvenirs et par l'exclusion de leurs contenus concrets que la *phantasia* naît. C'est uniquement la conscience temporelle qui est capable de présentifier quelque chose qui n'est pas présent concrètement. L'explication de la *phantasia* n'est pas possible en tant qu'appréhension intentionnelle d'un contenu spécifique.

Finalement, dans le cas de la *phantasia*, même la différence claire entre caractère intentionnel et caractère non-intentionnel devient profondément problématique. La *phantasia* ne peut pas être nommée acte objectivant. C'est pourquoi la distinction entre les deux formes de la *phantasia* devient nécessaire : l'imagination comme acte objectivant et la *phantasia* comme conscience non intentionnelle.

Dans le cas de cette dernière, on ne peut plus parler d'une continuité temporelle. Les caractéristiques de la *phantasia* sont les suivantes : (1) L'apparition de *phantasia* change constamment : la représentation de la *phantasia* est « protéiforme » selon Husserl. (2) La représentation de *phantasia* est intermittente [*Blitzhaft*] (elle disparaît, réapparaît, etc.). (3) Et on peut parler d'une variabilité de l'image dans le cas de la *phantasia*. Il s'agit d'une combinaison de l'identité et de la non-identité de l'objet présenté.

Néanmoins le caractère protéiforme est profondément ambivalent : il signifie d'une part la pauvreté de la *phantasia* par rapport à la perception concrète ; la *phantasia* est ainsi blême, vague, sans vivacité, sans plénitude, une image blême de la réalité. Mais, d'autre part, il signifie aussi que la *phantasia* est plus riche que la perception, car rien ne la limite, ni les règles culturelles ni les lois physiques. La *phantasia*, par opposition à l'imagination intentionnelle qui est similaire à la conscience d'image, n'est pas un acte intentionnel : elle n'est pas objectivante, en d'autres termes elle n'a pas d'objet distinct. L'exemple le plus évident est la rêverie diurne. L'imagination est une présentification volontaire d'un objet non présent, tandis que la *phantasia* est le changement libre des images flottantes. Par opposition à l'imagination qui est une fonction cognitive, la *phantasia* est étroitement liée à l'affectivité dans la mesure où la *phantasia* fait surgir le plus souvent les images du désir, les images de la peur, les images de la honte ou de la fierté.

3.1 La *phantasia* atmosphérique

L'activité de la *phantasia* implique une certaine *Ichspaltung*, un dédoublement du Moi. Et, parallèlement à cela, la *phantasia* implique également une “*Weltspaltung*”, une scission du monde : notre monde se dédouble en un monde concrètement et actuellement perçu que nous prenons pour le monde objectif et réel, et en un monde imaginaire ou virtuel. Ce n'est pas par hasard que je le nomme “monde” : lorsque nous sommes aux niveaux les plus profonds de la *phantasia*, nous n'imaginons pas seulement des objets uniques (c'est la prestation de l'imagination intentionnelle), mais, d'une certaine façon, tout un monde s'ouvre, auquel nous participons, nous sommes là, dans ce monde, tout comme dans le cas d'un rêve. Nous pouvons nommer cette forme de la *phantasia* : « *phantasia* atmosphérique ». Il ne s'agit pas d'objets isolés comme ceux visés par la conscience imaginative intentionnelle et objectivante, mais c'est la totalité d'un monde qui nous apparaît, un monde avec des personnes, avec des objets, avec un moi, et avec un horizon particulier.

La *phantasia* dépasse donc les cadres dans lesquels Husserl décrit le fonctionnement de la conscience. Tout d'abord la *phantasia* n'est pas un acte. Comment pouvons-nous la saisir, si les caractéristiques classiques d'une conscience objectivante (structure d'acte et intentionnalité) ne peuvent pas lui être attribuées ? La *phantasia* – tout comme le rêve – n'est pas forcément et uniquement “visuelle” et “imaginative” dans le sens où elle prendrait la forme d'une image. Naturellement la dimension visuelle est très importante, mais elle ne s'organise pas forcément et uniquement comme une image. Si nous voulons trouver une caractéristique positive, nous pourrions dire que l'attribut particulier de la *phantasia* est sa mondanéité [*Welthaftigkeit*], elle est comme un monde virtuel : à la fois virtuel et irréel, et un monde. Cela ne signifie pas simplement que la *phantasia* est riche en détails (dans la plupart des cas elle n'est pas particulièrement riche). Ainsi ne s'agit-il pas d'une mondanéité cognitive, d'une richesse d'informations, mais d'une mondanéité au niveau du vécu : non seulement un monde pourvu d'objets et d'autres personnes apparaît, mais également un Moi phantasmé, un corps phantasmé de ce Moi phantasmé, etc. Par exemple dans l'imagination intentionnelle, il n'y a pas de Moi imaginé et de corps imaginé. Imaginer un Moi et un corps implique deux actes intentionnels en plus, par rapport à l'acte de l'imagination objectivante.

La présence du sujet sur la scène phantasmée implique aussi que la situation phantasmée est accompagnée par des affections vivantes, et ces affections ne sont pas virtuelles, mais elles sont des affections tout à fait réelles : chagrin réel, excitation réelle, fureur réelle, etc. Par contre, si je me représente un verre en

imagination, alors l'imagination est organisée comme un acte, elle a une temporalité identifiable, elle a un objet intentionnel, et moi qui suis le sujet de l'imagination de ce verre ne suis pas dans "l'image". Dans l'imagination, il n'y a pas d'*Ichspaltung*, seulement dans la *phantasia*. Celui-ci y est nécessaire parce qu'un monde alternatif apparaît avec un sujet alternatif, et tout cela sans caractère thétique.

On pourrait éclairer cette différence entre l'acte de l'imagination intentionnelle et la *phantasia* librement flottante par une analogie. Nous pouvons distinguer deux aspects fondamentaux du souvenir : dans la première version j'évoque un événement, une situation, une rencontre, un objet, et ainsi un moment concret du passé concret (l'objet passé est identifiable, le temps passé est également identifiable). Le vécu s'organise comme un acte avec un objet intentionnel déterminé et avec une temporalité quasi-objective, mais de toute façon objectivable et déterminable. Je peux évoquer la scène au cours de laquelle j'ai coupé les cheveux de mon grand-père sur la terrasse de sa maison. C'est une occasion unique, et la scène apparaît pour moi presque entièrement comme une image, un tableau visuel. Or nous pouvons également parler d'une tout autre sorte de souvenir, lorsque ce qui apparaît n'est pas un événement, une scène ou un objet du passé, mais un passé en sa totalité (très souvent le passé de notre enfance). Par opposition au souvenir concret, nous pourrions le nommer "souvenir atmosphérique". Dans le souvenir apparaît parfois tout un monde atmosphérique, sans scènes concrètes ou sans images concrètes, c'est le monde d'autrefois qui apparaît, le tout lui-même – le tout comme une certaine affection ou humeur, comme le monde d'une vie passée. Je n'avais aucune idée de l'ambiance de la maison de mon grand-père et de l'atmosphère des étés que j'y ai passés, mais, dans le présent, l'odeur étrange d'une vieille maison de campagne évoque soudain la totalité de cette atmosphère, c'est-à-dire la totalité du monde de ce temps passé – mais sans images, sans scènes concrètes. Proust a été le premier à essayer de faire voir et de décrire phénoménologiquement cette sorte de souvenir. Le souvenir atmosphérique dont il est ici question ne manifeste pas seulement une scène concrète du passé, mais la vie totale de ce temps d'autrefois, l'atmosphère et l'horizon du sens de ce monde passé. Non pas un moment du passé concret, mais l'essence d'une époque passée comme une sorte d'affectivité, une sorte d'atmosphère affective.

La différence entre souvenir concret et souvenir atmosphérique peut, peut-être, éclairer la différence entre l'imagination intentionnelle et la mondanité (*Welthaftigkeit*) de la *phantasia*, même si l'analogie ne signifie pas un parallèle strict.

3.2. *Phantasia* et auto-affection

La *phantasia* n'est pas seulement capable de créer des images, des situations phantasmatiques, indépendamment des impressions concrètes et des expériences passées. La *phantasia* crée aussi, outre les images, des sensations et des affections : les sensations du mouvement, de la douleur, du bonheur, mais éventuellement des sensations sensibles : celles du goût, de l'odorat, de l'ouïe. Cette version de la *phantasia* – avec l'expression de Dieter Lohmar : « la fantaisie faible » – est toujours en conflit avec les sensations concrètes et réellement sensibles.¹³

Nous connaissons tous l'effet que la lecture d'un roman exerce sur nous : nous nous habituons au monde du roman et nous voyons, touchons, sentons ce monde. Le roman nous offre tout un monde de sensations visuelles, acoustiques, émotionnelles, même si le texte en soi n'est rien d'autre naturellement qu'une série de signes langagiers. Sans la *phantasia*, le texte serait mort, mais sur la base du texte la *phantasia* produit une masse de sensations et d'impressions phantasmatiques.

Si je lis un texte, par exemple une lettre d'une personne que je connais, alors je fais attention non seulement au contenu du texte, mais très souvent j'ai l'impression d'entendre cette personne elle-même parler. Il ne s'agit pas d'une série de signes à décoder et d'informations concernant ses pensées, mais la lettre parle par la voix de cette personne ; la lettre évoque l'atmosphère et le style de cette personne.

L'acte de lire, presque toujours, est accompagné d'une certaine voix intérieure. L'acte de penser lui-même est très souvent accompagné de voix, tantôt fortes, tantôt faibles ; je parle tantôt avec moi, tantôt avec d'autres. Cette sorte de fonctionnement de la *phantasia* est loin d'être intentionnelle, il s'agit de vécus non-intentionnels et non-objectivants. Même si la *phantasia* est “moins” que la forme intentionnelle, elle est tout de même “plus” que les contenus sensibles inarticulés. L'intérêt de la *phantasia* consiste dans cette médiation. La *phantasia* – entre l'acte intentionnel et la sensation brute – a sa propre formation spécifique qui se montre en tant qu'une sorte de surplus par rapport à la perception actuelle. Cela peut être le surplus du contenu sensible, mais également le surplus en tant qu'une sorte de généralité sans concept (appréhension typifiante, évocation d'un certain style, évocation d'une atmosphère affective, etc.).

En voyant le docteur faire une prise de sang, je tressaille, mais non pas parce que j'ai de la sympathie pour cette personne, mais parce que je sens d'une manière fantasmatique la douleur. Comme si je sentais la piqure qui pénètre dans ma peau. Ou, pour citer l'exemple préféré de Dieter Lohmar : si quelqu'un mord dans un

¹³ Cf. Lohmar : *Phänomenologie...*, *op. cit.*

citron, alors j'ai tout de suite l'impression de sentir le goût aigre et acide du citron, pourtant la vue et le goût phantasmé n'ont rien à voir. La *phantasia* du goût acide du citron dans le moment de la vue est une auto-affection phantasmatique.

Si j'écoute la musique, je fais attention non seulement à la structure musicale et à la mélodie de la musique, mais ma *phantasia* commence également à fonctionner d'une manière involontaire, tout en créant non seulement des images, mais aussi des affections, et tout cela d'une manière autoaffective.

Une autre version de la *phantasia* peut apparaître dans le cas de la schématisation involontaire. Tout le monde connaît la situation au cours de laquelle nous projetons des formes et des figures dans les nuages, dans les coins obscurs, dans les motifs géométriques des tapisseries. Naturellement, il n'y a pas de figure réelle, mais je ne peux pas m'empêcher d'y voir des figures malgré tout. Je dirais qu'il s'agit de la *phantasia* schématisée.

Je peux sentir dans la *phantasia* les affections des autres. Néanmoins cette relation entre la *phantasia* et l'affectivité fonctionne également de la façon inverse : non seulement je sens les émotions des autres par l'auto-affection phantasmatique, mais mes propres états affectifs m'incitent aussi à phantasmer. Si j'ai vécu une situation honteuse, alors mon état affectif évoque sans cesse des images de *phantasia* : qu'est-ce qui s'est passé ? Comment ça s'est passé, qu'est-ce que j'aurais pu faire autrement ? Comment aurais-je pu mieux réagir ? etc. Il me semble qu'il y a un parallèle entre l'affectivité et la *phantasia*. Ce n'est pas seulement un parallèle architectonique, mais un parallèle toujours concret. Chaque *phantasia* implique un état affectif, et chaque état affectif évoque l'activité de la *phantasia*. Ils sont étroitement liés (la disparition de leur lien pouvant indiquer une maladie névrotique grave).

Néanmoins pour éviter de poser une zone grise de la phénoménalité censée être au fond de toute conscience intentionnelle, il faut à mon avis trouver des moyens pour concevoir le fonctionnement de la *phantasia*. Affectivité, *phantasia* et auto-affection forment un registre particulier de la conscience phénoménologique, un registre – si l'on veut – archaïque. Mais d'où vient le contenu « hylétique » de la *phantasia* atmosphérique, de la rêverie diurne ou de la *phantasia* autoaffective ? Nous devons donc reposer la question concernant l'origine du *phantasma*.

3.3 L'origine du *phantasma*

Comme nous avons vu, à partir de 1909, Husserl ne conçoit plus la fantaisie dans le cadre du schème appréhension-contenu d'appréhension et selon le modèle de la conscience d'image. Nous pourrions penser que le modèle fondé sur la conscience

temporelle consiste à ne plus parler du phantasme comme matière spécifique pour l'appréhension de fantaisie et comme fondation pour la fantaisie. Mais la situation est plus compliquée. Précisément les exemples de la *phantasia* atmosphérique et de la fantaisie faible montrent clairement que la question du *phantasma* reste encore fondamentale. L'importance de ces exemples consiste dans le fait que nous n'imaginons pas des objets, des personnes, des formes, mais des sensations et des affections. Comment pouvons-nous interpréter la fantaisie du goût aigre du citron ? Ou la *phantasia* de la couleur rouge ? Comment pouvons-nous imaginer la tristesse ? Dans ces cas-là, il s'agit de contenus quasi-sensibles qui ne sont pas des contenus d'une appréhension intentionnelle, mais tout de même des "données". Nous retournons donc à la question de la particularité et de l'origine du *phantasma*.

Nous pouvons parler du *phantasma* en trois sens différents : (1) dans le cas de la conscience d'image, le *phantasma* est le contenu sensible de l'appréhension comme image, en tant qu'organisation spécifique des données sensibles concrètes. Je perçois une chose (tableau, photographie) de telle façon que le contenu sensible de cette perception rend possible et *motive* un contenu quasi-sensible, sur lequel se fonde l'appréhension d'image. Le même contenu sensible peut être appréhendé de façon double. (2) Nous pouvons nommer *phantasma* également le contenu de la *phantasia* pure, sans image-chose [*Bildding*]. Même dans la *phantasia* il y a des contenus quasi-sensibles qui sont là, mais qui n'appartiennent à aucune morphé intentionnelle. (3) L'auto-affection phantasmatique comme fantaisie faible montre le plus clairement que le contenu de la *phantasia* peut être tout à fait indépendant de toute forme intentionnelle : nous fantasmons non seulement des objets, des formes ou des situations, mais aussi de simples contenus sensibles. La possibilité de l'auto-affection phantasmatique montre que le *phantasma* est un moment nécessaire de toute forme de *phantasia*.

Husserl a longuement médité sur le problème de la nature du *phantasma*. Il a finalement laissé ouverte la question de savoir si la différence entre sensation [*Empfindung*] et *phantasma* est une différence de degré ou une différence de nature. Dans les deux derniers paragraphes du *Cours* de 1904/05 il hésite entre les deux possibilités. Le §51 esquisse une conception selon laquelle la présentification [*Vergegenwärtigung*] n'est possible que comme modification d'une présentation [*Gegenwärtigung*] préalable. Le §52 esquisse une relation de juxtaposition entre la conscience de présentification et la conscience de présentation et Husserl y suppose qu'il n'y a pas de relation hiérarchique entre le contenu quasi-sensible de la *phantasia* et le contenu immédiatement sensible de la perception.

Même si le texte du *Cours* de 1904/05 se termine par cette question laissée ouverte, Husserl ne renonce pas à une solution possible. Néanmoins, dans un

texte de 1909, son approche prend un direction tout à fait nouvelle. Si, dans le cas de la *phantasia*, on abandonne le schème appréhension-contenu d'appréhension tout comme pour la conscience temporelle, alors il faut accepter que tout ce qui semble être ou bien contenu ou bien appréhension dans la *phantasia* ne puisse être que le résultat du fonctionnement de la conscience. Au sens strict, tout provient de la conscience. Si étrange que cela puisse paraître, il n'y a pas de contenu réductible d'une façon ou d'une autre à la perception. Dans la *phantasia*, on n'est pas en présence d'un *datum* sensible (par exemple une couleur) qui représenterait une donnée effective [*wirklich*]. « Au contraire : la 'conscience' est conscience de part en part [*Bewusstsein besteht durch und durch aus Bewusstsein*], et la sensation comme phantasma est conscience. » (Hua XXIII. 265) Husserl détache ainsi toute la problématique de la *phantasia* de la perception. Dans un autre texte également de 1909, il écrit : « Le phantasma n'est pas un caractère d'acte qui s'ajoute à un non-phantasma, c'est-à-dire n'est pas un contenu en plus. Le phantasma est modification, ce qui signifie : tout phantasma est de part en part et uniquement phantasma [*durch und durch Phantasma*]. Et l'appréhension de *phantasia* n'est pas appréhension, mais *phantasia*. » (Hua XXIII. 275) Tout ce qui se donne dans la *phantasia* est de part en part le résultat de la conscience de *phantasia*. Nous ne transformons pas les contenus provenant d'ailleurs et nous ne modifions pas des contenus différents, mais un peu similaires, afin de produire des vécus de *phantasia*. La *phantasia* est complètement indépendante et elle est, d'une certaine façon, une conscience autocréatrice. Conscience et rien que conscience.

Néanmoins cette "solution" laisse ouverte la question fondamentale concernant l'origine du *phantasma*. Essayons de trouver d'autres solutions.

4.1 *Phantasia* et phénoménologie génétique

Si nous n'approchons pas l'activité de la *phantasia* à partir de la conscience d'image ou de l'intentionnalité, alors nous trouvons en elle non pas une absence ou une privation, une ombre de la perception, mais une sphère préintentionnelle de la conscience qui a ses propres règles et sa complexité structurelle. Il s'agit d'un fonctionnement de la représentation non linguistique et non iconique. L'analyse de la *phantasia* rend possible, peut-être, l'observation du processus préconstitutif qui est le thème propre à la phénoménologie génétique. Le caractère flottant de la *phantasia* ne signifie pas simplement un niveau plus primitif par rapport au niveau de la représentation conceptuelle, mais il indique une sphère indépendante qui se trouve dans une position médiane entre l'état chaotique des sensations

brutes et le caractère intentionnel de l'appréhension conceptuelle. C'est cette position médiane que Kant a nommée "schématisme transcendantal". Dans le cas de la *phantasia*, nous avons devant nous le schématisme, mais non pas comme une fonction abstraite qui explique la relation possible entre des sources complètement hétérogènes, entre la sensibilité et l'entendement, mais comme une fonction tout à fait concrète et active. La phénoménologie de la *phantasia* nous mène vers les formes élémentaires du fonctionnement de la conscience. Qu'est-ce que cela veut dire exactement ?

Chaque perception et chaque « réconnaissance *comme* quelque chose » ont un surplus intentionnel, une *Mehrmeinung* et, au cours de l'analyse phénoménologique, nous pouvons distinguer les contenus immédiatement donnés et les moments d'appréhension. Chaque acte de conscience perceptive ou objectivante peut être caractérisé par l'intégralité [*Ganzheit*] et par le fait que son objet s'insère dans un horizon global. Le mouvement constitutif de cette intégralité est ce que Kant nomme schématisme transcendantal, tandis que Husserl le nomme typisation phénoménologique.¹⁴ « Le monde factice de l'expérience – écrit Husserl – est éprouvé comme monde typifié. [...] Ce qui est donné dans l'expérience comme un individu nouveau est d'abord connu en fonction de ce qui a été proprement perçu ; il évoque le semblable (ou l'analogue). »¹⁵

Il y a plusieurs recouvrements entre la théorie kantienne du schématisme et la théorie husserlienne de la typisation, néanmoins il y a également une différence fondamentale. Le type husserlien, comme forme préalable de la réconnaissance conceptuelle, diffère du schème kantien dans le sens où le type peut changer et se transformer en rapport avec les nouvelles expériences. Tandis que le schème transcendantal – même s'il n'est pas une image, mais une règle de la synthèse transcendantale – est constant, en tant qu'il s'appuie sur les catégories de l'entendement pur. Par contre, chez Husserl, le concept de type, également médiateur entre la perception sensible et la réconnaissance scientifique, est comme un niveau précédant la conceptualité fixe, il porte la contingence de l'expérience personnelle, c'est pourquoi il est variable. L'exemple préféré de Husserl est la baleine : le type de la baleine comme poisson énorme ne se transforme en un concept de la baleine comme mammifère qu'après un certain processus d'apprentissage.¹⁶ L'un des aspects importants du type est la variabilité. Mais je voudrais accentuer un autre

¹⁴ Le problème du type est présenté en détail dans *Expérience et jugement*, surtout dans la partie §80–§85. Husserl : *Expérience et jugement*, Trad. Denise Souche-Dagues, P.U.F., Paris 1991.

¹⁵ *Ibid.*, p. 402.

¹⁶ « [L'appartenance de l'animal appelé 'baleine' à la classe des mammifères est masquée par une analogie extérieure qu'il présente avec les poissons quant à son mode de vie » *Ibid.*, p. 405.

aspect important : celui de son schématisme. Le type accorde à la reconnaissance une forme préalable et intégrale. Chaque expérience recèle en soi une schématisation ou une typisation préalable, qui sert de base pour l'appréhension et pour la reconnaissance conceptuelle.

Cette schématisation et typisation, c'est-à-dire le fait que nous ayons devant nous en chaque moment un espace de jeu de possibilités [*Spielraum der Möglichkeiten*], mais un espace de jeu de possibilités *prétracé concrètement et peuplé de schèmes concrets*, est la clé pour la phénoménologie génétique. En ce qui concerne la *phantasia*, cette sorte de schématisation préalable a des conséquences sérieuses. Même si la *phantasia* comme activité est indépendante de la perception comme acte intentionnel, elle n'est pas indépendante de l'expérience passée et de la typisation basée sur les expériences concrètes. La *phantasia* ne retravaille pas en forme modifiée les contenus affaiblis des perceptions passées, ça serait une conception erronée de l'origine du phantasma. Alors ce ne sont pas les traces des perceptions passées qui participent à la formation de la *phantasia*, mais les moments typifiants, la structure typique ou schématique basée sur les expériences préalables. Je pense en outre que l'expérience typifiante, c'est-à-dire les concepts du type et du schème, est également capable d'éclairer l'énigme de l'auto-affection fantasmatique.

La *phantasia* en tant que conscience et rien que conscience, ou *phantasia* de part en part, n'utilise pas les contenus des perceptions concrètes. Néanmoins, dans la *phantasia*, nous tombons sur les mêmes moments typiques et schématiques que dans la perception. En d'autres termes, la conscience ne crée pas ses phantasmes uniquement d'elle-même. Les moments typifiés servent de base pour la *phantasia*, mais les moments typifiés ne sont pas présents unilatéralement, ou bien au niveau de la forme fantasmatique ou bien au niveau du contenu fantasmatique, mais ils sont présents partout, dans tous les moments et dans tous les aspects de la *phantasia*. Les cas de l'auto-affection fantasmatique, tout comme les cas de l'imagination intentionnelle, montrent clairement que la *phantasia* fonctionne d'une manière typifiante et schématique. Nous sommes capables d'imaginer la couleur bleue, mais c'est une sorte de bleu général. Nous sommes capables d'imaginer le goût aigre du citron, mais nous ne sommes pas capables d'imaginer un goût jamais goûté et étonnant. Ce que nous pouvons imaginer, c'est un goût typique ou schématique. C'est donc à partir de nos schèmes transcendants que nous pouvons expliquer l'origine du phantasma.

4.2 Affectivité schématisée

La *phantasia* est étroitement liée à l'affectivité. C'est presque une banalité. Mais qu'est-ce que cela veut dire concrètement ? Ce que nous pouvons lier à la *phantasia*, ce n'est pas une affectivité pure et simple, mais une version de l'affectivité que je voudrais nommer "affectivité schématisée". Il me semble que l'affectivité a une structure double : d'une part, on peut parler d'une affectivité primaire (c'est la capacité originaire de sentir, d'appréhender), donc d'une affectivité générale en tant qu'un aspect spécial parmi les aspects transcendants (cognitif, volitif, instinctif, temporel, social, etc.) de la conscience humaine. Mais, d'autre part, on peut parler également d'une affectivité schématisée, une sorte d'*affectivité secondaire*.

C'est une affectivité plutôt individuelle, mais il peut y avoir des versions culturelles de cette deuxième affectivité, en la manière dont une culture prétrace et limite les expressions affectives admises et interdites. Mais concentrons-nous sur l'affectivité individuelle : elle est manifestement le résultat des processus d'apprentissage. Cette deuxième affectivité ou affectivité personnelle n'est rien d'autre qu'un système de schèmes rendus habituels, par lesquels l'individu a tenté et continue de tenter de résoudre les problèmes concrets dans des situations concrètes. À l'instar de la deuxième sensibilité [*sekundäre Sinnlichkeit*] (Hua XVII. 319), un concept rarement utilisé de Husserl, qui est le résultat des acquis perceptifs de l'expérience, nous pouvons parler d'une affectivité seconde qui est un système individuel d'habitus sur le fond non individuel de l'affectivité transcendantale.

De quoi s'agit-il ? La sphère affective a une structure de sens implicite, une structure invisible ou un certain schème invu et insu par l'individu, un schème qui prétrace pourtant ses réactions possibles et typiques à une situation. L'inconscient en ce sens descriptif et phénoménologique n'est pas une deuxième conscience symboliquement structurée derrière la conscience, il n'est pas non plus la sphère des représentations refoulées ou le résultat d'un événement traumatique (comme dans la tradition psychanalytique). L'inconscient dont il s'agit ici est plutôt une sphère affective originairement formée, schématisée et rendue habituelle par les situations (surtout interpersonnelles) concrètes. Cette sphère schématisée signifie une altérité constante par rapport à notre conscience et à notre identité narrative.

Je voudrais mentionner un modèle concret de cette affectivité schématisée, à savoir la théorie de l'attachement de John Bowlby. Les processus dynamiques de la psyché ont été fixés par la psychanalyse dans le contexte des instincts sexuels. Or, selon les expériences de Bowlby, l'instinct d'attachement est au moins aussi fort que celui de la sexualité et celui de se nourrir. La manière dont l'enfant en bas âge s'attache à un adulte (à sa mère) produit une certaine forme, une *Gestalt* affective

(selon les gestes concrets et les interactions affectives) qui va très probablement déterminer les attachements émotionnels de cet être humain même à son âge plus mûr. Dans cet âge précoce, le bébé s'appuie encore sur sa mémoire procédurale : les expériences de cet âge forment des schèmes émotionnels et des schèmes de comportement qui n'apparaissent pas du tout au niveau de la conscience ou au niveau de la mémoire déclarative, mais déterminent d'une manière tout à fait inconsciente le caractère et la figuration affective du sujet. Du point de vue phénoménologique l'idée la plus importante de la théorie de l'attachement est la suivante : la régularisation de nos sentiments n'est pas une capacité innée, mais le résultat d'un long processus d'apprentissage, dont les moments déterminants sont la période des quelques premiers mois et la forme d'attachement aux premières personnes proches de nous. Les formes originaires d'attachement sont codées d'une manière inconsciente et produisent une version spécifique de l'inconscient, une sorte d'inconscient affectif ou d'affectivité schématisée.

La structure invisible de notre affectivité est en fait directement "invisible", mais à partir de l'analyse des séries typiques des expériences personnelles, nous pouvons, peut-être, la rendre "visible" au moins indirectement. Dans ce cas-là, l'inconscient se montre comme une structure cachée, pourtant effective, de notre affectivité la plus personnelle. Ce n'est qu'à travers l'analyse des crises affectives et des similarités entre nos réactions à des situations affectivement significatives que nous pouvons – avec l'expression de Merleau-Ponty – voir du coin de l'œil cet arrière-plan affectif.

Je voudrais accentuer qu'il s'agit d'une sphère proprement inconsciente et pas seulement de réactions préconscientes qui pourraient être facilement rendues "visibles". Lorsqu'on parle d'une affectivité "préconsciente", il s'agit d'un côté du caractère de la personne, d'un aspect du caractère que la personne peut très bien intégrer dans l'histoire narrative de sa vie, en disant : « je suis telle ou telle (p. ex. je suis timide ou généreux), c'est pourquoi je fais ça et ça ». Cependant l'affectivité schématisée comme structure inconsciente est une sphère qui, en tant que fondement du Moi, reste inaccessible et invisible pour le Moi. C'est pourquoi il y aura toujours des trous, des points aveugles inquiétants dans le tissu de l'histoire narrative de ce Moi.

À mon avis, il y a deux sortes de lien entre la *phantasia* et l'affectivité. C'est pourquoi nous pouvons approcher ce rapport selon deux aspects bien différents. D'une part, nous pouvons décrire cette relation en tant que relation entre deux formes de la conscience préintentionnelle. Cette approche n'est certainement pas erronée, mais un peu vide ou tautologique. C'est la manière dont nous créons une zone grise de la phénoménalité qui semble résoudre le problème, mais en fait le

transpose seulement. D'autre part, nous pouvons également analyser le lien architectoniquement concret entre la *phantasia* et l'affectivité. Dans ce cas-là, ce rapport architectonique sera étroitement lié au concept de schématisme. Les analyses de l'origine du *phantasma* et de la deuxième affectivité nous ont mené vers une sphère où le système des schèmes préalables indique une certaine forme de l'inconscient schématisé. L'interprétation adéquate du schématisme phénoménologique, de l'affectivité schématisée et de l'origine du phantasme peut ouvrir la voie vers le problème de l'inconscient phénoménologique qui est, à mon avis, le problème central de la phénoménologie à venir.

Tamás Ullmann DSc. is professor of philosophy at ELTE University of Budapest. His research focuses on phenomenology, German Idealism, contemporary French philosophy and psychoanalysis. Publications: *La genèse du sens. Signification et expérience dans la phénoménologie génétique de Husserl*, L'Harmattan, Paris 2002 ; Tamás Ullmann – Jean-Louis Vieillard-Baron (dir.) : *L'Actualité d'Henri Bergson*, Archives Karéline, Paris 2012 ; His most important books in Hungarian: *A láthatatlan forma. Sematizmus és intencionalitás* (The invisible form. Schematism and intentionality), L'Harmattan, Budapest 2010; *Túl a jelentésen. Sematizmus és intencionalitás 2* (Beyond meaning. Schematism and intentionality 2), L'Harmattan, Budapest 2019. E-mail: ullmann.tamas@btk.elte.hu

**EINBILDUNG ET ENT-WURF.
CHEMIN DE L'IMAGINATION
CHEZ HEIDEGGER EN 1929–1930¹**

GIULIO MELLANA

Abstract

In this article, the author intends to show that the question of the human being as *weltbildend*, which Heidegger discusses in his lecture on *Grundbegriffe der Metaphysik* (WS 1929/30), could be helpfully read in light of *Kant und das Problem der Metaphysik* (1929), so as to appreciate the role played by the destruction (*Destruktion*) of Kant's *Einbildungskraft* in the description of *Weltbildung*. The latter is only a formal indication (*formale Anzeige*), which is useful to make thought proceed, but which cannot escape its final destruction. The language of *bilden* is meant to be dissolved in another language. In this contribution, particular attention is given to the concluding paragraph 76 of *Grundbegriffe der Metaphysik*, by insisting on the notion of *Ent-wurf*.

« Risquons le *pas essentiel* ... »
(GA 29/30, p. 524)

¹ Ce texte est la version remaniée d'une intervention prononcée à l'Université Charles de Prague, à l'occasion du colloque international « Affectivité et imagination – Perspectives phénoménologiques » (13–14 avril 2018). Que l'organisateur István Fazakas soit remercié pour sa généreuse invitation.

Le projet de la destruction² de la métaphysique, de son dépassement³, voire de son abandon⁴, implique chez Martin Heidegger une destruction, un dépassement et un abandon de tout l’outillage conceptuel propre à la métaphysique. Ce projet va de pair avec un renouvellement de la langue de la pensée, une véritable « libération de la langue »⁵, dont *Sein und Zeit* relevait encore les insuffisances.⁶ Sujet, objet, substance, idée *et cetera*, tout cela doit être détruit au fil conducteur⁷ de la question de la *Seinsfrage*, ou, avec la *Kehre*, dépassé et abandonné par la pensée de la vérité de l’être. Parmi ces concepts fondamentaux de l’histoire de la métaphysique, on retrouve bien-sûr la φαντασία, l’εἰκασία, l’*imaginatio* et l’*Einbildung*. Eux aussi, donc, devront être abandonnés. Et, en effet, dans le vaste corpus de Heidegger, la question de l’imagination est traitée le plus souvent en relation à d’autres penseurs et, en général, en vue d’autres problèmes plutôt que pour elle-même.⁸ Il la mentionne et la critique, mais elle ne trouve plus son lieu autonome à l’intérieur de la *Seinsfrage*. Elle en retrouvera un, peut-être, après la *Kehre*, c’est-à-dire dans la pensée de l’*Ereignis*, mais à un tel point transformée que ce mot ne parlera plus de la même façon.⁹ En effet, l’imagination en tant que

² *Destruktion* : cf. Heidegger, Martin, *Sein und Zeit* [1927] (Niemeyer, Tübingen 198616), § 6, pp. 19–27.

³ *Überwindung* et *Verwindung* : cf. Heidegger, « Die Überwindung der Metaphysik » [1936–46], in *Vorträge und Aufsätze*, in *Gesamtausgabe*, Bd. 7 (Klostermann, Frankfurt am Main 2000), pp. 69–98.

⁴ *Überlassen* : cf. Heidegger, « Zeit und Sein » [1962], in *Zur Sache des Denkens*, in *Gesamtausgabe*, Bd. 14 (Klostermann, Frankfurt am Main 2007), pp. 29–30.

⁵ « Die Befreiung der Sprache aus der Grammatik in ein ursprünglicheres Wesensgefüge » : Heidegger, *Brief über den Humanismus*, in *Wegmarken*, *Gesamtausgabe*, Bd. 9 (Klostermann, Frankfurt am Main 1976), p. 314.

⁶ Cf. *ibid.*, p. 328.

⁷ « [...] die am Leitfaden der Seinsfrage sich vollziehende Destruktion » : Heidegger, *Sein und Zeit* [1927], *op. cit.*, § 6, p. 22 (l’italique est de Heidegger) : la question de l’être, avant même qu’un but à atteindre, est donc un chemin à parcourir.

⁸ Cf., surtout, Heidegger, *Phänomenologische Interpretation von Kants Kritik der reinen Vernunft* [WS 1927/28], in *Gesamtausgabe*, Bd. 25 (Klostermann, Frankfurt am Main 1953) ; *Kant und das Problem der Metaphysik* [1929], in *Gesamtausgabe*, Bd. 3 (Klostermann, Frankfurt am Main 1991) ; *Der deutsche Idealismus (Fichte, Schelling, Hegel) und die philosophischen Problemlage der Gegenwart* [SS 1929], in *Gesamtausgabe*, Bd. 28 (Klostermann, Frankfurt am Main 1997).

⁹ Cf. Heidegger, « "...dichterisch wohnt der Mensch..." » [1951], in *Vorträge und Aufsätze*, pp. 204–205 ; *Essais et conférences*, trad. A. Préau (Gallimard, Paris 1958), pp. 240–241, où le propre de l’imagination est pensé à partir du dire (*Sagen*) poétique : « L’essence de l’image (*Bild*) est de laisser voir quelque chose. En revanche, les copies (*Abbilder*) et les imitations (*Nachbilder*) sont déjà des modes dérivés de l’authentique image, laquelle laisse voir l’invisible en tant que vue (*Anblick*) et ainsi l’imagine (*einbildet*) dans quelque chose qui lui est étranger. C’est parce que le poétiser prend cette mystérieuse mesure dans l’aspect (*Angesicht*) du ciel, qu’elle parle en “images”. C’est pourquoi les images poétiques sont des in-maginations (*Ein-Bildungen*) dans un sens éminent : non pas de simples fantaisies et illusions, mais in-maginations (*Ein-Bildungen*) en tant qu’inclusions (*Einschlüsse*) visibles de l’étranger dans la vue du familier » (trad. modifiée). Dans ce même

Einbildungskraft s'accorde mal à une pensée de l'être, où le sens objectif du génitif se confond avec le sens subjectif.¹⁰

Cette étude, cependant, n'a pas pour cadre la pensée de l'*Ereignis* (le dit « Heidegger II »). Notre tâche est, peut-être plus sobrement, d'étudier *sub specie imaginationis* la période 1929–1930. Pour ce faire, nous proposons un commentaire de la célèbre thèse heideggérienne de l'homme comme *weltbildend*, configurateur de monde, énoncée dans *Les concepts fondamentaux de la métaphysique*¹¹ (1929/30), thèse que nous étudierons à l'aide de *Kant et le problème de la métaphysique*¹² (1929), sans oublier bien sûr les références à d'autres textes contemporains.

Or, le choix de cette période restreinte, dont nous espérons savoir montrer la pertinence dans l'ensemble de l'analyse, se fonde de manière préliminaire dans un double constat. D'un côté, c'est dans le *Kantbuch* que l'on retrouve la plus ample tractation de l'*Einbildung*, ce qui constitue déjà en soi un passage obligé. De l'autre côté, la période 1929–1930, pour nous lectrices et lecteurs rétrospectifs, se tient, sans pour autant pouvoir la nommer ni même la penser, au seuil de la *Kehre*, en témoignant ainsi d'un dernier souffle de la question du sens de l'être, dont les pages finales des *Grundbegriffe der Metaphysik* – comme nous le verrons – montrent la difficile respiration, voire une ultime plongée dans la *Seinsfrage* en termes de différence ontologique. Ainsi, c'est par respect envers le développement même de la pensée heideggérienne que l'on s'en tient à cette chronologie très précise.

passage, une *Randbemerkung* de Heidegger à sa copie personnelle renvoie à Heidegger, « Sprache und Heimat » [1960], in *Aus der Erfahrung des Denkens*, in *Gesamtausgabe*, Bd. 13 (Klostermann, Frankfurt am Main 1983), p. 172, où l'imagination n'est plus mentionnée, mais l'image demeure pensée à partir du montrer (*Zeigen*), dont le dire poétique est encore le plus haut mode de déploiement : « Das im dichtenden Sagen Gesagte hat keinen Inhalt, sondern ist Gebild (Le dit dans le dire poétisant n'a pas de contenu, mais il est image) ».

¹⁰ Cf. Heidegger, *Brief über den Humanismus* [1947], in *GA* 9, pp. 313–314 : « Denken ist l'engagement par l'Être pour l'Être. [...] Penser, c'est l'engagement de l'être » (le français est de Heidegger).

¹¹ Heidegger, *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt-Endlichkeit-Einsamkeit* [WS 1929/30], in *Gesamtausgabe*, Bd. 29/30 (Klostermann, Frankfurt am Main 1983) ; *Les concepts fondamentaux de la métaphysique. Monde-finitude-solitude*, trad. D. Panis (Gallimard, Paris 1992).

¹² Heidegger, *Kant und das Problem der Metaphysik* [1929], *GA* 9 ; *Kant et le problème de la métaphysique*, trad. A. de Waelhens et W. Biemel (Gallimard, Paris 1953).

1. Weltbildung : le cadre du problème.

La philosophie n'est pas *Weltanschauung*.¹³ Ainsi s'ouvre le cours du semestre d'hiver 1929–30 de Heidegger, tenu à l'Université de Fribourg, *Les concepts fondamentaux de la métaphysique*. À la *Weltanschauung* (qui n'est donc pas le propre de cet agir humain unique en son genre, à savoir le philosophe), Heidegger oppose plus loin dans ce même cours une détermination de l'homme, qui lui fait en quelque sorte écho : *Weltbildung*. Le monde est évoqué dans les deux cas, mais, nous avons le droit de le soupçonner, pas de la même façon. Néanmoins, si l'on veut garder cette opposition, de prime abord rendue possible par la seule affinité lexicale, nous observons que, aux yeux de Heidegger, ce n'est pas le *anschauen* qui s'accorde au monde, mais le *bilden*. *Anschauung* est pris ici dans tout son spectre sémantique, qu'il s'agisse de « vision », « contemplation » ou, même, comme par exemple chez Kant, d'« intuition ». La traduction de *Bildung* est, en revanche, plus problématique dans nos langues latines. Le latin, vu à partir de l'allemand, semble hésiter. *Bildung* serait donc la « formation » (même au sens d'« éducation »). En revanche, *Bild* n'est pas tant la « forme », mais plutôt la « figure » ou l'« image ». *Einbildung* est donc « imagination », alors que *Verbildung* est « déformation », et *überbilden* – verbe rare, mais attesté au début du XIV^e siècle – est probablement une première tentative de traduire le chrétien *transfigurare* (ce qui déjà chez Luther devient *verklären*¹⁴). On se souviendra aussi de *entbilden*, l'une des plus heureuses créations eckhartiennes.¹⁵ De ce fait, on ne saurait établir une traduction véritablement univoque pour *bilden* et ses composés, à cause de l'hésitation latine¹⁶ entre *forma*, *figura* et *imago*.

Au moment donc de penser la question du monde en son propre, Heidegger, dans *Les concepts fondamentaux de la métaphysique* avance la thèse de l'homme comme *weltbildend*. Pourquoi énonce-t-il cette thèse en 1929–30 ? Que signifie

¹³ M. Heidegger, *Die Grundbegriffe der Metaphysik* [1929/1930], GA 29/30, § 1, pp. 1–3 ; trad., pp. 15–17.

¹⁴ Cf., par exemple, 2Cor 3,18 dans *Die Bibel. Lutherübersetzung* (Deutsche Bibelgesellschaft, Darmstadt 2017).

¹⁵ Eckhart von Hochheim [Meister Eckhart], « Predigt 40 », in *Deutsche Werke II*, éd. par J. Quint (Kohlhammer, Stuttgart 1971), p. 278 : « Lorsque l'homme est purement ajointé à Dieu dans l'amour, alors il est *entbildet und eingebildet und überbildet* dans l'uniformité de Dieu [...] ». Sur l'*Entbildung* eckhartienne on consultera l'important ouvrage de Wilhelm Wackernagel, *Ymagine denuāri. Ethique de l'image et métaphysique de l'abstraction chez Maître Eckhart* (Vrin, Paris 1991). Cf., aussi, les belles pages de Reiner Schürmann, *Des hégémonies brisées* (Diaphanes, Paris 2017), pp. 383–389.

¹⁶ Il peut être intéressant de noter qu'il s'agit d'une hésitation *a posteriori* ou « de retour », car c'est d'abord l'allemand qui a dû traduire dans sa langue le lexique théologique-philosophique latin.

ce *bilden* dans la *Weltbildung* ? Et y a-t-il quelque chose comme un *Weltbild*, une image du monde, ou un monde en tant qu'image ? Si l'on y réfléchit, c'est sous plusieurs aspects une thèse très peu heideggérienne. Quelques années après, en 1938, Heidegger tiendra une conférence intitulée « Die Begründung des neuzeitlichen Weltbildes durch die Metaphysik », publiée en 1950 sous le titre de *Die Zeit des Weltbildes*.¹⁷ Là, *Weltbild*, image du monde, nommera notre époque : l'essence du *Bild* est capturée par le domaine de la représentation, trait de fond de la métaphysique moderne. Même si *Weltbild* est censé nommer la métaphysique moderne par-delà cette même, il ne parvient à le faire que, pour ainsi dire, en dépit de soi. Le salut de la *Welt* viendra nonobstant le *Bild*.¹⁸ En ce sens, en 1938, la jointure *Welt* et *Bild* ne s'opposera pas radicalement à *Weltanschauung* – comme c'était le cas huit ans auparavant. En revanche, en 1929–30 la thèse « l'homme est *weltbildend* » est censée rendre compte à la fois de l'essence de l'homme, du rapport de cette-ci à l'essence du monde et de l'avoir lieu de la différence ontologique. Trois éléments (essence de l'homme, essence du monde et différence ontologique) décisifs dans la pensée de Heidegger et que pourtant il traite dans son cours en suivant le *leitmotiv* de cette curieuse thèse. À lire son cours, notamment les pages finales, on peut rester perplexe : le § 76, qui est enfin censé préciser le *bilden* de la *Weltbildung*, porte sur un autre « concept » : *Ent-wurf*. La thèse de la « configuration du monde » se résout dans le « projet », qui paraît en être une détermination plus originaire. La *Weltbildung* est, par conséquent, plus proche d'un concept transitoire, ou mieux d'une indication formelle permettant de frayer un passage pour la pensée.

Soit, mais de ce fait le recours à la langue du *bilden* à ce moment-là du parcours intellectuel de Heidegger reste encore dans l'ombre. Et si par la suite il abandonnera ce *Bild*, désormais captif de la représentation métaphysique du monde, il est néanmoins possible que, pour y voir plus clair, une piste nous soit offerte par les textes précédant les *Concepts fondamentaux de la métaphysique*. Or, nous croyons que l'emploi de la notion de *bilden* relève d'une dette envers Kant, ou, plus précisément, envers l'interprétation heideggérienne de Kant. Le concept de *Weltbildung* est donc redevable de l'*Einbildungskraft* kantienne, telle que Heidegger l'interpréta

¹⁷ Heidegger, « Die Zeit des Weltbildes » [1938], in *Holzwege*, in *Gesamtausgabe*, Bd. 5 (Klostermann, Frankfurt am Main 1977), pp. 75–113.

¹⁸ C'est notamment dans le cycle de conférences de 1949 que l'accomplissement moderne de la métaphysique reçoit finalement son approfondissement décisif comme *Gestell*, et c'est seulement par là que s'ouvre le salut, à savoir la possibilité de penser l'*Ereignis* ; cf. Heidegger, « Ein Blick in das was ist » [1949], in *Bremer und Freiburger Vorträge*, in *Gesamtausgabe*, Bd. 79 (Klostermann, Frankfurt am Main 1994), pp. 3–77 ; on consultera aussi Heidegger, « Die Frage nach der Technik » [1953], in *Vorträge und Aufsätze*, in *Gesamtausgabe*, Bd. 7 (Klostermann, Frankfurt am Main 2000), pp. 5–36.

justement en 1929, dans le *Kantbuch*.¹⁹ La référence à cet ouvrage nous permettra de saisir les raisons à la fois de l'énonciation de la thèse de la *Weltbildung* et, peut-être, de son abandon.

2. De l'*Einbildung* à la *Zeitbildung*.

La lecture heideggérienne de Kant²⁰ se concentre principalement sur la *Critique de la raison pure* et vise une interprétation ouvertement ontologique de cette-ci. Qu'est-ce que ce signifie ?

Heidegger considère que la première *Critique* n'est pas un traité d'épistémologie, mais la tentative de fonder la métaphysique en tant que *metaphysica generalis*, c'est-à-dire ontologie. Si cela est vrai, il faudra que par une telle fondation soit également porté à dévoilement, fût-ce de manière encore vague, le caractère essentiel de toute ontologie, à savoir sa relation au temps. Le projet d'*Être et temps*²¹ est en effet de part en part présent dans *Kant et le problème de la métaphysique*, de sorte que la lecture de la *Critique de la raison pure* s'accompagne, chapitre par chapitre, d'une explicitation (*Auslegung*) destructrice²² de celle-ci. Cette destruction prend la tournure d'une analyse de l'imagination (transcendantale) en tant que racine de la connaissance humaine, laquelle repose dans la finitude. Voici comment, vers la fin de l'ouvrage, Heidegger résume le parcours accompli : « Nous avons entrepris la présente interprétation de la *Critique de la Raison pure* afin de mettre en lumière

¹⁹ Comme le remarque aussi Françoise Dastur, *Heidegger et la question anthropologique*, p. 62 : « Il faut en effet – écrit-elle – mettre en connexion la thèse “l'homme est configurateur de monde” (der Mensch ist weltbildend) avec le rôle essentiel que Heidegger a attribué sans son interprétation de la *Critique de la raison pure* à l'imagination, à l'*Einbildungskraft*, comme pouvoir de configuration ontologique ».

²⁰ Pour une étude générale du *Kantbuch*, on consulte Luigi De Blasi, « Il Kant di Heidegger », *Studi Kantiani*, n° 67, Fabrizio Serra editore, Pisa/Roma 2000, pp. 67–92.

²¹ Rappelons la toute fin du traité de 1927, qui, avant de marquer une défaite à l'égard de la *Temporalität*, montre néanmoins la suite d'un chemin possible, le même chemin que le *Kantbuch* cherche à entreprendre : « La constitution ontologico-existentielle de la totalité du *Dasein* se fonde dans la temporalité (*Zeitlichkeit*). Par suite, il faut qu'une guise de temporalisation originaire de la temporalité ekstatique possibilise elle-même le projet (Entwurf) ekstatique de l'être en général. Comment ce mode de temporalisation de la temporalité doit-il être interprété ? Un chemin conduit-il du temps originaire au sens de l'être ? Le temps lui-même se manifeste-t-il comme horizon de l'être ? » : Heidegger, *Sein und Zeit* [1927], § 83, p. 437 ; *Être et temps*, trad. E. Martineau (édition numérique hors-commerce), p. 325 (nous soulignons la deuxième phrase).

²² Afin d'indiquer la pratique herméneutique heideggérienne on retiendra, ici, le terme de *Destruktion*. Pour un regard rétrospectif sur cette démarche herméneutique chez le jeune Heidegger, cf. Sophie-Jan Arrien, *L'inquiétude de la pensée. L'herméneutique de la vie du jeune Heidegger (1919–1923)* (Presse Universitaire de France, Paris 2014).

la nécessité, pour la fondation (*Grundlegung*) de la métaphysique, de poser le problème fondamental de la finitude (*Endlichkeit*) dans l'homme. »²³ Pourquoi la question de la finitude, et donc de la temporalité, et comment y parvient-il ? Nous résumerons en ses traits généraux l'analyse de Heidegger, tout en nous souvenant que notre tâche est celle d'élucider la thèse énoncée dans les *Concepts fondamentaux de la métaphysique*, « l'homme est configurateur de monde ».

Après avoir rappelé la signification flottante et problématique du terme « métaphysique », à partir de son appellation grecque tardive, *μετὰ τὰ φυσικά* (§ 1), Heidegger montre que le problème de la métaphysique, c'est-à-dire de l'ontologie (§ 2), s'explicité chez Kant dans la question : comment les jugements synthétiques *a priori* sont-ils possibles (§ 3) ? Autrement dit, la question est, pour Heidegger, d'atteindre l'essence des jugements *a priori* en tant que synthétiques. Encore plus profondément, ce qui fait ici problème, c'est l'essence de la synthèse elle-même. Heidegger écrit : « Les jugements synthétiques sont "synthétiques" en un double sens. D'abord en tant qu'ils sont des jugements ; deuxièmement, [ils sont synthétiques] à condition que soit "apportée" (synthèse), à partir de l'étant sur lequel le jugement porte, la légitimité du "lien" (synthèse) des représentations (*Vorstellungen*-*verbindung*). »²⁴ Cet « apport à partir de l'étant », toutefois, si le jugement doit être synthétique et *a priori*, ne peut pas être apporté par l'expérience, mais doit être *pur*. Or, dit Heidegger, la pureté de la synthèse consiste en ce que cet « apport à partir de l'étant » ne fournit pas tel ou tel étant en son contenu empirique (ne fournit pas de vrai ontique), mais constitue l'être de l'étant (la vérité ontologique), à savoir la manière fondamentale de se tenir dans l'étant en général. Il y a donc une synthèse originaire, qu'on qualifiera de synthèse ontologique²⁵, qui ne coïncide pas au juste avec l'activité connaissante de l'homme, mais en est le préalable à chaque fois effectué. Si les jugements synthétiques *a priori* renvoient, au fond, au rapport de l'homme à l'être de l'étant, cela signifie que l'homme est un étant ouvert dans le plus intime de son être, le plus intime étant le plus ouvert. La question de la synthèse recèle donc, en soi, la question plus originaire de l'ouverture du *Dasein*.

Si le pouvoir synthétique s'exprime dans la connaissance, il faudra que la structure même de la connaissance manifeste l'ouverture du *Dasein*. Or, chez Kant les deux souches de la connaissance sont l'intuition et l'entendement. Mais, dit Heidegger en pratiquant son explicitation destructrice, intuition et entendement renvoient l'une à l'autre, dans la mesure où les deux comportent des caractères à la fois réceptifs et spontanés. Pour le dire autrement, ni l'intuition ni l'entendement

²³ Heidegger, *Kant und das Problem der Metaphysik* [1929], *GA* 3, p. 218 ; trad., p. 275 (trad. modifiée).

²⁴ *Ibid.*, p. 15 ; trad., p. 75 (trad. modifiée).

²⁵ Cf. *ibid.*, pp. 61-65 ; trad., pp. 120-124.

ne sont créateurs de l'étant qu'ils intuitionnent et pensent : il leur est donné. Il est en même temps vrai, toutefois, que cet étant, en tant qu'il est l'étant intuitionné et pensé, relève d'une certaine élaboration, à savoir qu'il ne serait pas cet intuitionné-ci et ce pensé-ci en dehors du travail de l'intuition et de l'entendement. Ainsi, dit le Kant de Heidegger, ces caractères communs de l'intuition et de l'entendement, n'étant le propre exclusif ni de l'une, ni de l'autre, doivent renvoyer à un tiers, à une racine (*Wurzel*) commune : l'imagination. Et bien que, chez Kant, cette faculté demeure « sans patrie »²⁶, sa destruction montre tout de même que l'imagination est la racine commune, l'unité.²⁷ « Que l'unité – précise Heidegger – ne soit pas le résultat d'une simple combinaison des éléments, mais ce qui unifie originellement, cela s'annonce lorsque cette unité est appelée une "synthèse". »²⁸ Le propre du travail de l'imagination s'accomplit donc comme le *óuv* de la synthèse : synthétique, avant le caractère requis par les propositions scientifiques (les jugements synthétiques *a priori*), est le déploiement propre à l'imagination transcendante. Kant écrit :

Nous possédons donc une imagination pure constituant un pouvoir fondamental de l'âme humaine, qui sert *a priori* de fondement à toute connaissance. Par l'intermédiaire de celle-ci, nous mettons le divers de l'intuition en liaison avec la condition de l'unité nécessaire de l'aperception pure. Les deux termes extrêmes, à savoir sensibilité et entendement, doivent nécessairement s'agencer l'un à l'autre par l'intermédiaire de cette fonction transcendante de l'imagination, parce que, *si tel n'était pas le cas, ils fourniraient certes des phénomènes, mais pas d'objets d'une connaissance empirique, par conséquent pas d'expérience.*²⁹

²⁶ « Die transzendente Einbildungskraft ist heimatlos » : *ibid.*, p. 135 ; trad., p. 194.

²⁷ *Ibid.*, p. 64 ; trad. pp. 122–123 : « La synthèse pure de l'imagination est parmi ces trois éléments [*scil.* intuition, imagination, entendement] celui qui tient le milieu. Il ne faut point entendre ceci de manière superficielle comme si, dans l'énumération des conditions de la connaissance pure, l'imagination était simplement nommée entre le premier et le troisième élément. Cette position centrale a bien plutôt une signification structurelle. En elle, la synopsis pure et la synthèse réfléchissant pure se rencontrent et s'ajointent (*fügen sich*) ensemble. Ce conjointement (*Ineinsfügung*) s'exprime pour Kant en ceci, qu'il constate la *mèmeté* (*Selbigkeit*) de la synthèse pure dans le caractère de *syn-* (*im Syn-haften*) de l'intuition et de l'entendement » (trad. modifiée).

²⁸ *Ibid.*, p. 60 ; trad., p. 119 (trad. modifiée). C'est précisément cette idée d'une relation préalable aux éléments mis en relation, que Heidegger ne cessera plus de méditer et qui, dûment approfondie et transformée, recevra le nom d'*Ereignis*, lequel, formellement compris, signifie que « le rapport entre les termes précède les termes mis en rapport » : Didier Franck, *Le nom et la chose. Langue et vérité chez Heidegger* (Vrin, Paris 2017), p. 22.

²⁹ « Wir haben also eine reine Einbildungskraft, als ein Grundvermögen der menschlichen Seele, das aller Erkenntnis *a priori* zum Grunde liegt. Vermittelst deren bringen wir das Mannigfaltige der Anschauung einerseits, und mit der Bedingung der notwendigen Einheit der reinen Apperzeption andererseits in Verbindung. Beide äußerste Enden, nämlich Sinnlichkeit und Verstand, müssen

Sans imagination, donc, il n'y aurait de phénomènes que si l'on prend ce mot dans un sens trivial. Mais, en toute rigueur, à l'égard de la tâche de la raison pure, sans imagination il n'y aurait pas de phénomènes *en tant que* tels, par conséquent pas d'objet possible d'une connaissance empirique et, plus profondément encore, il n'y aurait pas d'expérience.

Quel est ici l'enjeu, pour Heidegger ? Dans cette analyse, on reconnaît en filigrane le problème de l'essence de l'homme. En effet, si nous n'avions aucun accès aux phénomènes *en tant que* phénomènes, aux objets possibles d'une connaissance empirique *en tant que* tels, et si nous n'étions donc pas ouverts au monde sur le mode de l'expérience *en tant qu'*expérience, nous ne serions, ni plus ni moins, que des animaux³⁰, ou même des pierres : pauvres en monde, voire dépourvus de monde. L'imagination joue alors un rôle éminent dans la détermination de l'essence de la connaissance et par là de l'essence de l'homme.

Il est clair ainsi en quel sens ce que Heidegger a ici en vue, n'est pas un simple commentaire du rôle de l'imagination transcendantale chez Kant. La lecture que Heidegger donne du philosophe de Königsberg est explicitement *ontologique*. Ceci signifie désormais qu'il s'agit de mettre en lumière la compréhension de l'être à partir de laquelle une anthropologie (philosophique) et la métaphysique deviennent possibles. Or, l'imagination transcendantale, en tant que synthèse ontologique et donc accès à la question de l'être, devra faire reluire sa relation au temps, s'il est vrai que, conformément à la tâche du *Hauptwerk* de 1927, temps et être appartiennent à un même destin.

D'une manière générale, puisque l'imagination transcendantale est la racine de l'intuition pure, on peut dire que le temps s'enracine en elle.³¹ Et, afin de préciser davantage cette relation entre imagination et temporalité, Heidegger, en

vermittelt dieser transzendentalen Funktion der Einbildungskraft notwendig zusammenhängen ; weil jene sonst zwar Erscheinungen, aber keine Gegenstände eines empirischen Erkenntnisses, mithin keine Erfahrung geben würden » : Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, in *Kants gesammelte Schriften (KGA)*, Bd. IV (G. Reimer, Berlin 1911), p. 124 (A) ; Bd. 4 ; *Critique de la raison pure*, trad. A. Renaut (Flammarion, Paris 20063), p. 193 (nous soulignons).

³⁰ « L'animal ne connaît pas, si à la connaissance appartient la manifestativité (*Offenbarkeit*) de l'étant » : Heidegger, « Winke X Überlegungen (II) und Anweisungen », *GA* 94, pp. 83–84, § 201 (« Tier und Mensche » [1931]) (nous traduisons).

³¹ Heidegger, *Kant und das Problem der Metaphysik* [1929], *GA* 3, pp. 141–146 ; trad., pp. 199–203, où il est dit : « Ce qui est "vu" (*das... Erblickte*) par l'intuition pure est en soi un. [...] C'est une unité vue d'emblée dans l'acte d'imagination qui donne l'image (*Sie ist eine im Bild-gebenden Einbilden im vorhinein erblickte Einheit*). Le "syn" de la totalité de l'espace et du temps appartient à une faculté de l'intuition formatrice. La synopsis pure, si elle constitue l'essence de l'intuition pure, n'est possible que dans l'imagination transcendantale » (trad. modifiée).

suivant un passage des cours de Kant sur la métaphysique³², montre que le *bilden* de l'imagination peut avoir lui-même lieu sous trois modes différents : en tant que *Abbildung*, ou *facultas formandi* ; en tant que *Nachbildung*, ou *facultas imaginandi* ; en tant que *Vorbildung*, ou *facultas praevidendi*.³³ Formation, reproduction et prévision sont autant de modes du *bilden*. Et puisqu'il s'agit d'une faculté transcendante, l'image formée n'est pas image *de* quelque chose, mais la pureté de la formation, de la reproduction et de la prévision. Le travail synthétique de l'imagination transcendante s'accomplit dès lors en tant que temporalité originaire : non pas comme succession de maintenant, mais comme pure orientation, comme relation-à. Et Heidegger commente :

[L]a formation d'image par « l'imagination » est *en elle-même* relative au temps (*das Bilden der « Einbildung » [ist] in sich zeitbezogen*). Le pur imaginer (*das reine Einbilden*), appelé pur parce qu'il forme (*bildet*) de par lui-même son image (*Gebilde*), doit, puisqu'il est lui-même relatif au temps, former le temps. [...] L'intuition pure n'arrive à former la pure succession des *maintenant* que si elle est imagination qui forme, reproduit et anticipe (*ab-, vor- und nachbildende Einbildungskraft*). [...] Cette succession n'est aucunement le temps originel. C'est au contraire l'imagination transcendante qui fait surgir le temps comme succession des *maintenant* et pour cette raison elle est – en tant que ce qui laisse surgir (*als diese entspringenlassende*) – le temps originaire.³⁴

Nous avons vu que l'imagination transcendante, en tant que productivité pure, garantit toujours déjà un travail synthétique, lui aussi pur, qui est à la base de la compréhension moyenne et vague de l'être, à savoir du caractère essentiellement ouvert du *Dasein*. Or, l'ouverture du *Dasein* à l'être relève de la transcendance. Certes, l'homme existe factuellement dans le monde – cela n'est pas remis en question –, mais le *Dasein* (dans l'homme) est transcendant en ce sens précis que « l'essence fondamentale de la constitution d'être de l'étant que nous sommes, est le surmontement (*Überstieg*) de l'étant ». ³⁵ Or, « si le surmontement se laisse saisir formellement comme une "relation" s'étendant "de (*von*)" »

³² Heidegger renvoie à l'édition Pölitz : Kant, *Vorlesungen über die Metaphysik* (Keyser, Erfurt 1821 [réimpression 1965]), p. 83. Ces leçons sont aujourd'hui disponibles sous l'intitulé *Metaphysik LI*, in *Kants Gesammelte Schriften*, Bd. 28.1 (W. de Gruyter, Berlin 1968) ; sur l'articulation *Abbildung-Nachbildung-Vorbildung*, cf. en particulier *ibid.*, pp. 230–231 et pp. 235–237.

³³ Heidegger, *Kant und das Problem der Metaphysik* [1929], GA 3, pp. 174–175 ; trad., pp. 229–230. *Ibidem*, pp. 175–176 ; trad., pp. 230–231 (trad. modifiée).

³⁵ Heidegger, *Einleitung in die Philosophie* [WS 1928/1929], in *Gesamtausgabe*, Bd. 27, Klostermann, Frankfurt am Main 2012, p. 207 (nous traduisons). L'expression *Überstieg* est censée rendre compte de ce « *Fremdwort* » (*ibid.*, p. 206) qui est *transcendere*.

quelque chose “vers (zu)” quelque chose »³⁶, alors la trace de la transcendance est ici la temporalité, laquelle, pensée d’après la pure orientation du *bilden*, se précise comme relation-à, ce qu’on nommera aussi ex-centricité³⁷ (ou ek-stase³⁸) du *Dasein*.

Selon les intentions d’*Être et temps*, les questions par lesquelles on peut gagner phénoménologiquement accès à l’être, « *das transcendens schlechthin* »³⁹, sont deux : la temporalité et le monde. Dans le *Kantbuch* Heidegger a de fait reconduit la *Einbildung*, et plus généralement la langue du *bilden*, à la temporalité originaire, en dévoilant quelque chose comme une *Zeitbildung*.⁴⁰ Est-ce à dire donc que par la thèse de la *Weltbildung* Heidegger tente de (nous faire) faire l’expérience pensante de l’autre volet de la transcendance, le monde ?⁴¹ Et ce chemin,

³⁶ Heidegger, *Vom Wesen des Grundes* [1929], in *Wegmarken*, in *Gesamtausgabe*, Bd. 9 (Klostermann, Frankfurt am Main 1976), p. 137 : « Transcendance signifie “surmontement” (*Überstieg*). Transcendant, c’est-à-dire ce qui transcende (*transzendierend*), est ce qui accomplit ce surmontement et y séjourne (*verweilt*). Cela, en tant qu’avoir lieu (*Geschehen*), est propre (*eignet*) à un étant. Ce surmontement se laisse saisir formellement comme une “relation” qui s’étend “de” quelque chose “vers” quelque chose » (nous traduisons).

³⁷ Cf. Heidegger, *Einleitung in die Philosophie* [WS 1928/29], in *Gesamtausgabe*, Bd. 27 (Klostermann, Frankfurt am Main 2012), p. 11, où, en outre de qualifier de *ex-zentrisch* le plus intime de l’homme, Heidegger écrit : « Le philosophe rendra manifeste que l’homme est jeté en dehors de soi et au-delà de soi et qu’il n’est nullement la propriété de lui-même (*der Mensch aus sich selbst und über sich selbst hinausgeworfen wird und ganz und gar nicht das Eigentum seiner selbst ist*) ». Pour une interprétation de l’ex-centricité du *Dasein* en termes de transcendance, on peut consulter Roberto Terzi, *Evento e genesi. Heidegger e il problema di una cosmologia fenomenologica* (Mimesis, Milano 2016), pp. 148–158.

³⁸ Cf. Heidegger, *Sein und Zeit*, § 65, pp. 323–331.

³⁹ *Ibid.*, § 7, p. 38.

⁴⁰ Heidegger, *Kant und das Problem der Metaphysik* [1929], *GA* 3, pp. 180–181 ; trad., pp. 235–236 : « La synthèse pure comme appréhension, en tant que présentative du “présent en général”, configure le temps (*ist... zeitbildend*). [...] La synthèse, selon le monde de l’appréhension, dérive de l’imagination ; la synthèse appréhensive pure doit donc être considérée comme un mode de l’imagination transcendantale. Si cette synthèse est configuratrice du temps (*zeitbildend*), l’imagination transcendantale aura en soi le caractère de la temporalité pure ». Cf. aussi *ibid.*, pp. 182, 183, 186, 198. Le mot *Zeitbildung* apparaît dans le cours du semestre d’été 1934 comme synonyme de « temporalisation (*Zeitigung*) » : Heidegger, *Logik als die Frage nach dem Wesen der Sprache* [WS 1934], in *Gesamtausgabe*, Bd. 38 (Klostermann, Frankfurt am Main 1998), p. 125.

⁴¹ Cf. Heidegger, *Metaphysische Anfangsgründe der Logik im Ausgang von Leibniz* [SS 1928], in *Gesamtausgabe*, Bd. 26 (Klostermann, Frankfurt am Main 1978), p. 170 : « Le problème de la transcendance en général n’est pas identique au problème de l’intentionnalité. Cette dernière, en tant que transcendance ontique, n’est possible que sur le fond de la transcendance originaire : l’être-au-monde. Cette transcendance originaire possibilise (*ermöglicht*) tout rapport intentionnel à l’étant. [...] Si donc la transcendance originaire (l’être-au-monde) possibilise la relation intentionnelle, qui est toutefois ontique, et fonde le rapport à l’ontique dans la compréhension de l’être, alors entre transcendance originaire et compréhension de l’être en général doit y avoir une intime parenté ; finalement, elles sont une seule et même chose » (nous traduisons).

qui traversant le *Kantbuch* rencontre les *Concepts fondamentaux de la métaphysique*, finalement, où mène-t-il ?⁴²

3. De la *Weltbildung* à l'*Entwurf*.

D'après ce que nous avons vu, si nous approchons maintenant la thèse de la *Weltbildung* comme le contrepoint de la *Zeitbildung* (dans le sens explicité) et en relation au problème de la transcendance, d'un coup elle paraît moins étrange. Voici ce qu'en dit Heidegger dans son cours du semestre d'hiver 1929–30 :

Nous passons [...] à la discussion de la thèse "l'homme est weltbildend, configurateur de monde". Si nous nous demandons quel est l'apport de ce qui précède pour la définition de l'essence du monde, voici ce qui apparaît comme indication formelle⁴³ : au monde appartient la manifesteté (*Offenbarkeit*) de l'étant *en tant que* (als) tel [...] – ce qui est fondamentalement (*von Grund*) fermé à l'animal. C'est là seulement où, d'une façon générale, de l'étant est manifeste *en tant qu'*étant qu'il est possible d'éprouver (*erfahren*) tel ou tel étant déterminé en tant qu'il est ceci ou cela – éprouver au sens large, qui dépasse le simple fait de connaître : faire des expériences avec l'étant (*Erfahrungen mit ihm machen*). Finalement, là où il y a manifesteté de l'étant en tant qu'étant, la relation (*Beziehung*) à celui-ci a nécessairement le caractère de l'engagement, d'un entrer-soi-même en relation (*Sich-darauf-Einlassen*), au sens de *laisser-êtr*

⁴² Les textes heideggériens compris entre 1927 (après *Sein und Zeit*) et 1930 (avant le cours sur la *Phénoménologie de l'Esprit* de Hegel) font partie de ce qu'on a coutume d'appeler, d'après Heidegger, le projet d'une « métaphysique du *Dasein* » : cf. François Jaran, « La pensée métaphysique de Heidegger. La transcendance du *Dasein* comme source d'une *metaphysica naturalis* », in *Les études philosophiques*, n° 1, Presses Universitaires de France, Paris 2006, pp. 47–61 ; du même auteur, *La métaphysique du Dasein. Heidegger et la possibilité de la métaphysique (1927–1930)* (Zeta Books, Bucharest 2010). On consultera aussi Laszlo Tengelyi, « Die Metaphysik des Daseins und das Grundgeschehen der Weltbildung bei Heidegger », in *Kants « Streit der Fakultäten » oder der Ort der Bildung zwischen Lebenswelt und Wissenschaften*, L. Honnefelder (éd.) (Berlin University Press, Berlin 2012), pp. 167–185, qui pour sa part insiste sur le sens « métontologique » de ce projet. L'expression « *Metaphysik des Daseins* » est de Heidegger lui-même : cf., outre la quatrième partie du *Kantbuch* (pp. 204–246), aussi la conférence « Philosophische Anthropologie und Metaphysik des Daseins » [1929], in *Vorträge. Teil 1 : 1915–1932*, in *Gesamtausgabe*, Bd. 80.1 (Klostermann, Frankfurt am Main 2016), pp. 213–251. Cf., aussi, *Metaphysische Anfangsgründe der Logik* [SS 1928], in *GA* 26, p. 165 : « La chose la plus essentielle : le moment est venu, face à la désolation de la situation publique de la philosophie, de risquer à nouveau le passage à la métaphysique authentique, c'est-à-dire de la développer depuis le fondement » (nous traduisons).

⁴³ Pour la signification et l'importance de l'indication formelle déjà chez le jeune Heidegger, on se réfère à Arrien, *L'inquietude de la pensée*, *op. cit.*, pp. 203–213.

et *laisser-ne-pas-être* (Sein- und Nicht-sein-lassen) ce qui se rencontre. C'est seulement là où il y a le "laisser être" qu'il est en même temps possible de laisser ne pas être.⁴⁴

La *Bildung* du monde signifie ici la possibilité de l'expérience ; non pas dans le sens d'une expérience empiriquement conçue, mais expérience comme *accomplissement de l'ouverture*. L'indissociabilité de l'en-tant-que et de l'expérience constitue la marque de l'ouverture. Et l'affinité avec le passage kantien cité plus haut⁴⁵ peut dès lors être tenue comme la trace du voisinage entre ce que la *Weltbildung* doit nommer et la destruction de l'*Einbildungskraft* kantienne.

Qui plus est, nous avons vu que l'imagination est doublement caractérisée par l'activité et la passivité, à mi-chemin, pour ainsi dire, entre spontanéité et réceptivité. Or, cela reçoit un éclairage décisif dans le cadre de la question de la *Weltbildung*, et plus précisément lorsque Heidegger parle de « *Sein-lassen* ».

Déjà en 1927, dans le § 7 d'*Être et temps*, lorsqu'il s'agissait d'élaborer un concept formel et méthodologique de phénoménologie, Heidegger soulignait que la phénoménologie ne se réduit pas à un faire voir, mais elle est plus profondément un laisser voir ce qui, à son tour, se laisse voir (*Sehenlassen*). Toutefois, en 1929–30, le *Lassen*⁴⁶ n'est pas tant exploité en fonction méthodologique, mais, radicalisé comme *Seinlassen*, il est le nom du rapport qui relie l'homme à l'être. Rapport qui donc n'est pas entre l'homme et cet étant-ci ou cet étant-là, aussi parce que – c'est quelque chose que nous oublions parfois de souligner à tous les degrés de l'analyse – l'homme aussi est un étant. Par conséquent, *Sein-lassen* ne nomme pas le rapport de l'homme à tel ou tel étant, mais son rapport à l'étant en général, à l'étant en son entier, *im Ganzen*. S'il est permis de garder un instant cette terminologie, le *Sein-lassen* est *pur* en ce qu'il n'apporte pas de contenu empirique, mais en tant que forme du rapport de l'homme à l'étant, il n'apporte que la manifesteté (*Offenbarkeit*) de l'étant en général. Ainsi, la manifesteté de l'étant est l'un des traits essentiels du monde. Manifesteté, donc, non pas de cet étant-ci ou cet étant-là, mais de l'étant dans l'entièreté (*Ganzheit*) de son être, entièreté qui est dès lors un autre trait essentiel du monde.

Ce disant, Heidegger est en train de montrer en quoi consiste ce *Faktum* qu'*Être et temps* nommait la compréhension moyenne et vague de l'être⁴⁷, c'est-

⁴⁴ Heidegger, *Die Grundbegriffe der Metaphysik*, GA 29/30, 397 ; trad., p. 397 (trad. modifiée).

⁴⁵ Cf. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, op. cit., p. 124 (A) (déjà cité).

⁴⁶ Sur la centralité de la notion de *Lassen* dans la pensée de Heidegger, cf. Emmanuel Cattin, *Sérénité. Eckhart, Schelling, Heidegger* (Vrin, Paris 2012), surtout chap. V (« Laisser la métaphysique », pp. 93–113), chap. VI (« *Gelassenheit* », pp. 115–140) et chap. XI (« Laisser », pp. 217–235).

⁴⁷ Heidegger, *Sein und Zeit*, § 1, p. 5 : « Dieses durchschnittliche und vage Seinsverständnis ist ein Faktum ».

à-dire la (pré)compréhension comme existentiel. En effet, si « le *Dasein* doit être construit dans sa *finitude* et à partir de ce qui rend intrinsèquement possible la *compréhension de l'être* »⁴⁸, et si la *Zeitbildung* répondait à la première exigence (la finitude, c'est-à-dire la temporalité⁴⁹), alors la *Weltbildung* répondra à la seconde, celle de la compréhension de l'être. Or, cette question ne peut être élucidée que si l'on est capable de montrer qu'il existe en général une activité unifiante qui rend possible la manifesteté de l'étant en tant qu'étant en son entier, à savoir une opération synthétique qui possibilise l'*als* au sens de l'ouverture et que l'expérience accomplit à chaque fois comme (pré)compréhension.

Sans parcourir pas à pas la longue analyse de Heidegger, il nous intéresse de remarquer que, à nouveau, il est nécessaire de revenir à l'essence de la synthèse. Si dans le *Kantbuch*, afin de montrer la temporalité originaire du *Dasein*, on a dû traverser l'essence de l'activité synthétique de l'imagination, maintenant, pour atteindre l'essence du phénomène du monde, un nouveau détour par la question de la synthèse s'impose, cette fois, à travers Aristote et la notion de λόγος. Mais, comme le souligne Heidegger lui-même, ce n'est pas un hasard : Kant est de fond en comble redevable de la conception aristotélicienne du λόγος et de la synthèse.⁵⁰

Ce que Heidegger parvient donc à mettre en lumière par une analyse du λόγος aristotélicien est que, pour parler en métaphysicien, *Sein bedeutet σύνθεσις*, « être » signifie synthèse.⁵¹ Or, c'est le συν- de la « com-position » (syn-thèse) qui donne son poids spécifique à ce qui est « posé ». Il témoigne, en effet, des trois traits essentiels du monde, que Heidegger nomme *im Ganzen* (ou *Ganzheit*), l'en-entier (ou entiereté), *Offenbarkeit*, manifesteté, et *Verbindlichkeit* (ou *Verbindung*), lien engageant. Ce σύν connote le « monde », pensé en suivant l'indication formelle de la *Weltbildung*. La manifesteté de l'en-entier du monde ne se tient pas simplement devant nous, comme l'objet d'une contemplation. Le monde nous engage, nous lie à lui. L'homme est un étant, donc irrémédiablement pris dans le tout du monde. Dans *Être et temps* Heidegger écrivait que « même la θεωρία la plus pure n'a pas laissé toute tonalité (*Stimmung*) derrière elle ».⁵² Ce qui maintenant signifie : non plus la contemplation n'a quitté le monde ; elle reçoit, en revanche, sa possibilité

⁴⁸ Heidegger, *Kant und das Problem der Metaphysik*, p. 233 ; trad., p. 289 (nous soulignons).

⁴⁹ Sur le rapport entre finitude et temporalité, cf. *ibidem*, § 44 (« Das Ziel des Fundamentalontologie »), pp. 238–242.

⁵⁰ Heidegger, *Die Grundbegriffe der Metaphysik*, GA 29/30, pp. 471–473. Aussi dans le *Kantbuch*, Heidegger traçait un parallèle entre le Stagirite et Kant, en commentant à marge que « déjà le *De Anima*, Γ 3, d'Aristote situe la φαντασία "entre" l'αἴσθησις et la νόησις » : *Kant und das Problem der Metaphysik*, GA 3, p. 129 (note) ; trad., p. 188 (note).

⁵¹ Heidegger, *Die Grundbegriffe der Metaphysik*, GA 29/30, p. 471.

⁵² Heidegger, *Sein und Zeit*, § 29, p. 138 ; trad., p. 123.

depuis le lien engageant avec celui-ci. Ou, pour le dire encore autrement : pas de *Weltanschauung*, mais plutôt *Weltbildung*.

Maintenant, pour poser enfin la question, qu'appelle-t-on *Weltbildung* ? Assurément, il n'est pas question du monde d'un côté et de sa mise en image de l'autre ; ceci serait plutôt le cas pour la *Weltanschauung*. Or, si la *Zeitbildung* (à savoir la destruction de l'*Einbildung* kantienne en vue de la fondation de la métaphysique du *Dasein*) manifeste les caractères ekstatiques du temps, la question, adressée à l'être *weltbildend* du *Dasein*, peut être envisagée comme suit : qu'en est-il des trois traits essentiels du monde (*Ganzheit*, *Offenbarkeit* et *Verbindung*) dans la *Weltbildung* ? En effet, s'il est permis d'accentuer le sens de *Bild*, quel genre d'image est celle qui coïncide avec le monde au point d'être confondue avec lui et d'en être indiscernable (tel est en effet le travail de la synthèse en tant que *Ganzheit*) ? Ou bien, quel genre d'image est celle en dehors de laquelle il n'y a pas, à proprement parler, ce dont elle est l'image, puisqu'elle est déjà, à elle seule, la manifesteté même (*Offenbarkeit*) ? Mais aussi : quel genre d'image est celle qui englobe par avance celui qui serait censé la voir, s'il est vrai que dans cette synthèse (selon sa *Verbindung* ou *Verbindlichkeit*) nous ne sommes pas posés en dehors de cette même image, mais toujours déjà imbriqués en elle ? Et pour résumer ces questions en une seule : si la tâche générale (conformément à l'horizon problématique d'*Être et temps*, au sein duquel le cours de 1929–30 s'inscrit) est celle de parvenir à penser la *différence ontologique*, comment l'acte thétique d'une *Bildung* se concilie-t-il avec l'originarité requise par cette méditation ?

Heidegger, à vrai dire, ne pose pas la question en ces termes ; et nous forçons, peut-être, bien que sans violence, la traduisibilité de la langue du *Bild*. Cela demeure néanmoins une possibilité de la langue. Et Heidegger, dans les pages finales de son cours, au lieu d'expliciter le sens de cette *Bildung* (comme on aurait pu s'y attendre), le laisse tomber au profit d'un autre mot-guide. Comme nous l'avons anticipé, « le propre du *Dasein* dans l'homme »⁵³ s'explique en dernier lieu comme *Entwurf* : « L'*Entwurf* [...] est la structure fondamentale de la *Weltbildung* », à savoir que « l'*Entwurf* est *Entwurf* du monde ».⁵⁴ Ce disant, non seulement Heidegger remet implicitement en cause l'originarité de l'acte thétique (et donc l'originarité de la *synthèse*), mais par là même, comme on cherchera à le montrer en conclusion, la langue du (*ein-*)*bilden* se dilue dans celle du *ent(-werfen)*.

⁵³ Heidegger, *Die Grundbegriffe der Metaphysik*, GA 29/30, p. 526 ; trad., p. 520 : « C'est seulement si nous retenons ce nom pour ce caractère unique, que nous sommes pour ainsi dire éveillés pour le caractère unique de ce que l'essence de l'homme, le *Dasein* en lui, est déterminée par le caractère de *Entwurf* » (trad. modifiée).

⁵⁴ *Id.*

4. Le projet de tous les projets.

Peut-être davantage encore que *Einbildung* et *Weltbildung*, *Entwurf* (au sens où Heidegger l'entend dans ces pages) est un mot dont la traduction demande que l'on s'y attarde – car la traduction constitue en soi l'interprétation de cette pensée.

« Projet » (ou « projection ») n'est pas un choix dépourvu de difficultés, puisque « *Ent-wurf* », selon sa langue, ne jette rien devant lui (pro-, vor-), mais dégage et éloigne en ainsi espaçant (*ent-*).⁵⁵ Heidegger est très explicite à ce propos : « Ce que [le *Entwurf*] a de *plus propre* s'exprime dans la langue par le “*Ent-*” ». ⁵⁶ Il le décrit ainsi :

L'objet de *Entwurf* n'est ni la possibilité, ni l'effectivité – l'*Entwurf* n'a pas d'objets : il est le *s'ouvrir pour* la *possibilisation*. En cette ouverture est mise hors retrait la liaison originelle du possible et de l'effectif, de la possibilité et de l'effectivité comme telles.⁵⁷

Le *Entwurf*, plus originaire que la *Weltbildung*, coïncide donc avec une action originale (« *ein[e] Handlung von ureigener Art* »⁵⁸) de dégageant (*ent*) de tout objet, possible ou effectif. Seulement, en quel sens un « ni ceci, ni cela », à savoir une « exemption (*Entheben*) »⁵⁹ du possible et de l'effectif, peut-il être en même temps une « mise hors retrait » ? Aussi, le *possible* (fût-ce un « *mögliches Wirkliches* »⁶⁰) *peut* signifier que le possible n'ait pas lieu, sans que cela ne porte atteinte à l'essence du possible : le *ent* ne libère-t-il et ne s'accomplit-il pas d'une manière très proche de celle du *Lassen* ? Regardons de plus près.

Laisser être et laisser ne pas être relèvent du geste unique de la liberté.⁶¹ Si nous prêtons attention aux indications de ce geste, nous pensons dans un rapport plus originaire avec la tradition philosophique – nous devenons peut-être plus libres *pour* elle. C'est pourquoi la langue ontologico-transcendantale de la *Weltbildung* a dû être abandonnée pour laisser place à une tentative différente, *plus libre*

⁵⁵ « Das *Eigenste* dieses [Ent ist], daß im Entwerfen dieses Geschehen des Entwurfs den Entwerfenden in gewisser Weise *von ihm weg- und fortträgt* » : *ibid.*, p. 527 ; trad., p. 521.

⁵⁶ *Id.*

⁵⁷ *Ibid.*, p. 529 ; trad., p. 522 (trad. modifiée).

⁵⁸ *Ibid.*, p. 527.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 528.

⁶⁰ *Id.*

⁶¹ Geste unique, non pas seulement à l'égard du *laisser-être*, mais aussi en ce que la *liberté* s'accomplit comme *libération* : « Befreiung der Freiheit des Daseins [ist] ein Grundakt des Seinsverständnisses » (Heidegger, « Philosophische Anthropologie und Metaphysik des Daseins » [1929], in *GA* 80.1, *op. cit.*, p. 239).

en ce sens précis qui, dans les pages finales du cours de 1929–30, se dit par le mot de « *Entwurf* ».

Dans le paragraphe précédent (§ 75), en effet, Heidegger avait en quelque sorte préparé le terrain pour le passage de la *Weltbildung* à l'*Entwurf*, expliquant qu'à l'égard du *Dasein* (et de la métaphysique qui doit être fondée sur sa finitude), toute philosophie transcendantale et toute ontologie doivent tomber (*muß fallen*).⁶² Maintenant, étant donné que la configuration du monde est à l'homme ce que le projet est au *Dasein*, alors, eu égard au niveau d'originalité ici atteint, il faudra abandonner (*muß fallen*) la thèse qui dit « l'homme est configurateur de monde », pour enfin dire plus essentiellement que « le *Dasein* projette (le monde) ». Et ceci, d'abord, dans le sens indiqué par l'*Ent* : en écartant ceci et cela, en dégageant, en *libérant*.

Regardé de plus près, donc, cet exercice de liberté de la part de la pensée est possible parce que ce rien d'étant au sein duquel la pensée transite, traversant le *Ent*, n'est pas rien du tout (*nihil negativum*), mais un *espace de jeu*.⁶³ À nouveau, il convient de garder à l'esprit qu'avec le terme de *Entwurf* il s'agit de nommer l'essence du *Dasein* dans l'homme, à savoir de parvenir à penser ce dernier – pour une pensée qui se trouve au seuil, mais encore en deçà, de la *Kehre* – dans sa relation à l'être.

Or, puisque nous ne sommes jamais indifférents à ce qui, à chaque fois, se donne à penser comme l'essence de ce que nous sommes, toute tentative de nommer l'être doit constamment avoir sous le regard ce qui en retourne pour l'essence du *Dasein* dans l'homme. En ce sens, la détermination du projet comme espace de jeu n'est ni un abri, ni une solution pour l'essence qui est la nôtre. Cette dernière est, au contraire, toujours déjà prise dans l'espacement, de sorte que par la simple énonciation de ces formules rien n'est encore décidé. Une définition de l'essence, si elle veut être sûre de ne pas se contredire et d'atteindre le degré de rigueur visé, doit pouvoir s'accomplir comme l'effectuation de cette même essence, ou, ce qui revient au même, comme l'accomplissement de ce qu'elle dit. Or l'accomplissement de l'essence, c'est le travail de la pensée.⁶⁴

⁶² Cf. Heidegger, *Grundbegriffe der Metaphysik*, in GA 29/30, p. 522 : « Auch die Transzendentalphilosophie muß fallen. [...] Auch die Ontologie und ihre Idee muß fallen ».

⁶³ Heidegger, *Sein und Zeit*, § 31, p. 145 : « Le projet est la constitution ontologique existentielle de l'espace de jeu du pouvoir être factice ». Nous empruntons la traduction à Franck (*Le nom et la chose...*, *op. cit.*, p. 82), qui a d'abord attiré notre attention sur ce passage.

⁶⁴ C'est précisément ce que la nouvelle clarté gagnée dans l'après-guerre énoncera en ces termes : « La pensée accomplit la référence de l'être à l'essence de l'homme. [...] Dans la pensée, l'être vient à la langue (*Das Denken vollbringt den Bezug des Seins zum Wesen des Menschen. [...] [I]m Denken [kommt] das Sein zur Sprache*) » (*Brief über den « Humanismus »* [1946], GA 9, p. 313 ; nous traduisons).

S'il en est ainsi, alors le terrain dégagé et préparé par le *Ent* en-vue-de (*werfen*) est, dans la perspective de son travail, tout un projet à lui-même. C'est donc par rigueur que nous suggérons d'appeler le *Entwurf* ainsi pensé, le projet de tous les projets. L'expression ne se trouve pas chez Heidegger, mais il dit néanmoins que, « vu rigoureusement et clairement, le *Entwurf* originaire, dans la terminologie philosophique, ne peut s'appeler ainsi que comme cet événement (*Geschehen*) qui possibilise, de fond en comble, tout projeter connu dans la conduite quotidienne ». ⁶⁵ En dernière instance, *Entwurf* peut donc recevoir la traduction de « projet » parce que déjà le *Ent* témoigne de son essence-de-projet. Il est, en ce sens stricte, le projet originaire. Qui plus est, ce projet est aussi originairement pensé – à savoir accompli par la pensée – puisque le dégagement et la préparation, projet à chaque fois préalable à tout projet, ne saurait se faire en dehors de la pensée, sous peine de ne pas respecter l'essentialité réclamée.

Ni ceci, ni cela, le « rien » que le *Ent* décèle, ne se réduisant pas à un *nihil negativum* ou à un *ens rationis*, est, comme on l'a vu, l'authentique projet, c'est-à-dire « le s'ouvrir pour la possibilisation ». ⁶⁶ Cette expression décrit, avec une précision quelque peu énigmatique, la situation de la pensée. De même que dans la première partie du cours d'hiver 1929–30 il s'agissait de décrire la situation de la pensée en termes de *Stimmungen*, Heidegger décrit ici la pensée au seuil de la métaphysique, c'est-à-dire la situation de la pensée dans son passage vers un rapport plus libre pour la métaphysique. La pensée qui s'est engagée à penser en ces termes (bien qu'il lui manque encore l'expérience de l'ἀ-λήθεια, qui, même d'un point de vue simplement méthodologique, permettra d'approcher la question de l'être autrement qu'à partir de l'être de l'homme), la pensée qui se trouve donc dans une telle situation, se tient dans un rapport étrange avec sa provenance métaphysique. Une tension entre les deux langues affleure particulièrement dans les pages finales du cours. Mais cette tension ne saurait venir à la langue, si celle-ci n'était langue de la pensée. En ce sens, le *Ent-wurf* ne coïncide pas avec la possibilisation, mais il est le s'ouvrir (*das Sichöffnen*) pour elle : si ce pronom (réfléchi !) indique quelqu'un – et il doit bien tenir lieu de quelqu'un –, de qui peut-il s'agir sinon de l'existence pensante ? ⁶⁷ La réflexivité de ce pronom est déjà, en soi, le penser. Et si le projet de tous les projets s'accomplit comme ce « s'ouvrir », alors *Ent est un nom pour le penser*. La pensée qui pense l'essence

⁶⁵ Heidegger, *Die Grundbegriffe der Metaphysik*, GA 29/30, p. 526 ; trad., p. 520 (trad. modifiée).

⁶⁶ *Ibidem*, p. 520 (déjà cité).

⁶⁷ Le projet décrit en effet la *singularisation* : « Im Sichloswerfen beginnt Entwurf [...] » (Heidegger, « Winke X Überlegungen (II) und Anweisungen », in GA 94, § 204 (« *Tier und Mensch* » [1931]), p. 85).

du *Dasein* dans l'homme, en traversant l'indication formelle de la *Weltbildung*, débouche sur le *Ent-wurf* ; et si elle parvient à penser originairement ce dernier, alors elle est aussi celle qui s'ouvre pour la possibilisation. Heidegger n'aurait en effet tenté que d'être transposé (*versetzt werden*)⁶⁸ par un tel penser, c'est-à-dire d'en faire l'expérience au sens propre.

La *Weltbildung* est, relativement à la tâche impartie, un concept transitoire pour la pensée : la totalité à laquelle il renvoie, comme le remarque finement Tengelyi, n'est pas « l'étant en entier, mais plutôt le décelement de l'étant en entier ».⁶⁹ Mais à l'égard de ce qui se cèle – ici à peine entrevu dans le *Ent* – la langue de la *Weltbildung* s'avère insuffisante, et doit laisser parler celle du *Ent-wurf*. Et si la *Weltbildung* constitue le volet solidaire de la *Zeitbildung*, les deux étant issues de la destruction de l'*Einbildung* kantienne⁷⁰, alors la temporalité originaire, elle aussi, doit pouvoir exhiber son trait de projet. N'est-ce pas là l'un des moments cruciaux d'*Être et temps* ?⁷¹ *Entwurf* est donc le mot ici retenu pour indiquer plus originairement un problème seulement pressenti dans l'*Einbildung* kantienne, à savoir la racine unitaire de la connaissance humaine – le comprendre comme existentiel – qui loin d'être un problème seulement épistémologique, évoque au contraire le mode fondamental de l'être-au-monde.

En conclusion, et pour y insister une dernière fois, la visée ultime du cours de 1929–30 demeure celle de la différence ontologique, et le *Entwurf*, non sans difficultés, est censé l'éclairer.⁷² Quelques mois après, à l'automne 1930 Heidegger

⁶⁸ « Versuchen wir ein solches Versetzt werden » : Heidegger, *Die Grundbegriffe der Metaphysik*, GA 29/30, p. 525.

⁶⁹ « [...] das Seienden im Ganzen, sondern vielmehr die Unverborgenheit des Seienden im Ganzen » : Tengelyi, *Die Metaphysik des Daseins...*, op. cit., p. 183.

⁷⁰ De passage, on remarque que dans *Sein und Zeit* la notion de projet est introduite par Heidegger au § 31 en lien avec la question du *Verstehen* comme existentiel, non sans avoir préalablement – et discrètement – évoqué le nom de Kant : « [...] pourquoi l'étant qui n'est pas à la mesure de l'être-là est-il compris en son être lorsqu'il est ouvert vers ses conditions de possibilité ? Cette compréhension, Kant la présuppose peut-être à bon droit. Cependant, ce présupposé même ne saurait, à tout le moins, rester sans légitimation. Pourquoi le comprendre, selon toutes les dimensions essentielles de ce qui peut être ouvert en lui, perce-t-il toujours jusqu'aux possibilités ? Parce que le comprendre a en lui-même la structure existentielle que nous appelons le projet » : Heidegger, *Sein und Zeit*, § 31 (« Das Da-Sein al Verstehen »), p. 145 ; trad., p. 128 (trad. modifiée ; italiques de Heidegger).

⁷¹ Cf., *ibid.*, § 65 (« Die Zeitlichkeit als der ontologische Sinn der Sorge »), pp. 323–331.

⁷² « Comme mise hors retrait de la possibilisation, le projet est l'authentique avoir-lieu (*Geschehen*) de cette différence (Unterschied) entre être et étant. Le projet est l'irruption (*Einbruch*) dans cet "entre-deux" de la différence. » : Heidegger, *Die Grundbegriffe der Metaphysik*, GA 29/30, p. 529 ; trad., p. 522 (trad. modifiée).

tiendra à Brème la conférence « Sur l'essence de la vérité ».⁷³ L'expérience de la *lethe* constituera le premier moteur de la *Kehre*, et à partir de là tout sera transformé, s'il est vrai que la pensée de l'*Ereignis* aura pour tâche de penser ce qui ne relève ni de l'étant, ni – *et surtout* – de l'être. En ce sens, et pour le dire clairement, entre le cours d'hiver que nous venons d'étudier, dernier souffle de *Sein und Zeit*, et la conférence de 1930 il ne saurait y avoir de continuité : si passage il y a, il se sera fait au prix d'une rupture et d'un saut.

Giulio Mellana is a doctoral candidate at Université Laval and Sorbonne-Université. He is currently studying Martin Heidegger's and Meister Eckhart's thoughts. E-mail: giulio.mellana@hotmail.it

⁷³ Heidegger, « Vom Wesen der Wahrheit » [1930], in *Wegmarken*, GA 9 (Klostermann, Frankfurt am Main 1976), pp. 177–202.

HEIDEGGER, « *DIE PHANTASIE DES WESENS* » QUELQUES NOTES DE REPÈRE

ELISA BELLATO

Abstract

The present paper engages with Heidegger's attempt to rethink, during the 1930s, the metaphysical history of being *from the inside*. It treats the movement of the appearance of Being (*Sein*) in the concealment of the essence of truth, and moving from such a notion of "essence" (*Wesen*), it shows that the role of *Phantasie* falls within the *seynsgeschichtliches Denken*. The Heideggerian "*Phantasie des Wesens*" is thus studied through Hölderlin's poetry, which is central to the elaboration of the "thought of the history of being" in the thirties. It seems therefore, following Heidegger's interpretation, that is from its own language (*Sprache*) that the metaphysical history of being can be rethought or "reinvented". The paper rather explores the process of channeling *Stimmung* into *Grund-stimmung*, by which the *Phantasie* may be able to shape the experience of meaning.

Introduction

Dès son projet de « destruction », appelé à libérer le phénomène originaire recouvert par la tradition métaphysique, jusqu'aux écrits programmatiques, s'inscrivant dans une pensée de l'histoire de l'Être (*seynsgeschichtliches Denken*) problématique à bien des égards, l'œuvre de Heidegger révèle du partage entre un premier commencement à dépasser et un nouvel ou autre commencement à venir. Les difficultés (et les dissensions de la critique avec elles) commencent lorsque, avec l'entrouverture de la pensée de l'*Ereignis*, il faut rendre compte du passage de l'un à l'autre. Et ces difficultés sont d'autant plus importantes qu'il s'agit de préciser dans quelle mesure la pratique philosophique de Heidegger se tient sous la « loi

<https://doi.org/10.14712/24646504.2022.4>

© 2022 The Author. This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>).

exceptionnelle » (*unter dem einmaligen Gesetz*¹) qui est l'œuvre hölderlinienne. Beaucoup d'encre a coulé à propos du dialogue Heidegger-Hölderlin, et ce n'est pas notre but de le reconstruire ni d'en émettre un compte-rendu détaillé. Ces notes naissent plutôt d'une curiosité conceptuelle liée à cette énigmatique affirmation de Heidegger (évoquée dans le titre), selon laquelle il y aurait une « Phantasie » ayant trait à ce substantif : « *Wesen* ». Si d'après Heidegger le substantif *Wesen* est à comprendre au sens verbal², c'est-à-dire comme le déploiement historial des rapports entre l'être et l'homme, déploiement qui n'est pas l'histoire des « actes », mais se confond avec les modalités historiques elles-mêmes, dont l'homme n'est « ni le support ni le maître »³, alors il est curieux que *Wesen* soit relié au terme « Phantasie ».

Que cette dernière s'inscrit dans la pensée de l'histoire de l'Être, ce sera la tâche de cette enquête de le montrer. Qu'elle la modèle, plus précisément, qu'elle « laisse » à une telle pensée l'expérience du sens, c'est ce que nous nous proposons d'investiguer. Pour ce faire, nous mobiliserons une partie du *corpus* touchant au mouvement de l'advenir en retrait de l'essence de la vérité, ainsi que certaines remarques fragmentaires publiées dans le tome 73.1 de la *Gesamtausgabe*.⁴ Sans prétention à l'exhaustivité (bien entendu), étant donné le caractère télégraphique des affirmations heideggériennes et la difficulté cognitive qu'elles soulèvent, c'est à travers celles-ci que nous nous plongerons dans l'examen du processus de canalisation de la *Stimmung* en *Grund(-stimmung)*. Par ce biais, nous questionnerons le statut de la Phantasie au sein de l'œuvre de Heidegger, mais nous explorerons également, en guise de conclusion, un problème qui lui est immanent, celui qui relève du « sans-nom » du langage, qui semble appelé à transformer complètement les prémisses posées à l'aube de la philosophie occidentale.

¹ Heidegger, Martin, *Hölderlins Hymnen « Germanien » und « Der Rhein »* (1934–35), Klostermann, Gesamtausgabe Bd. 39, Frankfurt am Main 1980, p. 6 ; trad. française François Fédier et Julien Hervier, *Les Hymnes de Hölderlin : La Germanie et le Rhin*, Gallimard, Paris 1988, p. 18.

² « La question de la vérité de l'essence, comprend l'essence verbalement et pense dans ce mot [*Wesen*] l'être [...] » ; Heidegger, « Vom *Wesen* der Wahrheit », in *Wegmarken*, Klostermann, Gesamtausgabe Bd. 9, Frankfurt am Main 1976, p. 201 ; trad. française Emmanuel Martineau, *De l'essence de la vérité*, Authentica, Paris 1988, p. 94. Voir aussi : « C'est du verbe *wesen* que le nom [*Wesen*] dérive. *Wesen* comme verbe est la même chose que *währen* (durer) » ; Heidegger, « Die Frage nach der Technik », in *Vorträge und Aufsätze*, Klostermann, Gesamtausgabe Bd. 7, Frankfurt am Main 1936–53, p. 31 ; trad. française André Préau, « La question de la technique » in *Essais et conférences*, Gallimard, Paris 1958, p. 41.

³ Cf. Pradelle, Dominique, *Généalogie de la raison. Essai sur l'historicité du sujet transcendantal de Kant à Heidegger*, P.U.F., Paris 2013, p. 418. Du même auteur cf. également les remarques sur la traduction du terme heideggérien « *Wesen* » dans Pradelle, « Remarques sur la traduction de certains termes heideggériens (en marge du tome 76 de la *Gesamtausgabe*) », in *Philosophie*, vol. 140, n°1, 2019, pp. 72–92.

⁴ Heidegger, *Zum Ereignis-Denken*, Klostermann, Gesamtausgabe Bd. 73.1, Frankfurt am Main 2013.

I. Présence et hors-retrait

a. Premières indications

C'est dans le cours d'hiver 1931–1932 à Fribourg que Heidegger nous offre les premières indications nous permettant de saisir le statut de la « Phantasie » au sein du corpus qui ouvre à la pensée de l'histoire de l'Être, puis à celle de l'*Ereignis*. Il faut prendre garde, précise-t-il, de ne pas traduire le mot grec φαντασία par « imagination » (*Einbildung*) et comprendre celle-ci comme une expérience vécue ou un événement psychique.⁵ Faut-il dès lors se tourner vers son corrélat objectif, c'est-à-dire ce vers quoi l'imagination se tourne : l'imaginé, l'inventé, le mythique ? Question peut-être triviale, qui nous incite cependant à examiner ce corrélat de plus près : il convient d'en questionner la teneur d'apparaître et la genèse, et voir, enfin, s'il échappe au règne du dicible.

Déjà dans sa recension de *La pensée mythique* de E. Cassirer, Heidegger remarquait par ailleurs que « la faculté fondamentale » (*Fundamentalvermögen*) de « l'imagination mythique » (*mythische Phantasie*) comme « force plastique du mythe » (*bildende Kraft des Mythos*) était restée « complètement inexplicquée ».⁶ Et il note, en regardant rétrospectivement à son interprétation de la synthèse kantienne du schématisme de l'imagination, qu'il s'agissait, dans le « *Kantbuch* » de 1929, de forcer « *exagérément le trait*, et cela en connaissance de cause, c'est-à-dire pour montrer qu'apparaît déjà, à l'intérieur de l'histoire de la métaphysique, la nécessité d'une mutation essentielle de son questionnement ».⁷ Cherchons dès lors

⁵ Nous reprenons, en le synthétisant, Heidegger, *Vom Wesen der Wahrheit. Zu Platons Höhlengleichnis und Theätet* (1931–32), Klostermann, Gesamtausgabe Bd. 34, Frankfurt am Main 1988, p. 163; trad. Française Alain Boutot, *De L'essence de la vérité. Approche de l'« allégorie de la caverne » et du Théétète de Platon*, Gallimard, Paris 2001, p. 188.

⁶ Heidegger, *Beschreibung*, Klostermann, Gesamtausgabe Bd. 3, Frankfurt am Main 1929, p. 263 et 269; cité in Sommer, Christian : *Mythologie de l'événement. Heidegger avec Hölderlin*, P.U.F., Paris 2017, pp. 77–78.

⁷ Heidegger, *Besimmung* (1939–40), Klostermann, Gesamtausgabe Bd. 66, Frankfurt am Main 1997, p. 377; trad. française Alain Boutot, *Méditation*, Gallimard, Paris 2019, p. 360. C'est notamment le concept de « *Weltbildung* » à permettre à Heidegger de « transposer » la synthèse kantienne du schématisme de l'imagination au sein de son ontologie fondamentale [Cf. Heidegger, *Phänomenologische Interpretation von Kants Kritik der reinen Vernunft* (WS 1927/28), Klostermann, Gesamtausgabe Bd. 25, Frankfurt am Main 1995, §24; Heidegger, *Kant und das Problem der Metaphysik* (1929), Klostermann, Gesamtausgabe Bd. 3, Frankfurt am Main 1991, troisième section ; Heidegger, *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt-Endlichkeit-Einsamkeit* (WS 1929/30), Klostermann, Gesamtausgabe Bd. 29/30, Frankfurt am Main 1983, §68]. Si à son tour, c'est la poésie de Hölderlin à permettre d'accueillir une telle puissance « poïétique » (nous y reviendrons) au sein de la pensée de l'histoire de l'être, il reste à étudier le rôle de la Phantasie. Celle-ci, tout en étant apparemment utilisée comme synonyme de « imagination », elle semble pourtant intervenir de manière ponctuelle

à étudier comment la teneur d'apparaître d'un tel corrélat peut contribuer à « modeler » la question métaphysique – qu'est-ce que l'étant ? – en une *Grundfrage* qu'interroge ce que peut être l'étant et la manière dont il se montre.

Nous pourrions par exemple dire : « ce que Homère raconte est pure fantaisie ! » Homère annonce quelque chose qui ne se montre pas (la vérité de l'être), à travers quelque chose qui se montre : l'imagé, l'inventé, le mythique. Un tel annoncer, un tel « dire », répond ou ne répond pas à l'exigence d'un traitement phénoménologique de la question du sens de l'être ?

En se rapportant au bien connu §7 de *Sein und Zeit*, par phénomène, il faut entendre l'étant tel qu'il se montre en lui-même, ce qui est au jour et manifeste ou qui, si recouvert et en retrait, appartient néanmoins « essentiellement » à ce qui se montre de prime abord et le plus souvent.⁸ Le traitement phénoménologique de la question du sens de l'être a une *fonction médiatrice*, il confère un sens et ainsi un fondement (*Grund*) à ce qui se montre et en tant que tel apparaît. L'apparition, pour sa part, désigne un rapport de renvoi, immanent à l'étant lui-même, tel que ce qui est annoncé ne peut satisfaire à sa propre « fonction possible » (*seiner möglichen Funktion*⁹) que s'il se montre en lui-même, à savoir que s'il est phénomène. Pour répondre à l'exigence d'un traitement phénoménologique de la question du sens de l'être, il ne faut donc pas que l'apparition (ce qui est annoncé par Homère, le mythe d'Ulysse par exemple), soit reconduite au simple *Schein*, à la simple apparence, mais plutôt à sa fonction, à savoir le faire signe qui oriente vers une chose à entendre, vers un sens, d'où le terme « *Sinnbild* », symbole ou image de sens. En tant que *Bild*, le symbole peut être aperçu de manière sensible, par exemple dans le son de la voix. En tant que *Sinn*, le symbole renvoie à quelque chose d'autre qui peut être signifié, entendu et ainsi exprimé.

Effectivement, le symbole, du grec συμβάλλειν, « jeter », « mettre ensemble », a la valeur de sceau, de ce qui scelle une chose à une autre selon une *légitimité* qui lui est propre. Qui plus est, cette dernière est chargée de mesurer la différence ontologique qui sous-entend la séparation entre le monde sensible et le monde intelligible. Ainsi, cette légalité semble partant relever d'une forme d'analogie dont l'origine et la nécessité tiennent au projet unitaire de l'étant appréhendé

à définir ou « modeler », c'est notre hypothèse, les contours de la pensée de l'histoire de l'être en une pensée de l'*Ereignis*.

⁸ Heidegger précise à la fin du §7 que même « ce qui ne se montre pas », ce qui est « en retrait », appartient de façon essentielle (*wesenhaft*) à ce qui se montre de prime abord et le plus souvent, notamment en lui procurant « sens et fondement » ; Heidegger, *Sein und Zeit*, Niemeyer, Tübingen 1986, p. 35 ; trad. française Emmanuel Martineau, *Être et temps*, édition numérique hors commerce, p. 47.

⁹ *Ibid.*, p. 44 ; trad. française, p. 31.

sous la figure indéterminée de l'être (τὸ ὄν). Déjà en 1920–1921, aux marges de sa phénoménologie de la vie religieuse, Heidegger notait que le mode dans lequel le signe prend le relais de la signification est celui de l'institution de ce qu'Augustin appela le « sens propre » – *propter quas sunt instituta*.¹⁰ Au sein de l'herméneutique (théologique) de Augustin, le signe, en tant que sens propre, est le terme moyen entre la chose et le signe, c'est en vue de ce sens, ou troisième terme, que ce même signe a été institué. Et c'est en effet par la formule « *Gegensatz : signum = Symbol* »¹¹ que Heidegger restitue ce sens. Au sein de la dialectique foi-intellect, le signe devient épistémologiquement fondant ; il institue une signification qui repose, certes, sur ce qui est proprement ontologique – lequel légitime en retour les différents niveaux du sens propre (théologique, littéral, ecclésial) –, mais qui se distingue néanmoins de la sémantique du symbole (en tant que sens propre).¹² Beaucoup de choses restent obscures pour des raisons théologiques, littéraires, voire pédagogiques ; la question qui se pose (qui les relève et les régule) est celle de savoir comment lever une telle obscurité. Si la réponse augustinienne, qui se borne à faire du clair la solution normative de l'herméneutique de l'obscur¹³, montre en quoi le relais du signe est requis (en tant que rapport fonctionnel de renvoi notamment), elle cache en même temps derrière elle le véritable lieu du transfert. Pour Heidegger, ce qui est à même de mesurer un tel lieu du transfert où, seul, peut s'accomplir une « libération » du phénomène originaire, est la possibilité ontologique elle-même, celle de l'avoir lieu (*geschehen*) du *Dasein* et de son histoire la plus propre.¹⁴ Nous remarquerons cependant que dans une telle perspective le sens (de l'être) n'est jamais, lui-même, *sens*, il est toujours un se

¹⁰ Cf. Saint Augustin, *De doctrina christiana*, II, 10, 15.

¹¹ Heidegger, *Phänomenologie des religiösen Lebens*, Klostermann, Gesamtausgabe Bd. 60, Frankfurt am Main 1995, p. 278 ; trad. Française Jean Greisch, *Phénoménologie de la vie religieuse*, Gallimard, Paris 2012, p. 316.

¹² Le signe prend dès lors le relai de la signification dans la mesure où il entre dans le domaine de l'*uti*, du langage dont nous devons disposer et faire usage (en vue du *frui* notamment). La problématique de l'*uti-frui* sollicite déjà en 1920–21 la question du « *streben* », nous aurons occasion d'y revenir. Heidegger écrit en effet : « par le terme *uti* [qu'il traduit par *umgehen*, avoir affaire à, s'y prendre avec], <user>, nous comprenons la modalité du plaie qui fait que nous aspirons à quelque chose en vue d'autre chose [*das Etwas erstreben um eines anderen willen*] ("uti vero ea re [*dicimur*], *quam propter aliud quaerimus*") », <mais [on dit] que nous utilisons quelque chose quand nous la cherchons en vue d'une autre chose> » ; cf. *Ibid.*, p. 271 ; trad. française, p. 309. Heidegger semble ainsi pointer le fait que l'*uti* n'est pas un moyen, mais a la valeur de renvoi qui est propre au vouloir (*willen*) et participe partant à la hiérarchisation du sens.

¹³ Cf. Allard, Guy-H., « L'articulation du sens et du signe dans le *De doctrina christiana* de S. Augustin », in *Studia Patristica*, Vol. XIV, Berlin Akademie, Berlin 1976, p. 383.

¹⁴ Cf. Esposito, Constantino, « Martin Heidegger, 'La memoria e il tempo' », in *Esistenza e libertà. Agostino nella filosofia del Novecento*, Città Nuova, Roma 2000, p. 95.

produire, un avoir lieu de la vérité.¹⁵ Un « avoir » (être=avoir, écrit Heidegger en 1920–21)¹⁶ qui est toujours en rapport au « pouvoir-perdre » (*haben in bezug auf das Verlierenkönnen*) propre au *Dasein*.¹⁷

Cette brève parenthèse nous permet ainsi d'introduire l'élément suivant (I) : la *Sinnbild* constitue une réponse signifiante à quelque chose qui nous dépasse « en puissance » – en l'occurrence l'apparition de l'être dans sa propre phénoménalité – et, face à quoi, toute description, toute démonstration et même toute tentative de recherche échoue. Chargé de relever la différence ontologique qui sous-entend la séparation entre le monde sensible et le monde intelligible, le symbole n'a de signification – n'a de sens – que lorsqu'il peut satisfaire à sa « fonction possible », ou, comme Heidegger l'indique dans le cours sur Platon, qu'en tant qu'image *libérée des chaînes de l'apparence* ou en tant que *liberté de déguiser la vérité en donnant des formes à l'être dans l'étant*. La vérité devient ainsi ce qui assure la consistance, la fixation et la consolidation de l'étant, « l'essentiel n'étant plus tellement désormais – remarque Heidegger – *ce que* peut être l'étant, la manière dont il se montre, mais bien plutôt, qu'il forme un entourage fixe et mette ainsi en sécurité ». ¹⁸

Le symbole fait dès lors advenir (*geschehen*) la vérité, au sens où il permet le dépassement du monde du mythe et la « libération » de la pensée. Mais voici ce que le philosophe note dans un cours de la même période :

Même le commencement (*Anfang*) grandiose de la philosophie occidentale n'a pas surgi du néant, mais il fut grandiose parce qu'il a dû surmonter (*überwinden*) son plus puissant antagoniste (*Gegensatz*), le mythique en général et l'asiatique en particulier, c'est-à-dire qu'il a dû le conduire à s'ajouter à la vérité de l'Être (*in das Gefüge einer Wahrheit des Seyns zu bringen*), et il en a eu le pouvoir.¹⁹

Si nous cherchons à aborder la question du statut normatif du symbole à partir de la « jointure destinale » (*Gefüge*) qui tient ensemble rien de moins ici que la philosophie et la mythologie, nous nous retrouvons aussitôt dans l'embarras : qu'est-ce qu'un « symbole » – au sens que nous avons brièvement tenté d'explicitier, c'est-

¹⁵ Cf. Heidegger, *Vom Wesen der Wahrheit. Zu Platons Höhlengleichnis und Theätet*, op. cit., p. 18; trad. française, p. 35.

¹⁶ Cf. Heidegger, *Phänomenologie des religiösen Lebens*, op. cit., p. 190–191; trad. française, p. 211.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Heidegger, *Besinnung*, op. cit., p. 110; trad. française, p. 119.

¹⁹ Heidegger, *Schellings Abhandlung. Über des Wesen der menschlichen Freiheit (1809)* (1936), Niemeyer, Tübingen 1971, p. 175; trad. française Jean-François Courtine, *Schelling. Le traité de 1809 sur l'essence de la liberté humaine*, Gallimard, Paris 1977, p. 251.

à-dire entendu comme lien d'alliance, contraignant, car institué en un rapport de renvoi – dans le cadre d'une histoire de l'être qui se tient dans un écart, du moins commençant et principiel, entre apparence et apparition et, ce, dans l'acte même d'apparaître ? Ou bien, d'abord : est-ce que l'apparence (le mythique), que l'on met en face de l'être comme son opposé, ne serait-elle pas plutôt "rien" ? Et tout comme, avec elle, le devenir (temporel) lui-même ?²⁰

Dans le même cours de 1931–32, Heidegger donne une seconde indication nous permettant de réfléchir sur le statut de la Phantasie au sein de son œuvre. Comme il l'écrit : « φαντασία est purement et simplement, au sens grec, ce qui se montre pour autant qu'il se montre, s'avance, se présente, pour autant qu'il entre en sa propre présence (*seiner Anwesenheit*) ».²¹ La Phantasie montre donc son objet comme quelque chose qui n'est pas (l'imagé, l'inventé, le mythique), et le fait pourtant à travers une certaine « présence ». Nous sommes dès lors tentés de lire dans la Phantasie la modalité structurelle qui ne donne pas des contenus déterminés, mais le « comment » qui rend possibles les multiples rapports inhérents à ces mêmes contenus. La Phantasie n'est pas « rien », mais elle est *comme* rien ; elle est chargée de suppléer, par son propre processus d'émergence, à savoir par le fait même d'entrer en présence, à l'insuffisance fonctionnelle (lexicale ou langagière) liée à la possibilité de sa propre « absence » (*die Abwesenheit*). Si le propre de la Phantasie est de laisser voir ce qui se montre pour autant qu'il se montre, c'est qu'elle ne se révèle, elle ne se confirme à soi-même que dans la mesure où son propre mouvement intentionnel n'est pas « rempli » ; elle se temporalise, et dans cette temporalisation son être lui est remis en tant que *rien d'étant* : elle n'est pas impossibilité du sens, mais « possibilisation » implicite et configuratrice du monde, possibilité de l'impossibilité.²²

Une telle interprétation peut sans doute répondre à l'exigence d'un traitement phénoménologique de la question du sens de l'être au sein d'une ontologie fondamentale, d'une métaontologie ou, encore, d'une méontologie. Elle ne satisfait pourtant pas une histoire de l'être où le « sens » est l'origine même à l'intérieur de laquelle l'être se déploie essentiellement, c'est à dire où le sens est pensé à partir de son processus d'émergence originaire, dans sa propre historicité et, dans

²⁰ Cf. Heidegger, *Der Anfang der Abendländischen Philosophie. Auslegung des Anaximander und Parmenides* (1932), Klostermann, Gesamtausgabe Bd. 35, Frankfurt am Main 2012, p. 73; trad. française Guillaume Boudoual, *Le commencement de la philosophie occidentale. Interprétation d'Anaximandre et de Parménide*, Gallimard, Paris 2017, p. 101–102.

²¹ Heidegger, *Vom Wesen der Wahrheit. Zu Platons Höhlengleichnis und Theätet*, op. cit., p. 163; trad. française, p. 188.

²² Sur le concept de « possibilité de l'impossibilité » cf. : Gourdain, Sylvaine : *Sortir du transcendantal. Heidegger et sa lecture de Schelling*, Vrin, Paris 2018, p. 27 et 28.

cette mesure, toujours en mouvement. Le sens n'est pas partagé par un lien *dit* de signification, lequel assure la consistance, la fixation et la consolidation de l'étant dans la vérité de l'être. Il traverse des époques de l'être et il transite ainsi par le seuil (*Beginn*) de son propre commencement (*Anfang*)²³, c'est-à-dire le seuil de son origine propre où, comme nous le verrons, entre l'être et l'étant il n'y a plus de différence parce que l'un et l'autre sont toujours entrelacés et – dans ce que Heidegger appelle la « *dichterische Gefüge* » – l'être est toujours l'être de l'étant. Dans ce mouvement l'ontique ne s'oppose plus à l'ontologique, et c'est exactement à ce niveau qu'intervient la Phantasie. Comme l'écrit Heidegger : « c'est une erreur de considérer seulement ontiquement la Phantasie et comme dirigée sur le particulier. Il y a aussi la Phantasie du déploiement essentiel (*Die Phantasie des Wesens*) ».²⁴ En tant que force plastique du déploiement du sens, ce sera celle-ci à percer de l'intérieur le processus de temporalisation par lequel le *Dasein* semble être en mesure (dans *Être et Temps* du moins) de transcender sa propre finitude pour la récupérer et s'en approprier dans son propre pouvoir-être compréhensif.

b. Advenir en retrait et « tragédie »

Dès *Sein und Zeit* jusqu'aux *Beiträge* – pour se référer aux deux ouvrages autour desquels on situe, désormais assez précisément, la visée incarnée par la célèbre *Kehre* heideggérienne – deux éléments (au moins) méritent d'être explorés dans le cadre de la présente recherche. Dans le but de fournir quelques outils conceptuels et tenter ainsi d'offrir une piste interprétative permettant de saisir l'énigmatique affirmation de Heidegger déjà évoquée, la figure de Hölderlin nous paraît incontournable au sein du corpus. L'apport que cet auteur offre à la pensée heideggérienne concerne le statut du *Dasein*. Cet apport se construit *via* le « phénomène » du tragique et se décline dans la conception de la « nature » d'une part, d'autre part *via* le « langage ». Et c'est d'autant plus le cas que déjà en 1930–31, le phénomène du tragique semble mettre en jeu le difficile équilibre des rapports entre l'être et l'homme. Voici comment Heidegger, déjà dans son commentaire de Platon, semble à nos yeux décliner l'expérience du tragique :

La multiforme surpuissance (*Übermacht*) de la nature, et avec celle-ci [la nature] elle-même, ne se manifestent que lorsque l'homme fait l'essai (*versucht*) de sa propre puissance (*Macht*) et y échoue. L'étroitesse, la maladresse et l'impuissance du monde

²³ « „*Beginn*” – *das ist etwas anderes als „Anfang”* »; Heidegger, *Hölderlins Hymnen « Germanien » und « Der Rhein »* (1934–35), *op. cit.*, p. 3 ; trad. française, p. 15.

²⁴ Heidegger, *Zum Ereignis-Denken*, *op. cit.*, p. 648 (nous traduisons).

environnant le plus proche, mais pourtant ouvert, de l'homme est le théâtre originaire (*der ursprüngliche Schauplatz*) de l'apparition de l'ampleur, de l'amplitude, de la surpuissance et de la réserve de la nature ; l'un ne va pas sans l'autre et réciproquement. [...] La nature en tant que telle règne (*waltet*) seulement là où l'être est compris (*wo Sein verstanden ist*) ; mais l'être est compris dans la tension ontologique (*Seins-ers-rebnis*) ou, comme disent les Grecs, dans l'*ἔπος*. À ce dernier appartient ce que nous nommons l'être en tonalité originaire du *Dasein* (*die ursprüngliche Gestimmtheit des Daseins*). Les tonalités fondamentales comme la sérénité et l'allégresse, l'angoisse et l'horreur sont des guises, sont même les guises originaires selon lesquelles la nature qui règne « destine » (*be-stimmt*) l'homme, c'est-à-dire lui donne chaque fois la manière originaire d'être accordé à un ton (*seine ursprüngliche Ge-stimmtheit je so und so stimmt*). Étant ce qu'elle dispose, elle [la nature] se manifeste originairement.²⁵

Si le *Dasein* ne succombe pas simplement à la surpuissance de l'objectif, mais est aussi destiné, déterminé (*bestimmt*) en retour par une telle défaite ce seulement parce qu'il a aspiré à la compréhension de l'être, alors l'horizon compréhensif se retourne contre lui : « *Seinsverständnis und umgekehrt* »²⁶, écrit le Heidegger des fragments posthumes. Le *Dasein* manifeste sa liberté par la perte même de cette liberté²⁷, à la faveur de ses possibilités ontiques, existentielles (ou historiques plutôt). Si dans *Sein und Zeit* Heidegger semble quasiment ironiser face à la possibilité de définir la liberté autrement que comme ce qui relève de la phénoménalisation à partir de la possibilisation de l'être du *Dasein*²⁸ – où le *Dasein* constitue une ré-

²⁵ Heidegger, *Vom Wesen der Wahrheit. Zu Platons Höhlengleichnis und Theätet*, op. cit., p. 237 et 238 ; trad. française, p. 266 (traduction modifiée).

²⁶ Heidegger, *Zum Ereignis-Denken*, op. cit., p. 630.

²⁷ Cf. Heidegger, *Vom Wesen des Grundes* (1929), Klostermann, Gesamtausgabe Bd. 9, Frankfurt am Main 1949, p. 174 ; trad. française Henry Corbin, « Ce qui fait l'être-essentiel d'un fondement ou "raison" », in *Question I et II*, Gallimard, Paris 1993, p. 157. La caractérisation de la liberté comme *Grund des Grundes*, comme liberté pour fonder, n'a pas pour but d'attester l'ampleur d'une certaine métaphysique de la subjectivité au sens de l'auto-compréhension (et de l'auto-transcendance) du *Dasein* face à l'étant, mais plutôt de sonder ses limites. Une telle notion de liberté permet en effet tout autant, et même davantage, de mettre en évidence l'« abîme » (*Ab-grund*) de la fondation de l'étant en son tout (que Heidegger cherchera à comprendre sous le nom de « monde ») et, dans cette mesure, elle a pour tâche majeure de thématiser la finitude dans l'homme. Plus particulièrement, la liberté ne relève pas de l'expérience en tant que (*als*) accomplissement de l'ouverture ; la liberté elle-même est cet abîme, comme l'écrit Heidegger : « *Als dieser Grund aber ist die Freiheit der Ab-grund des Daseins* » ; *Ibid.*

²⁸ « [...] l'interprétation ontologique peut-elle faire autrement que de poser à son fondement des possibilités ontiques (des guises du pouvoir-être) et de projeter celles-ci vers leurs possibilités ontologiques ? Et s'il est vrai que le *Dasein*, le plus souvent, s'explique à partir de sa perte [...], la détermination des possibilités ontico-existentielles conquis à contre-courant de cette tendance et l'analyse existentielle fondée sur cette détermination n'est pas la seule manière d'ouvrir cet étant qui lui soit adéquate ? » ; Heidegger, *Sein und Zeit*, op. cit., p. 312 ; trad. française, p. 243.

ponse signifiante, quoi qu'impuissante, à l'apparition de l'être qui, dans sa propre phénoménalité, le dépasse en puissance²⁹ –, il semble plus grave, une dizaine d'années plus tard, lorsqu'il écrit que le *Dasein* est « la crise entre le premier et l'autre commencement ».³⁰ Une telle affirmation passe, en 1931–1932, par l'attribution du nom de ἡ φύσις, la « nature », au caractère phénoménal du phénomène.³¹ Là où l'être est compris, l'étant règne et, ce faisant, il détermine symboliquement ou historiquement l'homme. Ainsi l'homme – transi par une instance destinale dont il n'est ni le support ni le maître, mais à laquelle il est « accordé » (*stimmt*) en retour –, se fait être-là historial. Une telle affirmation passe également, en 1934–35, par la mise en place d'une « poétique » incarnée, littéralement, par la tragédie (*das Trauerspiel*) de Hölderlin. Que celle-ci devienne la modalité ou la manière d'être insigne du *Dasein* historial, voilà ce qu'il s'agit maintenant de préciser.

C'est en vertu de la dimension « pathique » qui lui revient, que le deuil (*der Trauer*) instaure « une autre ouverture de l'étant en son entier [...], laisse l'ouverture de l'étant avoir lieu » (*geschehen*) ».³² Il permet une expérience nouvelle par rapport à celle qui s'offre au *Dasein* dans l'horizon compréhensif ouvert par la significativité du monde ; Heidegger qualifie de « créatrice » une telle expérience : « Cette passion (*Leiden*), où l'Être comme destin devient manifeste, n'est pourtant pas simple capacité (*Vermögen*) de prendre sur soi un destin pour ainsi dire déjà là. Cette passion est créatrice (*dieses Leiden ist schöpferisch*). »³³ En vertu d'une telle dimension affective, le *Dasein* ne récupère et ne s'approprie pas seulement du dire du poète qui, par le biais du poème, lui est confié. Bien plus radicalement, un tel dire pousse le *Dasein* à la rencontre de sa propre destination (*Bestimmung*). Le deuil est dès lors une tonalité (*Stimmung*) qui le dispose, pourrions-nous dire, au

²⁹ La structure du *Dasein*, en tant que « pouvoir-être » compréhensif, ne relève jamais dans *Sein und Zeit* d'une impuissance de l'expérience du sens, mais toujours de la possibilité de la perte du contexte de signification pour l'expérience. Comme le souligne à juste titre Gourdain : « La mort elle-même n'est pas l'impossibilité du sens, mais la "possibilité de l'impossibilité" (*Möglichkeit der Unmöglichkeit*), c'est-à-dire la possibilité la plus haute, celle, pour le *Dasein* de récupérer dans son pouvoir-être sa nullité, sa finitude, sa dette et se l'approprier » ; Gourdain, *op. cit.*, p. 27 et 28. D'après elle, c'est précisément à ce problème que la méontologie entend remédier.

³⁰ Heidegger, *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)* (1936–1938), Klostermann, Gesamtausgabe Bd. 65, Frankfurt am Main 1989, p. 295.

³¹ « ἡ φύσις, la «nature» [est] le règne de l'étant, de tout étant (*das Walten des Seienden*, alles *Seienden*) : de l'histoire humaine, des processus naturels, de l'opération divine. L'étant en tant que tel, c'est-à-dire dans la modalité en laquelle il est en tant qu'étant, déploie son règne (*waltet*) » ; Heidegger, *Vom Wesen der Wahrheit. Zu Platons Höhlengleichnis und Theätet*, *op. cit.*, p. 14 ; trad. française, p. 30.

³² Heidegger, *Hölderlins Hymnen « Germanien » und « Der Rhein »* (1934–35), *op. cit.*, p. 3 ; trad. française, p. 15.

³³ *Ibid.*, p. 176 ; trad. française p. 165.

« comment » du dire du poète, il consigne le *Dasein* à la « sphère de puissance »³⁴ propre au « dire » du poète, *dire* qui échappe pourtant à la mise en présence, à la temporalisation. Selon la célèbre formule heideggerienne, le *Dasein* « habite » le *dire* poétique ; et cela parce que :

[...] le poète parle en vertu d'une tonalité (*Stimmung*) qui détermine (*be-stimmt*) la basse et les bases, et qui dispose l'espace sur et dans lequel le dire poétique instaure un être. Cette tonalité, nous la nommons la tonalité fondamentale (*Grundstimmung*) de la poésie. [...] La tonalité fondamentale ouvre le monde qui reçoit dans le dire poétique l'empreinte de l'Être.³⁵

Concrètement (et sans entrer dans une étude exégétique qui ne pourrait être que détaillée), la poésie de Hölderlin ne se configure pas tant comme une mise en œuvre de la réconciliation de l'homme et de son rapport au monde, mais plutôt comme la mise en œuvre de la *tension* spécifique d'où naît *l'acte* poétique. Le problème qui occupe Hölderlin, et Heidegger avec lui, est précisément celui qui a trait à l'impuissance langagière à l'égard de l'immédiateté de la pensée, laquelle, *via* la médiation poétique précisément, est capable de contracter, sans l'abstraire, le tout de l'étant dans l'être. Mais comment cela se fait, que la pensée soit à même de se contracter dans l'effectivité concrète de la parole si, comme nous venons de le dire, la pensée de l'histoire de l'être (elle-même !) se situe dans la médiation du dire du poète : Hölderlin ? Avant de nous plonger dans l'examen du statut de la Phantasie au sein de ce dialogue Heidegger-Hölderlin, il y a un deuxième élément que nous voudrions mettre en évidence (II).

Si, au début des années trente, Heidegger ne semble plus pouvoir se passer de la tâche, historique à bien des égards, de penser l'advenir en retrait de l'essence de la vérité, c'est parce que, afin de (re)penser ce qui est resté impensé, oublié, et ignoré dans l'histoire de la métaphysique, il s'agit pour lui de prendre la mesure du « manque » qui se joue dans l'essence de la vérité en tant qu'ἀλήθεια. C'est dans l'engagement, la poursuite et l'avancé du premier commencement, sitôt surgit sitôt mis à l'abri, que se joue en effet à fortiori le passage à l'autre commencement. S'abriter en retrait n'est d'ailleurs rien de moins que le passage lui-même, le fait que le passage du premier à l'autre commencement exige un pont, que ce pont doit rendre compte de la manifesteté de l'étant d'une part et du retrait de l'être de l'autre et que, de ce fait, le premier pilier de ce pont doit nécessairement être la méditation du sens de l'être et de sa vérité. Il devient ainsi question d'une

³⁴ *Ibid.*, p. 19 et 20 ; trad. française, p. 32.

³⁵ *Ibid.*, 79 ; trad. française, p. 83 (traduction modifiée).

méditation dans la métaphysique : en tant qu'elle est langue (*Sprache*), la poésie hölderlinienne est conçue comme acte réflexif et configurateur, comme « disante ouverture »³⁶, comme engagement et insistance en ce que l'histoire (métaphysique) de l'être a de plus décisif, de plus intime et de plus secret en elle, à savoir l'ouverture à l'étant.³⁷ C'est en tant que *Trauerspiel* que la poésie hölderlinienne devient le véritable lieu (métaphysique) d'émergence à partir duquel concevoir comme en train de se « préformer » (*vorbilden*) l'étant tel qu'il a existé jusqu'à présent ; de le renouveler ou de l'inventer, donc, depuis le possible (*das Mögliche*) à savoir depuis l'« inépuisable du nouveau commencement »³⁸, lequel s'abrite inexorablement en retrait. Si la poésie hölderlinienne se configure comme ouverture à l'étant et qu'elle peut conjointement garantir l'ouverture de l'être à la pensée, c'est à condition de ne pas l'approcher dans le prisme d'une anthropologie existentielle, d'une métaphysique de la subjectivité et encore moins en considérant Hölderlin « historiographiquement ».

La *Grundfrage* qui traverse le corpus concernant « Hölderlin » interroge plutôt l'insistance (*Inständigkeit*)³⁹ du *Da-sein* qui conduit l'être dans l'ouvert de son « essence » (*Wesen*), dans la vérité de l'Être justement, où ce qui demeure en retrait est l'instance destinale plutôt que l'être de l'étant. C'est pourquoi la question fondamentale est en soi double, car elle demande conjointement ce qu'est l'être et ce qu'est la « vérité » de cet être qui se déploie comme *Da-sein*, à savoir précisément comme ouverture pour l'éclaircie de ce qui s'abrite en retrait.⁴⁰ La question devient ainsi celle de savoir ce que veut dire « vérité », si on la dit, et on la nomme de fait, mais si au lieu de la « dire » en tant que condition ou manière d'être de l'étant (comme voilement/dévoilement notamment), on la dit en revanche « poétiquement », c'est-à-dire (du moins en se tenant à une lecture « *remythologisante* ») en tant que « condition ontologico-transcendantale de la transition ».⁴¹ L'interpréta-

³⁶ « *Sagenden Eröffnung der Innigkeit* »; Heidegger, *Hölderlins Hymnen « Germanien » und « Der Rhein »* (1934–35), *op. cit.*, p. 239 ; trad. française, p. 260.

³⁷ *Ibid.*, 115 ; trad. française, p. 118.

³⁸ *Ibid.*, 119 ; trad. française, p. 122.

³⁹ Heidegger, *Die Metaphysik des deutschen Idealismus (Schelling)* (1941), Klostermann, Gesamtausgabe Bd. 49, Frankfurt am Main 1991, p. 54 ; trad. française Pascal David, *La métaphysique de l'idéalisme allemand (Schelling)*, Gallimard, Paris 2015, p. 72.

⁴⁰ « *Die Offenheit west als Lichtung des Sichverbergens, als Da in der Da-gründung des Da-seins* »; Heidegger, *Grundfragen der Philosophie. Ausgewählte „Probleme“ der „Logik“* (1937), Klostermann, Gesamtausgabe Bd. 45, Frankfurt am Main 1984, p. 227.

⁴¹ Nous référons à Sommer, *Mythologie de l'événement. Heidegger avec Hölderlin*, *op. cit.* L'hypothèse d'une rémythologisation permet à l'auteur d'éclairer le rôle constituant de Hölderlin au sein de la pensée de l'histoire de l'être. Il écrit : « Le dialogue “mytho-logique” se concentre dès lors dans “la tentative de penser la parole poétisée par Hölderlin”, tentative désormais identifiée comme la tâche exclusive de la philosophie [...], et déployant dans ce dialogue ce que Heidegger nomme

tion heideggérienne de la poésie de Hölderlin peut dès lors se concevoir comme en train de saisir le mouvement de mutation inhérent au devenir historial, mouvement qui invente ou découvre la pensée à venir.

II. Jointure poétique et « sans nom » du langage

a. Grund, Stimmung et Phantasie

Revenons à présent à la « jointure destinale » (*Gefüge*) que nous nous sommes abstenus de commenter en début de parcours. Si la *Stimmung* est cette tonalité⁴² qui dispose, destine ou accorde (*be-stimmt*) le *Dasein* à une « autre » ouverture de l'étant, si elle laisse l'ouverture de l'étant être le *là* pour l'homme et si, ce faisant, elle est une *Grundstimmung* qui ouvre le monde en transformant l'étant de façon « créatrice » (selon la visée « poïétique » que Heidegger fait sienne à partir du 1934–35)⁴³, alors, dans le dialogue Heidegger-Hölderlin, ce qui régule, ou mesure, ce passage du fond à l'être-là historial correspond à la jointure poétique (« *dichterrische Gefüge* »).⁴⁴

Remarquons d'abord que le verbe « *dichten* » a, en allemand, et d'après sa racine (*deik-*), une triple résonance : celle du mot grec *δείκνυμι*, indiquer, montrer ; celle qui provient du mot latin *dicere*, dire (*sagen*) ; enfin, celle de la *diké*, voire de la « loi » qui est à l'œuvre dans l'acte même de justice. En latin, le « dire » signifie rendre manifeste quelque chose en le nommant. Le nommer est certes un montrer mais il est plus spécifiquement un montrer qui peut « consacrer » (montrer au moyen de l'action, valider, dédier, destiner) ou qui peut, au contraire, se retirer de la manifestation ; il y a, par exemple, une différence entre ce qui a un « nom » et ce qui est « *namenlos* », sans nom. C'est d'après l'acte de langue lui-même que

une « fantaisie des concepts » (*Fantasie der Begriffe*) capable de contracter, sans l'abstraire, le tout de l'étant dans l'être, équivalent complémentaire de l'*Einbildungskraft* poétique de Hölderlin dans le *denkerischer Entwurf* du nouveau commencement à inventer (*Er-denken*) et à découvrir (*φαντασία*, *inventio*) dans sa « vérité » », p. 22. Cf. aussi *Ibid.*, p. 77 et 78.

⁴² Tonalité à vrai dire *plurielle*, car elle s'offre comme « deuil », mais également comme « angoisse », « ennui », « horreur », « retenue », « pressentir », etc. Ce serait l'objet d'une étude à part.

⁴³ Ce serait précisément une telle visée qui pourrait garantir la correspondance entre le poétiser (*dichten*) et le penser (*denken*) si cher à Heidegger. Leur communion s'expliquerait à partir d'une dimension inventive et créative qui expliciterait en retour l'investissement heideggérien dans la thématique toute moderne de l'*Einbildungskraft*. Cf. Bojda, Martin : *Hölderlin und Heidegger (Wege und Irrwege)*, Karl Alber Verlag, Freiburg/München 2016, pp. 141–153.

⁴⁴ Heidegger, *Hölderlins Hymnen « Germanien » und « Der Rhein »* (1934–35), *op. cit.*, p. 82 ; trad. française, p. 86.

l'on peut juger de la présence ou de l'absence de nom. Heidegger situe d'ailleurs avec précision dans l'acte même de nommer le « nom » pour le dire poétique : « „Nennen“ ist [...] *der Name für das dichterische Sagen* ». ⁴⁵ Mais avant de revenir sur la question du « nom » et préciser ce qui, entre sa présence et son absence, (ne) se nomme (pas), cherchons à étudier le rôle des *Stimmungen* dans la réappropriation de ces multiples significations du « *dichten* » dans une *Gefüge*, un ajointement, qui se déploie destinalement.

Si le deuil est une *Grundstimmung* et si celle-ci dispose (*stiftet*) une nouvelle, une autre ouverture de l'étant en son entier, notamment en laissant l'ouverture de l'étant avoir lieu, il faut cependant encore examiner de quelle façon la *Stimmung* est une *Grundstimmung*. Il s'agit, autrement dit, d'approfondir ce qui précède transcendentement cette canalisation de la *Stimmung* en *Grund*.

Si la *Stimmung* trouve dans le dire poétique l'espace de temps, à savoir le *là* (*Da*), de son surgissement dans l'existence, c'est parce qu'un tel « dire » est, selon les termes de Heidegger, une « puissance » (*Macht*) ⁴⁶ sous laquelle nous nous tenons, notamment en cherchant à donner des formes à l'être dans l'étant, en essayant, autrement dit, de donner et créer un sens, afin de fixer et maîtriser la tension qui a lieu par ou dans l'acte langagier. Or, sous cette tension en œuvre, sous une telle puissance de la poésie, toute *Stimmung* est un signe, une attestation existentielle ou historique, mais toujours ontique, de quelque chose qui la dépasse en puissance. C'est dire que la *Stimmung* est une sorte de modèle, une préfiguration, un symptôme, qui échappe à la mise en présence, à la temporalisation, et qu'elle se présente ainsi comme une production de quelque chose qui n'est pas, qui est absent. Une telle forme de « production » est en acte, mais il est en acte comme « néant », lequel néant « est » encore. Il « est » pour autant qu'il déploie encore son être (*Gewesen*). Et la sauvegarde d'un tel déploiement d'essence se fait, note Heidegger, « sous une forme inaccomplie, une forme crépusculaire et sombre mais cependant puissante ». ⁴⁷ En deçà de toute présence et de toute temporalisation, dans l'« absence » précisément, absence qui « préforme » (*vorbildet*), prépare ou invente (*erdenkt*) l'être de l'étant à venir. Heidegger nous offre un exemple tangible d'une telle forme de production en *phantasia*. Il écrit : « Lorsque le plus aimé s'en est allé, il reste encore l'amour, car si non le plus aimé n'aurait pu s'en aller ». ⁴⁸ Hors

⁴⁵ Heidegger, *Hölderlins Hymnes « Der Ister »* (1942), Klostermann, Gesamtausgabe Bd. 53, Frankfurt am Main 1984, p. 24.

⁴⁶ Cf. Heidegger, *Hölderlins Hymnen « Germanien » und « Der Rhein »*, *op. cit.*, pp. 19–20; trad. française, p. 32.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 95 ; trad. française, p. 96.

⁴⁸ *Idem.*

d'image : la tonalité qui supporte et détermine le « dire » poétique, et qui garantit ainsi la sauvegarde du déploiement plastique du sens relève, de façon essentielle et en toute « urgence », du domaine de la Phantasie ; comme Heidegger le précise : « Stimmung ist wesentlich und notwendig phantasierend ». ⁴⁹ C'est dire que, par une telle production en *phantasia* (*phantasieren*), un tel « absent » marque le seuil de résistance interne par lequel la *Stimmung* est une *Grund*-*stimmung*. Il constitue la base d'accès à la signification, dans le sens où le *Grund* est une résistance à l'apparition, laquelle sert toutefois d'assise pour le surgissement dans l'existence. ⁵⁰ Une résistance qu'ouvre un « entre-deux », un espace de temps qui se situe à mi-chemin entre l'être et le non-être.

Une telle forme de représentation précède dès lors « transcendentale » le processus de canalisation du sens en fondement, mais il ne procède pas de la faculté de l'imagination de l'homme. ⁵¹ Cette force ou puissance de la poésie qui régit la présentation de la production du sens (l'objectif) n'est pas, d'ailleurs, dans son *Grund*, aussi consistante et stable qu'elle ne le semble. Heidegger écrit en effet que nous nous tenons sous une telle puissance (*unter der wir stehen*), mais il ajoute aussitôt que la puissance même de la poésie peut en un certain sens devenir autre. Quelle « poésie » donc ? La poésie n'est pas la langue produite par le *Dasein* et, comme la *Grundstimmung* qui la régie (ici le deuil) l'atteste, elle nomme la surpuissance de la Phantasie, par-delà l'acte de langue. La Phantasie vient, pour ainsi dire, après l'acte de langue, mais seulement en tant que *Vorform* de la pré-compréhension de la signification et du symbolique. Et s'il en est ainsi, c'est parce que : « La Phantasie est une surpuissance (*Übermacht*), dans le sens que le modèle reste puissant (*das Vorbild mächtig bleibt*), mais elle ne connaît pas comme telle (*nicht als solches erkannt*) ». ⁵² Ce n'est donc pas en tant que forme ou simple « nom » du rapport (fonctionnel) de l'homme à l'étant que la Phantasie confirme sa « surpuissance ». Bien plutôt, elle est multiforme, et ce multiforme ne s'ouvre à l'homme que lorsqu'il « fait l'essai » (*versucht*), quand il « goûte », pourrions-nous dire, à la

⁴⁹ Heidegger, *Zum Ereignis-Denken*, op. cit., p. 648.

⁵⁰ Dans un sens qui nous paraît à vrai dire moins provenir de la tension spécifique dont Hölderlin dicte la loi, mais qui doit plutôt être compris au sens proprement schellingien, où le *Grund* constitue la « base » d'accès à la signification. Cf. Heidegger, *Schellings Abhandlung. Über des Wesen der menschlichen Freiheit (1809)*, op. cit., p. 129; trad. française Jean-François Courtine, *Schelling. Le traité de 1809 sur l'essence de la liberté humaine*, p. 187 (mais également, p. 276, p. 293, p. 294 et 295, p. 299, p. 302).

⁵¹ « Face à la Phantasie (φαντασία) de l'Être, la faculté de l'imagination de l'homme n'est que le balbutiement d'une représentation avide » ; Heidegger, « Anmerkungen III » (1946–47), in *Anmerkungen I-V (Schwarze Hefte 1942–1948)*, Klostermann, Gesamtausgabe Bd. 97, Frankfurt am Main 2015, p. 248.

⁵² *Ibid.*, p. 659.

tension ontologique (*Seins-ersrebnis*). Dans la tension vers..., l'effort pour..., un certain sentiment de présence stable de soi est déjà là : c'est la possibilité, aussi bien que l'envie, de se retrouver soi-même au sein de l'altérité. Cet effort, cette tension, qui relève dans *Sein und Zeit* de la tension ontologique, reste cependant pris dans l'effort pour *devenir* soi-même, pour *se produire* soi-même. C'est ce que les Grecs appelaient l'*Eros*. Pourtant, cette tension, ce désir toujours confronté au risque de sa propre perte, ne tombe pas sous l'égide de l'irrationnel : elle éprouve, et seulement ainsi elle pense, le manque qui lui est intrinsèquement relié. Ce désir est dès lors « sans nom » (*namenlos*) : « il ne connaît aucun nom et ne sait pas nommer ce vers quoi il tend (*sie vermag nicht zu nennen, was sie erstrebt*) ; il lui manque (*ihr fehlt*) la possibilité de la parole (*die Möglichkeit des Wortes*) ».⁵³

b. Quel « nom » pour une présence qui s'absente ?

Dans la jointure poétique, il n'y a plus de différence ontologique parce qu'il n'y a plus de tension entre l'être et l'étant. L'être ne sort plus de soi à travers un chemin unilatéral qui le conduit, *in fine*, face à sa propre porte, la belle île : Ithaqua. Tout ce qui importe se joue entre le nom et le *namenlos*, et la seule chose que nous puissions faire est d'écouter ce rythme, où le sens est toujours en mouvement, car il peut toujours apparaître, mais il n'entre en présence que pour s'en absenter aussitôt. Ceci ne veut pas dire qu'il faudrait focaliser notre attention sur l'un des domaines en jeu, celui de la manifestetée de l'étant d'une part, celui du retrait de l'être de l'autre. Il faut plutôt prendre garde au caractère mobile qui est inhérent au surgissement lui-même, c'est-à-dire, au sein même de l'étant, examiner le mouvement d'apparition de l'Être à partir de l'advenir en retrait de son essence (*Wesen*), essence d'ailleurs susceptible d'entrer en présence ou de s'absenter. C'est au creux du surgissement (ἡ φύσις), se tenant à mi-chemin entre l'être et le non-être, que se déploie la vérité de l'étant, et ceci en deçà de tout règne du faire (la *Machenschaft*, premier nom du *Gestell*, qui sollicite la sortie de soi et la canalisation du sens dans les bornes de la présence stable). Surgissement originaire qui se joue entre ses deux extrêmes, c'est-à-dire entre la présence la plus immédiate et son absence la plus irrévocable. Il faut, en d'autres mots, porter expressément attention à l'acte de l'apparition (à l'acte du « dire », *sagen*), c'est-à-dire au moment du paraître dans et au sein même de son mouvement d'apparaître. Ce qui, dans un

⁵³ Heidegger, *Schellings Abhandlung. Über des Wesen der menschlichen Freiheit (1809)*, *op. cit.*, p. 151 ; trad. française, p. 217 (nous soulignons). Sur l'idée de redoublement possibilisant ou de « possibilisation » (*die Vermöglichung*) chez Heidegger et chez Fichte, cf. Schnell, Alexander, *En deçà du sujet*, P.U.F., Paris, 2010, p. 125.

tel mouvement, trouve l'espace de temps pour son surgissement n'est ni le retrait (*die Verborgenheit*), ni l'éclaircie (*die Lichtung*), mais une « apparence », à savoir quelque chose qui se tient entre les deux, dans l'*hors-retrait* (*Unverborgenheit*). Celui-ci, précisément, fait figure de base pour le surgissement de l'Être comme « secret ». C'est d'ailleurs ce que Heidegger souligne lorsqu'il écrit que : « le symbole de cet absent présent, et de ce présent absent, c'est le masque. Le masque est un symbole caractéristique [...] de la réciprocité originnaire (*der ursprünglichen Bezogenheit*) qui rapporte l'un à l'autre le *Sein*, l'être, et le *Nichtsein*, le non-être (la présence et l'absence) ».⁵⁴

Dès lors, si nous le comprenons conformément à la métaphysique grecque, le symbole laisse apparaître le caractère ineffable de l'apparition, son intensité ou sa nature : en laissant apparaître, il donne à voir une image, en laissant voir, il donne à entendre. Dans cette perspective, le symbole est ce qui tient l'un avec l'autre, ce qui tourne l'un vers l'autre : l'humain et le divin, le ciel et la terre, comme dirait le dernier Heidegger. Par son évidence sensible et son immédiateté contraignante, le symbole se confond pourtant avec l'énigme de la dualité qui se joue entre la présence immédiate de la pensée et son absence la plus irrévocable dans le langage (quoique rituel). Par ailleurs, si le « sans nom » échappe à la fois aux bornes de la présence et de la constance stable du soi, et à celles de l'oubli de l'être, c'est parce qu'en lui le sens ne se laisse pas limiter ou particulariser ; il est pluriel, il est pur paraître, tant dans sa mobilité quant dans sa fragilité contraignante.

Ce qui est *sans-nom* n'est d'ailleurs pas simplement ce qui est privé de parole (la pierre, par exemple), ce n'est pas non plus le déguisement, la *Vorform* que nous avons tendance à attribuer à l'être dans l'étant : l'ὄλη qui n'est pas rien, mais est *comme rien* (*als nicht*), c'est-à-dire la nullité du phénomène. « Dis-moi, quel est ton nom ? (Μοι τεὸν ὄνομα εἰπὲ) », demande le Cyclope à Ulysse (*Odyssée*, Chant IX, v. 355) ; « Mon nom est Personne (Οὐτίς ἐμοί γ' ὄνομα) », répond-il (v. 364). Le puissant antagoniste est ainsi surmonté, et la bataille gagnée grâce à une ruse. Mais il n'en est pas ainsi : le *namenlos* n'a pas besoin du nom pour être, il n'a pas non plus besoin que le nom lui fasse défaut pour être néant et, dans cette perspective, il est un pur « paraître ». Pour autant qu'il se déploie, son essence « est », mais ce déploiement n'est pas histoire des actes, l'« essence » se confond avec les modalités historiques elles-mêmes, dont l'homme n'est ni le support, ni le maître. Le *namenlos* n'est pas la puissance d'un *acte*, de l'acte de langue notamment, d'une nomination chargée de consacrer ou de destiner, au moyen de l'action langagière, le mot à sa propre *fonction*. Il ne consacre pas le mot à un usage destiné à rendre

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 189–190 ; trad. française, p. 176.

le dire durable et à le faire valoir *en tant que* règle qui oriente vers une chose à entendre, vers un sens. Le sans-nom relève plutôt de l'*hors*-retrait de l'étant, qui peut apparaître et apparaît de fait⁵⁵, mais seulement pour se retirer aussitôt. L'Être même se retire (*verbirgt sich*) alors dans la manifestation de l'étant⁵⁶, précisément dans l'*hors*-retrait de l'étant et, ce faisant, il est lui-même déterminé en retour par ce retrait s'abritant de ou par soi-même. C'est seulement ainsi que l'Être est là pour l'homme (et non l'inverse).

Autrement dit, le sans-nom ne dit pas la forme du rapport de l'homme à l'étant, il ne relève pas de la possibilité de l'expérience en tant qu'accomplissement de l'ouverture, mais il ne procède pas davantage à une transformation « créatrice » : il *laisse* jaillir, et passer, une telle possibilité. C'est exactement à ce niveau qu'intervient la Phantasie : « dans ce *Lassen* vient (*kommt*), précise Heidegger, la plus forte Phantasie pour la vérité de l'étant en jeu (*ins Spiel*) ».⁵⁷

Bilan

Si nous cherchons, en guise de conclusion, à réfléchir sur le statut de la Phantasie comme surpuissance, et ce, en relation avec ce que nous avons brièvement exposé à propos de la nature en tant qu'elle est le « théâtre » originaire où toute tentative de mise au jour de la part de l'homme échoue, nous pouvons faire la remarque suivante. La Phantasie, en tant qu'elle relève du *Vorbild*, n'est pas à comprendre simplement comme la marque ou le sceau de la finitude, à l'instar du symbole, comme si le fait de poétiser, de penser et de dire l'être pouvait valoir comme le « modèle », (théologico-)politique peut-être, puissant sans doute, d'une histoire préalable qui renvoie à un présent actuel, et que le futur doit « surmonter ». Puisqu'elle laisse à la parole l'expérience du sens, et à l'étant son règne, la Phantasie laisse apparaître ce qui s'expérimente dans la pensée quand elle se met à penser. Puisque la nature de la Phantasie est essentiellement relationnelle, et en elle le sens ne se laisse pas particulariser, elle permet d'élargir l'interrogation sur la nature de la pensée au-delà de telle ou telle nomination historique ou symbolique de l'*œuvre* philosophique. En laissant paraître, l'*œuvre* laisse-voir, et en laissant voir, elle laisse-entendre.

⁵⁵ « [...] *das Unverborgene des Seienden erscheinen kann und erscheint* [...] » ; Heidegger, *Parmenides* (1942–1943), Klostermann, Gesamtausgabe Bd. 54, Frankfurt am Main 1982, p. 225 ; trad. française Thomas Piel, *Parménide*, Gallimard, Paris 2011, p. 243.

⁵⁶ Cf. Heidegger, *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, *op. cit.*, p. 111.

⁵⁷ Heidegger, *Zum Ereignis-Denken*, *op. cit.*, p. 333.

Alors, il faudrait peut-être envisager le « dire poétique » comme le masque phénoménalisant de l'expérience du sens, et la Phantasie comme ce qui accompagne la critique, c'est-à-dire comme ce qui relève de la recherche et de l'élaboration du « style », à savoir de cet énigmatique sans-nom du langage qui, à partir du « jeu » de l'étant, est appelé à transformer complètement les prémisses posées à l'aube de la philosophie occidentale.

Dans l'hors-retrait a fait événement (*ereignet sich*) la φαντασία, c'est-à-dire le venir au paraître (*zum Erscheinen-Kommen*) de la présence comme telle pour l'homme qui est, de son côté présent pour ce qui apparaît (*für den zum Erscheinenden hin anwesenden Menschen*).⁵⁸

C'est pourquoi l'étude du statut de la Phantasie au sein du corpus qui marque le seuil entre la pensée de l'histoire de l'être et la pensée de l'*Ereignis* mériterait assurément un approfondissement majeur.

Elisa Bellato est doctorante à Sorbonne Université en cotutelle avec l'Université Laval. Sa recherche porte sur les figures de Hölderlin et de Schelling dans le corpus heideggérien des années Trente. E-mail: elisa.bellato@gmail.com

⁵⁸ Heidegger, « Die Zeit des Weltbildes » (1938) in *Holzwege*, Klostermann, Gesamtausgabe Bd. 5, Frankfurt am Main 1949, p. 106 ; trad. française Wolfgang Brokmeier, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Gallimard, Paris 1962, p. 138.

AFFECTIVE IMAGINATION: THE SHARED AWARENESS OF OUR DREAMS

DELIA POPA

Abstract

What is the relationship between imagination and affectivity? The hypothesis discussed in this paper is that, far from being a constant basis for our acts of imagination, affectivity rather interrupts and re-orientates them toward new directions that cannot be consciously anticipated. Instead of understanding the affectivity of imagination as rooted in direct impression, I propose to understand it in terms of sudden infraction and contingent exposure to something that does not belong to the sphere of our conscious acts. While imagination and affectivity operate at two different levels of our subjective life, my aim is to show that their interference opens new world-perspectives and connects us to a larger human community. By cultivating contradiction in the life of our sensibility, imagination intensifies emotions that reveal the social and the cosmological dimension of our affectivity.

Keywords: Husserl; imagination; affectivity; temporality; world

“J’explorerais la nuit ! Mais non, c’est la nuit qui m’explore...”¹

The relationship between imagination² and affectivity is different from the classic relationship between imagination and perception, inasmuch as the former brings

¹ Bataille, Georges, *L’expérience intérieure*, Gallimard, Paris 1954, p. 130.

² For methodological purposes, the distinction between imagination understood as consciousness of image (*Bildbewusstsein*) and fantasy (*Phantasia* or *Phantasie*) will not be sharply maintained throughout this paper. The reason of this choice is that I am focusing here on modes of image-consciousness that involve fantasy, as well as forms of perceptive fantasy (*Perzeptive Phantasie*). See for example Husserl, Edmund: *Phantasy, Image Consciousness, and Memory (1898–1925)*, Tr. John

to the fore the problem of the specific materiality of imagination.³ Following Husserl, sensation is the material of perception, while imagination works with phantasms that reproduce sensations and displace their presentation in a re-presentation.⁴ However, the status of phantasms themselves is far from being clear. While they are presented as a second degree material of the life of consciousness, their surrogate role is complex, contributing to the constitution of the sense of our world and at the same time offering an alternative to it. Moreover, the affectivity of phantasms – the specific intensity and the atmosphere cultivated through them – is difficult to compare to the affectivity of our perceptive life⁵, as if they followed a different code or were expressed in a different language. Imaginative affectivity presents itself as a mere duplicate of perceptive affectivity, nevertheless introducing new modes of resonance and reflexivity our perception ignores. From sensation to phantasm – if we maintain Husserl’s hyletic terms – there seems to be a gap whose elucidation requires an in-depth exploration of the temporality of our imagination.⁶

The hypothesis I sketch in this paper is that the affectivity of our imagination is made of interruptions and re-orientations toward new directions that cannot be consciously anticipated. Instead of understanding the affectivity of imagination as rooted in direct impression, I propose to understand it in terms of sudden infraction and contingent exposure to something that does not belong to the economy of our conscious acts, but to a larger social economy of our emotions. This special relationship to affectivity is what differentiates imagination from the other forms of presentification (*Vergegenwärtigungen*) – memory and waiting – whose affectivity embraces modalities of continuity and patience. Conversely, by cultivating

B. Brough. Springer, NYC, 2005 (Hua XXIII), N°20. See also Appendix XI to § 45, XLIII to No.15g, LXIV to No.15g.

³ See our “La matérialité de l’imagination”, in *Bulletin d’Analyse Phénoménologique*, V, 9, 2009, pp. 1–18 (<https://popups.uliege.be/1782-2041/index.php?id=346&file=1&pid=344>) and “La relation entre imagination et perception : différence ou répétition ?” in *Bulletin d’Analyse Phénoménologique*, Vol. 13, Numéro 2: L’acte d’imagination: Approches phénoménologiques (Actes n°10), 2017, pp. 18–33 (<http://popups.ulg.ac.be/1782-2041/index.php?id=977&file=1&pid=926>).

⁴ Husserl, Edmund, *On the Phenomenology of the Consciousness of Internal Time (1893–1917)*, Tr. John Barnett, Kluwer Academic, Dordrecht/Boston/London 1991 (Hua X), Supplement II, pp. 156–158.

⁵ I am accentuating the difference between imagination and perception in order to focus on the specific affectivity of imagination. In our everyday life, there is no straight distinction between imagination and perception. Rather, our perceptive life is always infused with imaginations. See Dufourcq, Annabelle, *La dimension imaginaire du réel dans la philosophie de Husserl*, Springer, Phaenomenologica, Dordrecht 2011.

⁶ See our “La temporalité de l’imagination : le projeté et l’imprévisible” in Dufourcq, *Est-ce réel ? Phénoménologies de l’imaginaire*, Brill, Leiden-Boston 2016, pp. 42–56.

contradiction in the life of our sensibility, imagination amplifies emotions that reveal matters related to the social and the cosmological dimension of our affectivity. Namely, imagination is a laboratory for the experience of a mutual affection that offers us the possibility to experience the world as *common*. While imagination and affectivity can be considered as operating at two different levels of our subjective life, my aim is to show that they interfere in a way that enhances our social creativity, connecting us to a larger human community.

1. Imagining at a Distance

How does the *imminence* of phantasms play within the *actuality* of our perceptions? To whom do these phantasms belong? How are they produced and how can we grasp their finality? When Husserl describes imagination as a consciousness that is modified and reproductive⁷, he has in view a detachment from the immediate impression that allows us to immerse ourselves in the stable images of art or in the streaming images of nightly dreaming and daydreaming. The absence out of which this distance is made belongs to what we imaginatively grasp, that cannot be immediately reached as such, but also to our own absence to ourselves – a sort of self-distancing or self-oblivion – as perceiving subjects. When we imagine, we experience an absence that is twofold: in the objects we imagine on the one hand and on the other hand in the subject we “are”, who is at the same time perceiving and “phantasizing”. How is this absence of the imagined objects and of ourselves compatible with vivid affections such as enchantment and fright? How can we explain the affections driving our imagination from the standpoint of this absence or of this distance to oneself and to the objects we imagine? Asking these questions forces us to quit the realm of a merely reflexive imagination or of an imagination necessarily connected to the exercise of our reflexivity – eidetic imagination –, in order to investigate an imagination that is first and foremost affective, working with immediate impressions and contingent reactions, with sudden changes and newly born emotions, and producing long-lasting feelings that can be revisited and reflexively explored.

From the standpoint of such an imagination, a contradiction becomes obvious between affection and distanciation, expressing the contrast between the imaginative subject’s immersion in presence and its absence to itself and to what it imagines. How is it possible for us to be affectively impressed while experiencing things

⁷ Hua X, § 16.

at a distance and *from a distance*? Distance, understood spatially, is precisely what makes any kind of direct impression impossible, weakening our sense of contact and our immediate sensitivity. “Putting some distance” between us and a given reality is withdrawing ourselves from a position in which we can be impressed or, strictly speaking, affected. In order to clarify this problem, we can refer to John Sallis’ work on imagination, which is described as a power of “hovering” and “conjoining” that is necessarily consorting with contradiction:

Imagination hovers between different, distinct, often even opposed, moments. In and through this hovering between moments, imagination holds them together. This conjoining does not reduce the difference between the moments. It does not blend the moments, does not eliminate their distinctness; it does not, in the case of opposites, cancel their opposition. It does not issue in what might be called a synthesis. On the contrary, in holding the moments together, imagination also sustains their difference; in drawing opposites together, it maintains them in their opposition. (...) Thus, in the act of imagining, imagination comes to hold together the moments of intuition and production; it draws them together in their difference, in their opposed directionalities.⁸

The inherent contradiction of imaginative hovering and conjoining is the source of a distortion of our perceptive field, producing an “infracture of the law”⁹ organizing it. Far from being an accident, this infracture of the law of perception happens because imagination works as a “power of intuiting an object that is not itself present”.¹⁰ The power of making images (*Verbildlichung*) “hovers around this virtual contradiction, that of something being – and yet not being – present”¹¹, something kept distant and at the same time brought close, something unreachable that affects us, though, in a very intimate manner. Imagination is thus “unruly”, “not only as the symmetrical opposite of rule, order, form, but also as what underlies all that displays the rule of order and form”.¹²

One of the first things to consider in the description of the interplay between presence and absence that images disclose is the kind of *affection* made possible through them. When we look at an image that captures our attention or when we are caught in daydreaming, we are always affected *at a distance* in which the image

⁸ Sallis, John, *Logic of Imagination*, Indiana University Press, Bloomington 2012, pp. 160–161.

⁹ *Ibid.*, p. 99.

¹⁰ *Ibid.*, p. 99.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*, p. 216.

is the *mediator* for something that is absent.¹³ Even if we are vividly attracted by the image we see or fully absorbed in a daydream, their meaning resonates from a realm where our full presence cannot be displayed. How can something absent affect us through fantasies and images? What is the modality of this affection? I would like to suggest that what looking at an image teaches us is that we can be *affected* without being properly speaking *impressed*. Indeed, there seems to be at least one dimension of our affectivity that cannot be reduced to mere impression, be it internal or external.

In Michel Henry's theory of affectivity, affectivity cannot be considered a mere component of our external perception, but stems instead from the inner struggle of being alive.¹⁴ Yet, while stressing the importance of a life that is affected by itself before being affected by worldly presences, Henry somehow loses track of the connection between affectivity and the worldly orientation of our subjective life – as if we had two lives, one intensely struggling with itself for the sake of maintaining a true essence of appearing and another scattered in a world made of traps and delusions.¹⁵ Henry's account of imagination in *L'essence de la manifestation* and *Voir l'invisible*¹⁶ appears to be strangely distorted and repressive because he does not really consider our subjective affectivity as belonging to the world, but rather as constantly inclined to disconnect itself from it when it comes to reveal its inner movement. Could we think about an affectivity that is social and cosmological before being experienced as individual and subjective? Could imagination seek to affirm this cosmological dimension of affectivity instead of narrowing it down to the psychological sphere of our private impressions?

From the perspective I would like to follow, imagination is to be considered as the source of a deep connection with the world we live in, in its actuality and its potentiality. The experience of being absorbed in imagination¹⁷ is about letting ourselves be absorbed by the world – called by it, attracted, captured –, *beyond* – or rather despite – any inner movement of dissociation that would seek to disconnect

¹³ See Bernet, Rudolf, *Conscience et existence. Perspectives phénoménologiques*, PUF, Paris 2004, pp. 119–142.

¹⁴ See Henry, Michel, *L'essence de la manifestation*, PUF, Paris 1963.

¹⁵ See our "L'imagination chez Michel Henry: entre matérialité et abstraction" in Jdey, Adnen et Kühn, Rolf (éd.), *Michel Henry et l'affect de l'art. Recherches sur l'esthétique de la phénoménologie matérielle*, Brill, Leiden-Boston 2012, pp. 159–174.

¹⁶ Henry, *Voir l'invisible. Sur Kandinsky*, éd. François Bourin, Paris 1988.

¹⁷ See Fink, Eugen, *Representation and Image [Vergegenwärtigung und Bild. Beiträge zur Phänomenologie der Unwirklichkeit. (1930)]* in Fink, Eugen, *Studien zur Phaenomenologie 1930–1939*, Martinus Nijhoff, Den Haag 1966, § 26.

us from it.¹⁸ This is one of the reasons why the affectivity displayed in our imagination cannot be an unworldly one and why its social dimension requires further investigation. In the anti-Sartrean view I adopt here¹⁹, there is an affectivity at work in the life of our imagination that maintains us *within the real world*, despite other tendencies that seek to disconnect us from it.²⁰ I would like to take one step further in this direction, stating that imagination opens us to an affectivity that is worldly (and openly social) before being, strictly speaking, subjective (and particular) – especially if we understand by “subjectivity” the core of the self-presence that Husserl has put at the center of his phenomenological descriptions.

2. Temporality

In order to understand the idea of an affectivity that cannot be reduced to impression without losing sight of the worldly attachment of imagination, we need to further investigate the temporality of imagination. As we mentioned already, for Husserl imagination is a reproductive consciousness that modifies our perceptive attachments into a detachment from immediate impression. Along these lines, Nicolas de Warren has argued that the distance at work in imagination is the expression of a temporality which is not directly tied to the wellspring of an original impression.²¹ This perspective acknowledges imagination’s exceptional situation, given the fact that original impression is for Husserl the temporal core of any lived experience. Indeed, in Husserl’s theory of time, one can find three levels of temporality: the objective moments of time measured by clocks, the stream of intentional acts constituting their meaning, and finally the original impression that makes each moment of time arise anew.²² This third layer of temporality be-

¹⁸ Following this direction, Paul Ricoeur understands task of imagination as a re-description of reality that provides motivations for our actions at an intersubjective and historic level. See Ricoeur, Paul, *Du texte à l’action*, Seuil, Paris 1986, pp. 245–253.

¹⁹ See Sartre, Jean-Paul, *The Imaginary. A Phenomenological Psychology of the Imagination*, Tr. J. Weber, Routledge, London and New York 2004.

²⁰ At a narrow (subjective) scale, the transcendental consciousness as Sartre understands it is an example of such a movement of withdrawal from the world. At the larger (objective) scale, capitalism, understood as an economical system of living and thought, embodies a structurally similar movement of separation. See Sartre, *La Transcendance de l’ego. Esquisse d’une description phénoménologique*, Vrin, Paris 1936 and Debord, Guy, *La société du spectacle*, Buchet/Chastel, Paris 1967.

²¹ De Warren, Nicolas, *Husserl and the Promise of Time: Subjectivity in Transcendental Phenomenology*, Cambridge University Press, Cambridge 2009.

²² Hua X, § 39.

came increasingly important for Husserl as he progressed in his phenomenological analysis. One could argue in favor of a decay of interest in the intentional account of temporality Husserl was so attached to in his 1904 lectures, that is proportional to a growth of interest in the affective spring of temporality, leading him to stress the importance of the living present (*lebendige Gegegenwart*)²³ for the constituted meaning of any given experience. This movement from intentionality to impression goes together with Husserl's increasing doubt concerning the efficiency of the *Auffassung-Inhalt* intentional model for the description of the living stream of temporality in general and of the specific dynamism of imagination in particular.²⁴

Nicolas de Warren's thesis is that imagination appears as a fluctuating and unstable form of intuitive givenness – particularly in dreams – because its temporalization is “headless, bereft of an ever-renewing stabilizing axis of temporalization”.²⁵ As a consequence, when Husserl describes imaginative acts as modified at their very basis, belonging to the same reproductive consciousness as memory, this does not mean that we need an original impression first and then its modification as second in order for an imagination to be produced. Rather, imagination evolves in a kind of an alternative temporal stream that is detached from any original impression, floating parallel to the stream of temporality rooted in impression. The headless temporal character of the life of our imagination is responsible for the lack of unity and cohesion of our imaginative life compared to the unity and the cohesion of our perceptive life.²⁶ This distinction between the temporality of imagination and the temporality of perception becomes a crucial one for the classic Cartesian question about the certainty of the distinction between being awake or dreaming.²⁷

In the purpose of highlighting the difference between the hectic temporality of imagination and the cohesive temporality of perception, it is important to

²³ See Benoist, Jocelyn, *Autour de Husserl. L'ego et la raison*, Vrin, Paris 1994, Chapitre IV.

²⁴ See Rudolf Bernet, Iso Kern, Ernst Marbach, *Introduction to Husserlian Phenomenology*, Northwestern University Press, Evanston 1993, p. 145 sq.

²⁵ De Warren, “The Third Life of Subjectivity” in Breeur, Roland and Melle, Ulrich (ed.), *Life, Subjectivity and Art. Essays in Honor of Rudolf Bernet*, Springer, Dordrecht 2012, p. 467.

²⁶ This is the main argument used in favor of a sharp separation between imagination and perception. See Husserl, *Experience and Judgement. Investigations in a Genealogy of Logic*, Revised and Edited by Ludwig Landgrebe, Tr. J. S. Churchill and K. Ameriks, Northwestern University Press, Evanston 1973, § 39–40. The powerful effect of psychotic hallucinations or other forms of long-lasting illusions is due to the fact that they tend to replace and enhance trivial perception. When we experience them, we are probably under the spell of an imaginary that is entirely perceived (not imagined), analogous to the imaginary of dreams but much more robust and consistent.

²⁷ See Descartes, René, *Meditations on First Philosophy*, Tr. D. A. Cress, in Descartes, *Discourse on Method and Meditations on First Philosophy*, Hackett Publishing Company, Indianapolis and Cambridge 1998, I and VI, pp. 62 and 103.

understand that while the general unity of the temporal stream relies on an ever-renewing original impression, the specific temporality of imagination is dis-united, redundant and chaotic because it is deprived of this original impression. Nonetheless, imaginations long-lastingly attract us, excite and sadden us, modifying our states of mind and our life-perspectives. Our analysis of temporality encourages us to reconsider the affectivity of imagination as being of a different kind than impression. It is not because, as a consciousness, I am passively the “receiver” of an original impression constantly renewing the temporal stream that I am able to be affected in imagination. Rather, when I imagine, I am affected by something else, something kept at a distance because its origin is not to be found in the inner core of my consciousness, because it comes from elsewhere, from afar. To the inner sense of temporality explored by Husserl, we need to add the external sense of our affective life expressed in imagination. This external sense provided by the affectivity of our imagination is the source of a specific continuity and historicity, which is different from the historicity of our conscious perception.

As a consequence, I would like to suggest that the worldly dimension of imagination should be understood as a direct consequence of this disconnection from original impression. We experience things at a distance in imagination because we are unable to benefit from the ever-refreshing source of an original impression that would passively impress us. Moreover, our imagination detaches us from time understood as an absolute inner sense, creating room for unpredictable interactions and surprising encounters with something else and someone else than ourselves. In this sense, affective imagination provides the temporal root of social relationality and historicity understood both in terms of a culture of mutual affection and of a getaway from epistemological solipsism and psychological narcissism.

When we imagine, something is from the very beginning disconnected, aerial, floating in a dimension that has no apparent need to be moored in us because it is probably moored elsewhere. Another way to express this idea is to say that since imagination is never freshly new, imaginative experience is always somehow “old”, already worn and used – the question being to understand where its affective intensity and attraction comes from. By what exactly are we affected when we imagine, if not by the original impression that carries our temporal stream? My provisional thesis is that when we imagine, we are affected by the imaginative experience of others. We receive affects from afar in our imaginary because we mutually affect each other, at an unconscious level of experience that is not directly accessible to perception.

The temporality of imagination is distorted because it has never been straight (in the sense of the straight echoing of moments of time we perceive), it is detached

because it has never been attached (as perceived moments are attached to the impression of “what happens now”). Rather, we might be in need to *learn* to attach ourselves to primary impressions starting from this imaginative state of detachment, if we were to accept with Marc Richir that our imaginary understood as life of *Phantasia* is an archaic passive layer of experience on which intentional perception is grounded.²⁸ However, I would like to modify the sense Richir gives to “archaic” and understand it as “old”, in order to relate it directly to the passivity of human mutual affection, contamination and transmission. Imaginative experience is old because it has already been used by someone else, worn elsewhere, experienced by another person. Yet, it is not obsolete, as it affects us vividly and establishes new experiences of contemporaneity. Imaginative experience is archaic, passively exposing us to unknown others. Yet, it is not anachronic, since it interrupts and reorients the sense we give to our present. In order to clarify the meaning of this reorientation, I will now examine another aspect of the reproductive modification of imagination: its “spacing” feature.

3. Spacing Imagination

I started this paper by noticing that the difference between the relationship between imagination and affectivity and the classic relationship between imagination and perception comes from the fact that the former carries the problem of the materiality of imagination. After having examined the temporality of this materiality, we need to return now to Husserl’s intentional analysis. If we go back to the contradiction between presence and absence that seems to define, to a greater or a lesser extent, any kind of imagination, we notice that feelings, emotions and sentiments occur against the background of a twofold absence which is, I would like to argue, both the absence of “objects” we lost or remain inaccessible, and that of a subjectivation²⁹ that is not yet operative. Between what we lost and what we are about to become – but we are not yet – imagination displays its affectivity, reuniting elements of our experience for which there is no direct encounter possible and keeping them connected through attractions, calls and captures that reorient our situation in the world. Imagination’s affective efficiency projects us somewhere in the gap between two forms of temporal becoming – our own, as subjects of our

²⁸ See Richir, Marc, *Phénoménologie en esquisses. Nouvelles fondations*, Millon, Grenoble 2000.

²⁹ I understand subjectivation as the process of becoming a subject of an experience. See Rancière, Jacques, *On the Shores of Politics*, Tr. L. Heron, Verso, London 2007.

future experience, and the remote becoming of what we lost or cannot reach, that we retrieve in a sort of eternity.³⁰

For John Sallis, the work of imagination makes possible a *spacing* within our subjectivity that creates a scene in which our feelings are engaged in a specific manner. Something is shown to us, drawing out attention and our interest, something appears in such a way that we cannot remain indifferent, as we most often chose to do when caught in a sequence of mere perceptions. Imagined persons, acts and landscapes affect us more intensely than the persons, the acts and the landscapes we perceive in the actuality of what is immediately present. While “seeing” persons and things at a distance and from a distance in our imagination, we endure their increased affective presence, whose projection incites an awareness that goes beyond wakefulness. Atmospheric effects of resonance and reverberation partially explain this affective efficiency of imagination. But in order to understand it truly, we have to consider imagination as an act through which the reality of our perception is multiplied, enriched and transformed.

When he explains the making of an image, Husserl refers to two noetic apprehensions (*Auffassungen*) that meet in the same intentional act: one aiming at the image itself as an object (*Bildobjekt*) and the other aiming to its absent subject (*Bildsujet*).³¹ However, the image is the wavering result of these two different intentions when they are tightly intertwined. This noetic account of imagination is interesting for several reasons. First, it shows that imagination has a perceptive dimension that one should not underestimate. Perception is not only heavily present in our relationship to images such as pictures, movies or paintings. It is also involved in daydreaming and dreaming, in such a way that Husserl defines imagination as a quasi-perception or as a modified perception or, in my terms, a purposely distorted perception.³² Expressing progressive doubts about the importance of noetic intentionality in his various manuscripts on imagination³³, Husserl stresses the importance of the “hyletic” contents, stating that the difference between

³⁰ For this temporal aspect, see our “La relation entre imagination et perception : différence ou répétition ?”, *art. cit.*

³¹ In Husserl’s terms, these two acts entail two different forms of intuition: a presenting one and a presentifying one. Among the two, only the latter is properly speaking an imaginative act, the aiming at an image as an object being a perceptive act. Moreover, phenomenologically explained, the image-making (*Verbildlichung*) appears to be grounded (*fundiert*) in the intentional act directed on the image as an object. See Hua XXIII, n°1, § 19, p. 39.

³² In the context of this problem, the nature of perception in which Husserl grounds his phenomenology needs further elucidation. Marc Richir makes an important contribution to this elucidation. See Richir, *Phénoménologie en esquisses*, p. 185–203. See also Schnell, Alexander, *Le Sens se faisant. Marc Richir et la refondation de la phénoménologie transcendentale*, Ousia, Bruxelles 2011, pp. 70–75.

³³ See Hua XXIII, Appendix XII and XIII.

sensations and phantasms – basic material of our affective experience – also decides if an intentional act is perceptive or imaginative. It is not (only) the modality of consciousness through which one grasps an image that makes it appear as an image, as Husserl himself affirmed in the famous Appendix to paragraphs 11 and 20 of the fifth *Logical Investigation*. The very nature of the hyletic material involved in it – supporting it – leads us to image-making (*Verbildlichung*), when it affects us without being present “in person” (*leibhaftig*). In other words, before being intentionally determined, the distinction between imagination and perception might stem from the hyletic differentiation of sensations and phantasms.

This hyletic “solution” brings us back to the question of the temporality of phantasms, and further on to the problem of their specific affectivity. In this regard, the relationship between the image-object and the image-subject seems to depend on a relationship of *likeness*. Quasi-perceiving something in an imaginary mode means providing a semblance of its perception which cannot be achieved in a total identification. Here too, there seems to be a distance that persists between what can be perceived and what is imagined, but this distance is seized as likeness, because the imagined *looks like* the perceived, imitates it, and reproduces it in (sometimes) a very convincing manner. However imagination offers more than a failed identification, that is, the possibility of a sudden exposure to the life of others and their imaginations.

What do we mean when we say that something we imagine looks like something we perceived or could perceive? When he examines the motivation driving the association created between the image-subject and the image-object, Husserl goes back to noetic intentionality, bringing forth “the power of an ego”³⁴ that transforms a thing into an image as responsible for the *inner character* of the imaginative act. Husserl’s point is that hyletic likeness as such is never enough in order to make one thing the image of the other. However convincing, this argument ultimately suggests that the specificity of imagination depends on an arbitrary decision of our consciousness understood as the power of an ego that secretly operates the segregation between what is perceived and what is imagined. Yet when we focus on the hyletic dimension of imagination, the likeness at stake here appears to operate as a combustive contamination, increasing the intensity of our ordinary affects and providing them with new horizons. If likeness is affectively charged, the motivation of entering the imaginary mode of consciousness might not come

³⁴ Husserl, *Logical Investigations*, Tr. J. N. Findlay, Prometheus Books, New York City 2000, II, V, Appendix to 11 and 20, p. 594.

from consciousness itself, but from the affectivity involved when we look at a thing and see something else that is very much alike and at the same time sufficiently different.

If we take into consideration the absence of the image-subject in imagination *and* the absence of the subject who imagines itself – if we see our imaginative experiences as involving a failure of the subject we are when we perceive – it appears that seeing another thing *through* a perceived one in an imaginative mode has little to do with “acting as if” this thing was another or with a real modification of the subjective belief invested in it. A likeness that is not an “acting as if” nor a modification of belief is a likeness that is at play at a level of our experience which is not guided or determined by intentional acts or subjective beliefs. Rather, there seems to be something passive in the economy of our affects that invests the imaginative likeness in such a way that I am imagining one thing *through* another, bringing it to presence without making it totally present. Images are translucent in the sense that they offer a view towards something that cannot be touched and yet touches us, reorienting our affective experience.

This hypothesis resonates with an argument brought forth by Sara Ahmed in her article “Affective Economies”, following which “emotionality involves movements or associations whereby feelings take us across different levels of signification, not all of which can be admitted in the present”.³⁵ As a consequence, certain economies of our emotions and feelings are not organized by conscious subjective acts, leaning heavily on effects of likeness that derive from larger normative movements of alignment, appropriation and identification that orient our social experience.³⁶ Before being claimed by subjective consciousness, these areas of our affective life are shaped by the social normative order in which subjectivity is immersed.³⁷ Rooted in a psychoanalytical view on the melancholy of loss, this theory of emotions sheds light on Husserl’s idea of “reproductive modification” in imaginative experiences and on our hypothesis of an archaic imagination that recycles, as it were, affective experiences that intervene in our life by infraction. Far from being a constant basis for our acts of imagination, affectivity interrupts

³⁵ Ahmed, Sara, “Affective Economies” in *Social Text*, 79, Volume 22, Number 2, Summer 2004, Duke University Press, p. 120.

³⁶ See Ahmed, Sara, *Queer Phenomenology*, Duke University Press, Durham 2006.

³⁷ One step further, Ahmed poses that the institution of the subject itself is made possible by *imitating* a lost “object” of love – an object to which we have been affectively attached and from which we have been abruptly detached –, moved by a principle of resemblance that pushes it to “become alike” in order to become itself. See also our “Subjects of Desire. Time, Mourning and Melancholia” in C. Bodea and D. Popa (ed.), *Describing the Unconscious. Phenomenological Perspectives on the Subject of Psychoanalysis*, Zeta Books, Bucharest 2018, pp. 117–138.

and re-orient them toward new directions that cannot be consciously anticipated, initiating us to the common sphere of a mutually unconscious exposure. By cultivating contradiction in the life of our sensibility, imagination intensifies emotions that not only reveal other possible perspectives, but also articulate the social dimension of our affectivity. As a consequence, far from merely escaping the constraints of reality, imagination is a laboratory for an affective experience that is the vivid source of a common world, a world that is ours in affectivity before being intentionally mine or yours. This social aspect of the life of our imagination is supported by an affective intersubjectivity whose passive dimension needs to be further explored.

4. Subjective and Intersubjective Imagination

Husserl and his commentators often noticed that imagination entails a form of double-consciousness.³⁸ When I imagine, I leave aside my perceptive consciousness and become simultaneously an imaginative ego. Husserl has a number of ambiguous ways to express this doubling of the ego, as for example when he writes that the imaginative ego forgets itself in its imaginations:

In a self-oblivion, in which not even my lived-body and my closest perceptual environment receive the grace of being regarded, thus an actively grasping and reality-positing experience, I live entirely in the world of the “as if,” and all my perceiving, representing, thinking, feeling, acting is itself an activity in the “as if”: as is the case, for instance, when I live, lost in dreams, in my forest adventures, in all the amazing things that I see and hear, what I encounter in fright.³⁹

Yet, this imaginative self-oblivion does not suspend all forms of subjectivity: someone is really imagining, someone is numbed and transformed, one evidence of this being that we are often deeply *affected* by our imaginative experiences. As Maria Zambrano would put it, we are enduring our imaginative life, whose un-

³⁸ See Xua XXIII, Appendix XXIII; Schnell, *Husserl et les fondements de la phénoménologie constructive*, Millon, Grenoble 2007, p. 150 sq. ; Bernet, Rudolf, *Conscience et existence. Perspectives phénoménologiques*, III ; Depraz, Natalie, *Transcendance et Incarnation. Le statut de l’intersubjectivité comme alterité à soi chez Husserl*, Vrin, Paris 1995.

³⁹ Husserl, *First Philosophy. Lectures 1923–1925 and Related Texts from the Manuscripts*, Springer, Dordrecht 2019 (Hua VIII), II, Lecture 44 “Positional and Quasi-Positional Acts and Their Reduction; *Epoché* and Quasi-*Epoché*”, p. 317.

bearable passive weight is enclosing us in a circle.⁴⁰ If imagination is classically presented as an escape from the narrowness of perceptive life, there is also a necessary escape from the enclosing force of our imaginary, which is best attested in the urge to wake up from our dreams and to interrupt prolonged sequences of daydreaming. There is a dream hidden in our dreams, which is about reaching and maintaining lucidity and mutual co-presence with others. The presupposed ideal purity of imaginative life has its own specific weight that nourishes resistance and reluctance to it and motivates our attachment to wakeful attention.

The imaginative doubling of the self can be understood in terms of *semblance*, as our imaginative “consciousness induces within itself a semblance of its own perceptual activity”.⁴¹ At first sight, the split of the self in imagination is operated on the basis of the likeness that imagination creates in regard to the world of our perception. Yet, it is important to notice that this likeness is never perfectly adjusted to its model. Rather, it seeks to constantly diverge from it and to contrast with it. Imaginative experience is thus never identical to perceptive experience – neither is the imaginative ego to the perceptive one. The alignment of imagination and perception is deficient – which could also mean that imitating the perceptive style is maybe not at all imagination’s true goal. As we saw, the imaginative ego is also a distorted version of the perceptive ego because it leaves aside the rules guiding its experience in order to reveal different modalities and possibilities. As a consequence, the imaginative ego is not an organizing principle of experience in the same way in which the perceptive ego is. Its transcendental function is different: rather than being in charge of unifying the field of an experience, the imaginative ego passively receives something in it, attesting for an alterity that guides the life of any subjectivity. Rather than the agent, it is the recipient, the addressee of an experience that has its source elsewhere, touching it because it has already touched others, or because it is currently touching others.

This specific subjective position of “being touched by what touches the others” goes together with a special kind of awareness one can observe especially in dreams, where we develop an awareness we could never adopt while we are awake, which has its condition of possibility in sleeping. Dreaming thus raises the paradox of a situation in which the dreamt ego is awake while the dreaming ego sleeps. In other words, “dreaming occurs on the condition that the dreaming

⁴⁰ See Zambrano, Maria, *El Sueño creador*, Turner, Madrid 1986. See our “L’imaginaire du rêve: entre surprise et répétition” in *Ostium*, 12, 2016, pp. 1–13 (<http://www.ostium.sk/sk/limaginaire-du-reve-entre-surprise-et-repetition/>).

⁴¹ De Warren, “The Third Life of Subjectivity”, *art. cit.*, p. 463.

consciousness does not, and cannot, appear as itself dreaming”.⁴² Hence, the awareness of our dreams is pre-reflective, exposing us to a set of experiences through which the sense of my “being me” is transformed in an archaic mode: that is a mode through which we are engaged without being asked, a mode of “being affected by surprise” or by infraction, which I would like to understand as an original mode of imaginative affection. In this context, impression and infraction could be seen as two different sources of human affectivity, one leading to everyday normalized perception and the other launching the normative creativity of imagination.

Interestingly, Nicolas de Warren describes the awareness of our dreams as inaccessible both to wakeful perception *and* to wakeful imagination. As a consequence, in the life of our imagination a thin line separates dreams on the one hand and image-making, image-seeing and even daydreaming on the other hand – transforming dreams into a special case where a different awareness of who we are and of the world becomes possible. In both cases, there is a split between the ego who is imagining and the imagined ego, as “the consciousness that I am imagining is not an imagined consciousness”.⁴³ But in wakeful imaginations, this split of subjectivity is lived as an incompatibility in simultaneity, as if subjectivity was double-sided, whereas in the case of dreaming, the incompatibility diminishes and evaporates. While in wakeful imagination there is an implicit awareness, at a distance, that I am imagining, in dreams a pre-reflective awareness of the dreamt ego guides the dreaming ego who remains asleep.⁴⁴

Hence “to dream is not to experience oneself at a distance; it is, instead, to experience oneself entirely flattened and beholden to the imaginary, and to be adrift within the absence of one’s own consciousness, unhinged and unmoored from oneself”.⁴⁵ The relationship between the imagining ego and the imagined ego is here inverted, because the imagined ego is leading (or rather enduring) the experience of imagining while the imagining ego is neutralized by being asleep; whereas in wakeful imagination, the imagining ego stays in control of its imaginations, being never totally submerged in the imagined ego. Therefore the awareness that we discover in dreams seems to absorb the distance present in wakeful imagination. Not only is this state of absorption about being immersed into the imaginary itself

⁴² *Ibid.*, p. 478. See also De Warren, “The Inner Night: Toward a Phenomenology of (Dreamless) Sleep” in D. Lohmar and I. Yamaguchi, *On Time: New Contributions to Husserlian Phenomenology of Time*, Springer, Dordrecht 2010, pp. 273–294.

⁴³ *Ibid.*, p. 465.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 468.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 478.

understood as a parallel world⁴⁶ – in dreams we are absorbed “into horizons that are wider than those of wakeful life”.⁴⁷ While our wakeful life is restrained to the interests of individual egos, in dreams we experience what it means to be a subject from several points of view, from different perspectives, as if we were allowed to embrace a social setting to which we never have access in our wakeful imagination or perception. The phenomenological sense of this multiplicity exceeds a mere exercise of variation of the experience that is directly given to me or of a simple intellectual curiosity. Heavily captured in our imaginary when we dream, we fully experience its worldly dimension, its bodily texture and social rooting in order to open access to a common sphere of mutual exposure and affection.

If the “I” is a necessary condition to any act of fantasizing⁴⁸, its function is not the same in wakeful imagination and in dreaming imagination. Following Nicolas de Warren’s descriptions, in dreams “we have a self-transcendence that is no longer solidly anchored in immanence”⁴⁹, which corresponds to a floating and unmoored subjectivity. “I become other than myself in a more radical manner”, writes de Warren, “and this might explain why it is easy to think that dreams are visitations by the gods, or that in dreaming we are receiving something that we do not give to ourselves”.⁵⁰ If in our dreams we discover something we are not able to give to ourselves, what is the provenance of this discovery? As in Freud⁵¹, the hypothesis of a divine intervention in human dreams can be developed toward the more ambiguous thesis of a human connection whose multiple meanings remain to be deciphered – which means that before being visited by gods in our dreams, we are probably visited by other dreamers, imaginative subjects like us, whose imaginative experience affects ours like a magnet or a second source.

As a consequence, there is an affective dimension of our imaginary we share in our dreams, as idiomatic and obscure as they might be. Something taken from their “atmosphere” – a scene, a motif, a perceptive detail, a tonality, a fright, a state of attention – is shared before being experienced first-hand. The first person singular of our perceptive life dissolves into a first person plural in our dreams, or rather regresses towards the common sphere of a mutual affectivity discovered in

⁴⁶ J.-P. Sartre points out the problematic character of such a second world. See Sartre, *The Imaginary*, *op. cit.*, p. 132.

⁴⁷ de Warren, “The Third Life of Subjectivity”, *art. cit.*, p. 479.

⁴⁸ See Husserl, *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy*, Tr. F. Kersten, Martinus Nijhoff, The Hague / Boston / Lancaster 1983 (Hua III), § 46, p. 101.

⁴⁹ de Warren, “The Third Life of Subjectivity”, *art. cit.*, p. 477.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ See Freud, Sigmund, *On Dreams in Sigmund Freud. The Standard Edition*, Vol. V (1900–1901), The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, London 1967, p. 633.

the immemorial passivity of being affected by others before being affected by ourselves. This awareness with which we associate others, because we continue to be affected by them, is the core of an imaginative intersubjectivity whose conditions of possibility require further clarification.

Delia Popa is Assistant Professor at Villanova University (USA). She is the author of *Apparence et réalité. Phénoménologie et psychologie de l'imagination* (Olms, 2012) and co-editor of *Person, Community and Identity* (2003), *La portée pratique de la phénoménologie* (2014), *Approches phénoménologiques de l'inconscient* (2015) and *Describing the Unconscious. Phenomenological Perspectives on the Subject of Psychoanalysis* (2020). Her current research is about the relationship between imagination and political responsibility, strangeness and community, and about the phenomenology of gesture. E-mail: delia.popa@villanova.edu

L'EXCROISSANCE DES BORDS: DÉSALIGNEMENT TRANSCENDANTAL ET PHANTASIA.

PABLO POSADA VARELA

Abstract

This article seeks to enlighten the deep connection between three concepts: 1. The *phantasia*-affection, 2. What Marc Richir called, in his first book (1977) “the beyond of the Copernican reversal” and, finally, 3. Architectonics in its phenomenological effectiveness. Firstly, we introduce the concept of “transcendental misalignment”, thereby underlining the intrinsically hyperbolic structure of acts of representation. Mereology will then allow us to trace the difference between *phantasia*-affection (as a concrete whole) and the imagination-affect complex (as a fragmentable whole). Finally, it is the force of mereological concrescence that relates affection to its (mereological) exposure to a plurality of worlds. It is with the help of Rainer Maria Rilke and Antonio Machado, that we will illustrate architectonics as the multistratification of experience itself. The subject experiences indeed the irreducibility of registers, i.e., their fundamental non-concrescence.

Introduction

Nous vivons au présent. Nous ne l'avons jamais quitté, et ne le quitterons que sous condition de mort. En ce sens, d'aucuns n'oseraient nier que les actes d'une subjectivité se font et se vivent nécessairement au présent, car comment pourrait-il en être autrement ? C'est fort de ce constat que la phénoménologie, comme mise en lumière des opérations transcendantales, a pu comprendre son acte méthodique fondamental, la réduction, précisément comme étant, d'emblée, une réduction au présent vivant. Les actes dits de représentification n'y échappent pas. Or les « représentifications » ont ceci de merveilleux qu'elles font apparaître leurs objets

<https://doi.org/10.14712/24646504.2022.6>

© 2022 The Author. This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>).

depuis un temps (temps de la *phantasia*, temps du ressouvenir) qui leur est propre, comme si, au sein du présent lui-même, se creusait un ou des temps lui échappant. Ainsi, la représentification constituerait, au présent, un temps représentifié qui donnerait l'objet représentifié. La structure de la représentification a ceci de remarquable qu'elle reproduit, au sein de l'actualité de la conscience, un temps qui semble échapper au présent, comme si le temps du représentifié était en porte-à-faux par rapport au temps du représentifier.

Or il se peut que cette distance se découvre une connivence avec le dessein de la réduction phénoménologique, à savoir, donner à la chose même l'initiative de son apparition et, partant, devenir transpassible à l'apparaître qu'elle nous impose, c'est-à-dire, à une certaine temporalisation, à un certain rythme. C'est aussi en ce sens que les possibilités structurelles des représentifications sont un révélateur fondamental de l'architectonique, pour autant que l'architectonique phénoménologique se doive de répondre au fait de la multistratification de l'expérience. C'est, plus concrètement, ce rôle de révélateur architectonique de la *phantasia*-affection que nous voudrions mettre en lumière ici. En un sens, vivre une ou des *phantasiai*-affections rend manifeste que vivre se fait sur plusieurs registres à la fois, selon plusieurs temporalités, mettant en jeu des horizons de passé et de futur qui ne sauraient se situer sur un même plan, mais qui ne sont pas pour autant déconnectés. Bien au contraire, ces registres forment tout un système de porte-à-faux où les résonances sont non seulement possibles, mais aussi nécessaires à la vivacité de l'expérience. Avant de mettre ces aspects en lumière en ayant recours à un poème de Rilke, puis à un poème d'Antonio Machado, permettons-nous d'en donner une illustration un peu plus générale.

Pensons, tout simplement, à ce qu'implique, très profondément, de se représentifier un futur proche, même tout à fait banal. Il se trouve qu'il y a tout de même, et ce malgré la banalité de la représentification évoquée, quelque chose du futur transcendantal schellingien (si brillamment repris par M. Richir), c'est-à-dire, d'un futur qui ne sera jamais présent, dans le futur, plus ou moins proche, de la continuité des présents. Autrement dit, le futur absolument banal de la continuité des présents reçoit par résonance ou transpassibilité quelque chose du futur transcendantal, par où on le comprend aussitôt comme à l'écart du présent. Il reçoit ne fût-ce qu'une sauvagerie inchoative et aussitôt maîtrisée, mais qui, en un sens, assure l'écart de futur de ce futur banal avec le présent. Tout en résonance architectonique, cette anticipation banale se trouve comme aspirée, de très loin, et presque imperceptiblement, depuis un autre lieu, celui du futur transcendantal. Autrement dit, c'est aux sources lointaines de ce futur transcendantal que l'un ou l'autre futur assigné à la continuité des présents puise pourtant, une partie de son

sens de futur dans ce qu'il a d'irréductible au présent. C'est de s'abreuver dans ce lieu architectoniquement plus archaïque du futur transcendantal que tout futur, aussi banal et maîtrisé soit-il, reçoit une compréhension directement affective de son sens de futur : ce lieu du futur transcendantal est intrinsèquement vécu sous l'espèce, l'affectivité, et l'immatunité.

1. Le désalignement transcendantal. La vocation hyperbolique des représentifications

Toute réduction phénoménologique portée à son extrême finira par buter sur les limites mêmes du présent vivant, et ce dès lors qu'elle se devra de faire place à des « implications » proprement architectoniques (et non seulement horizontales ou d'horizon). En ce sens, le caractère actuel du *cogito* est bien plus une menace qu'un terme de l'analyse. Il l'est pour aussi longtemps que l'on comprend ce caractère actuel comme étant d'une pièce. C'est justement à ce démontage analytique et phénoménologique du vivre actuel que nous allons, ici, nous livrer, à l'aide de la *phantasia*-affectation comme d'un remarquable révélateur architectonique.

Nous pressentons qu'il faudrait, à vrai dire, décupler le vivre du vivre en présent ou du présent tout court. Bien plus, il faudrait casser la synonymie entre vivre concret et vivre au présent. Certains régimes de concrétudes vécues ne peuvent se faire au présent. Plus précisément, il y va de concrétudes archaïques dont les concrescences sautent par-dessous le « présent » tout en mobilisant des pans d'affectivité extrêmement profonds. Pour reprendre l'exemple du futur transcendantal, dès lors qu'il se phénoménalise en revirant, subitement, vers le passé transcendantal, tout un pan d'affectivité est, lui aussi, pris à partie dans les concrescences hors présent qui se nouent entre les horizons de futur et passé transcendantsaux. Ce nouage se fait *directement* (i.e. sans passer par le présent), de façon hyperlente et hypervélocité à la fois, comme Richir l'explore avec détail, notamment dans la 5^{ème} de ses *Méditations Phénoménologiques*.¹

Or il est fort à parier que cette prise à partie ne peut être aperceptivement débloquée que par un non alignement (sur le pré-être du transcendantal) entre le phénoménologiser et le transcendantal. C'est l'entremise sournoise du Malin Génie² qui permet de faire germer le doute jusque et y compris dans le moi

¹ Richir, Marc, *Méditations Phénoménologiques*, J. Millon, Grenoble 1992. Voir notamment le §2, pp. 215–248.

² Nous nous référons, bien entendu, à la célèbre hypothèse du Malin Génie, évoquée par Descartes dans ses *Méditations métaphysiques*.

phénoménologisant. Le moi phénoménologisant, dans son mouvement de rétraction, n'est plus du tout sûr de fouler le sol du pré-être du transcendantal. Or c'est précisément ce non-alignement du phénoménologiser sur le pré-être du transcendantal qui va libérer ce dernier, c'est-à-dire, le processus même de constitution, de la tyrannie du cogito, de la tyrannie du présent et de l'actualité. Autrement dit, il ne faut pas que le présent du moi phénoménologisant contamine les temporalisations, parfois foisonnantes, des corrélations transcendantales qui s'y phénoménalisent.

Or c'est justement à ce danger de contamination que coupera court l'entremise du Malin Génie. C'est elle qui démet le phénoménologiser de coïncider avec lui-même au présent, de s'auto-posséder performativement en contaminant, par là même, les multiples instances de corrélation vie-monde en cours de phénoménalisation. Phénoménologiser et transcendantal n'étant plus alignés l'un sur l'autre – le cogito actuel, fort de sa vérité performative, est démis par l'entremise du Malin Génie et remplacé par un cogito hyperbolique foncièrement évasif, clignotant et entre-apercevant – il y a désormais littéralement « lieu » de rejouer des condescences marginales ou originaires distordues campant aux bords de l'expérience et jadis lestées par la chape du présent vivant qu'amenait avec soi le moi phénoménologisant et qu'il imposait surnoisement au moi transcendantal. Ce désalignement hors d'un transcendantal entendu comme présence à soi, voire comme présent vivant est, à un degré plus profond, *transcendantal* – mais à un degré plus profond – en ceci qu'il déclenche et remet en jeu toutes sortes de condescences marginales, une foisonnante excoissance des bords « vie » et « monde » sans avoir à traverser le présent.³ Mais quelle est alors la place de la *phantasia* dans cette configuration proprement réductive ?

Si nous invoquons la *phantasia* ici, c'est parce qu'il y a, comme nous l'avons suggéré plus haut, une analogie structurelle avec la réduction poussée à ses limites, donc avec cette version de la réduction qu'est l'*epochè* hyperbolique par où, justement, un phénoménologiser non actuel (un cogito hyperbolique), lui-même en suspens, et non aiguillé sur le pré-être du transcendantal donne à ce dernier de re-phénoménaliser ses condescences les plus absconses, selon des rythmes inouïs et étouffés par une continuité des présents qui, pour être celle du cogito phénoménologisant classique (non frappé par l'hyperbole du Malin Génie), était imperceptiblement instillée dans le transcendantal (dans ce qui était à analyser, à re-phénoménaliser). En effet, à cette structure de non alignement forcée par l'hyperbole répond aussi, structurellement, la *phantasia*. En un sens, la *phantasia* est, comme

³ Nous avons développé le rapport entre *epochè* hyperbolique et ce que nous appelons « désalignement transcendantal » dans le texte suivant : « Suspensión hiperbólica y desalineamiento transcendental », in *Eikasia. Revista de filosofía*, n° 58, Oviedo 2014, pp. 103–124.

nous allons le voir, *ipso facto* à vocation hyperbolique, et ce de par sa structure. Essayons de nous en expliquer.

À y regarder de près, la structure de la représentification est semblable à la structure à trois termes mise en place par la réduction et formée par le moi phénoménologisant, puis les deux termes de la concrescence transcendante, à savoir, le moi constituant et le monde (comme rien que parties irréductibles et pourtant concrescentes). En effet, dans la *phantasia*, on retrouve un moi actuellement *phantasierend* (un moi présent qui *phantasiert* ici et maintenant), mais encore – et, comme nous l’avions évoqué, telle est la remarquable découverte de Husserl quant aux représentifications – la *phantasia* se fait, se tisse *depuis* une temporalité qui lui est propre et qui est aussi, elle-même, « produite » par la représentification. Autrement dit, *phantasier*⁴ ne revient pas, tout simplement, à phantasier quelque chose, mais aussi, *nécessairement* (bien qu’*implicitement*), à phantasier le vécu (ou quasi-vécu) où (et à qui) apparaît ce qui est phantasié.

Ainsi, par exemple, je ne peux me souvenir d’un banal trajet quotidien appartenant au passé que si je re-constitue depuis mon présent représentifiant quelque chose de ma vie passée, quelque chose de ce qui présidait à ce quotidien désormais révolu que fut celui d’un autre lieu, d’une autre ville, d’une autre époque. Depuis le présent du souvenir je re-constitue le constituant, je re-constitue un transcendantal désormais passé *comme passé* (sans quoi je serais dans une sorte d’hallucination temporelle). Bien entendu, « je » ne re-constitue pas la vie passée pour avoir, enfin, accès aux visées de ce passé. La partie « vie » de l’a priori de corrélation étant la plus insaisissable, elle prend vie dès lors que les « choses » du passé se mettent à s’apparaître à nous de façon vive. Ainsi, le transcendantal passé représentifié se découvre comme impliqué – tout en concrescences – dans l’apparaître des choses passées. Par exemple, si tels ou tels immeubles que je voyais dans mes promenades quotidiennes dépassent le stade de simples mentions signitives et se mettent à vivre, c’est parce qu’ils le font depuis le vécu qui était le mien (telle tonalité, telles attentes) et que l’analyse découvre, aussi, enveloppé ou impliqué dans le moment chosal de la représentification de souvenir (tels ou tels bâtiments). Il serait donc plus juste de dire que « se » re-constitue quelque chose de ma vie passée à une époque précise dès lors que les choses de ce passé se mettent à vivre dans mon souvenir. Il y va là, justement, d’un implicite que la phénoménologie se doit de révéler et qui passe

⁴ Nous préférons ce néologisme à « phantasmer » pour traduire « *phantasieren* ». Il permet d’éviter d’emblée toute fausse allusion au « phantasme ». Nous formons aussi sur cette même base morphologique toutes les variantes grammaticales qui en sont issues (participe passé, gérondif). Ainsi, et pour les mêmes raisons, nous préférons « phantasié » à « phantasmé » pour traduire « *phantasiert* ».

souvent inaperçu dans la mesure où nous avons tendance à nous diriger directement vers l'objet phantasié, souvenu, anticipé, en oubliant la partie subjective, représentifiée elle-aussi, mais implicitement, et qui, à même le phantasié ou le représentifié en général, et en stricte observance de l'apriori de corrélation, le *reçoit* (par exemple selon un angle, depuis un corps, dans une atmosphère, à l'aide d'un groupe d'actes de quasi-perception, quasi-jugements, même quasi-souvenirs).

Cette partie concrescente subjective de l'apriori de corrélation appliqué à la *phantasia* a ceci de fascinant qu'elle est représentifiée mais aussi présentifiante (depuis elle-même). Elle est phantasiée et phantasiante car c'est depuis son monde, sa subjectivité, son corps et son temps que le phantasié s'apparaît à nous. C'est comme si la réceptivité des représentifications devait se déplacer d'un cran, devait justement ne pas s'aligner sur l'actualité du moi représentifiant (le moi présent qui, à un moment donné, « se met à » phantasier ou à se souvenir), pour ainsi retrouver son « objet », son *phantasié* (tel ou tel centaure, selon les célèbres exemples de Husserl), *depuis* la seule réceptivité qui soit vraiment auprès du phantasié, à savoir, la quasi-expérience ou le quasi-vécu qui « est » vraiment auprès de son objet (quasi-vécu logé dans tel ou tel corps, appartenant à tel ou tel personnage, voire à moi-même, avec tel ou tel passé et telles ou telles aspirations couplées aux horizons de tel ou tel monde de *phantasia*, apprivoisant l'apparition du centaure selon tels ou tels actes, par exemple de perception et d'anticipation). La représentification représentifie de façon toute implicite un autre courant temporel, celui qui, justement, donne accès au représentifié. Le quasi-constituant « se » reconstitue et doit nécessairement « se » re-constituer pour que le représentifié se mette à vivre, certes, en moi, mais de lui-même.

Ce n'est donc pas le moi actuellement *phantasierend* qui est directement constituant. Il l'est, tout au plus, indirectement ou médiatement. Il l'est de ce qui le sera *directement*: le quasi-temps quasi-constituant de la *phantasia*. En un sens, la constitution transcendantale en jeu est, en fin de compte, une *phantasia* de constitution (une *quasi*-expérience, avec ses *quasi*-concordances et *quasi*-synthèses de recouvrement et d'explicitation). Elle se fait *depuis* un *Phantasieich* inactuel, et c'est bien lui, ce moi de *phantasia* qui est, en revanche, « vraiment » constituant du *phantasiert* ou *phantasié*. Il est, insistons là-dessus, constituant en *phantasia*. Méréologiquement parlant, c'est lui, le *Phantasieich* inactuel, qui est, pour le dire ainsi, une partie de la partie concrescente subjective (les autres étant des parties telles que le corps, les *phantasmata*, les quasi-actes) adossée à la *Phantasieerscheinung* ; et c'est en lui et par lui que vibre la partie affection des phantasiai-affections.

Afin de mettre en lumière cette analogie structurelle entre l'hyperbole de l'*époque* (le résultat de l'hyperbole étant le désalignement entre moi phénoménologisant

et moi transcendantal) et la *phantasia*, faisons de nouveau appel à l'exemple évoqué du centaure. Le centaure qui m'apparaît n'est pas orienté par rapport au moi actuel phantasmant (*phantasierend*). Ce dernier n'est absolument pas dans la scène de la *phantasia*. L'orientation impliquée dans l'apparition (le centaure s'approche au galop de mon côté droit) fait référence au *Phantasieich* ou plutôt – encore des implications cachées que l'analyse phénoménologique se doit de révéler de proche en proche – au *Phantasieleib* du *Phantasieich*. Or – et c'est l'essentiel de l'une des thèses que nous cherchons ici à transmettre – c'est à avoir coupé toute continuité d'être et de temporalisation entre le moi actuellement phantasiant et le *Phantasieich* inactuel (le désalignement ou non aiguillage que nous avons évoqué), *Phantasieich* depuis lequel et pour lequel il y a des apparitions de *phantasia* ou *Phantasieerscheinungen*, que le monde de la *phantasia* peut d'autant mieux s'employer et que les concrescences qui s'y jouent sont vraiment siennes, *Jeseinig* comme paraphrase Richir, et creusent leur phénoménalité à elles à l'intérieur du présent du moi actuellement phantasiant. Elles trouvent à s'y loger dans le porte-à-faux habilité par le désalignement entre le moi actuellement *phantasierend* et le vécu phantasié, ouvert, quant à lui, sur le monde de *phantasia*, ou sur ce que nous avons nommé l'excroissance des bords suscitée, justement, par cette situation (hyperbolique) de désalignement transcendantal.

Reprenre l'exemple évoqué du souvenir, somme toute banal, d'un trajet quotidien (i.e. d'un trajet appartenant à un quotidien passé), peut éclairer ce que nous essayons de transmettre, à savoir, les vertus phénoménalisantes de cette situation de désalignement transcendantal propre à la structure de toute représentification, fait structurel imperceptiblement hyperbolique, et susceptible d'amener, justement, cette excroissance des bords, si souvent passée ou étouffée sous l'éteignoir du présent. Il suffit de se faire une réflexion toute simple : comment se fait-il que le quotidien *passé* et reconnu, certes, comme ayant été, le plus souvent, banal, se présente à nouveau au ressouvenir, depuis le désalignement de la représentification, comme *étrange* et même fascinant ? Et pourtant, nous n'y ajoutons rien. C'est bel et bien l'un de ces trajets de ce quotidien passé appartenant à une autre époque, à une autre ville. Nous n'avons ajouté rien d'extraordinaire, et pourtant, ce quotidien passé tremble comme quelque chose d'extra-ordinaire, presque d'impossible : le fond d'inquiétude que ce quotidien passé (à l'instar de tout quotidien⁵) était constamment en train de recouvrir, à savoir, l'inextirpable part d'inquiétude de toute existence, se met à trembler à même ce quotidien passé lui-même.

⁵ Cf. les très fines analyses de Bruce Bégout, notamment dans son remarquable ouvrage, récemment réédité, *La découverte du quotidien*, Fayard, col. Pluriel, Paris 2018. Voir notamment le chapitre I. de la 2e partie, pp. 159–224.

Or voilà que le quotidien-passé remémoré se met à trembler d'une façon qu'il ne nous est précisément pas donné de mettre en lumière (si ce n'est à de bien rares moments) en ce qui concerne notre quotidien *actuel*. C'est que, justement, et hormis de rares moments, ce désalignement fait défaut. À l'exception de certains moments de déroute, d'inquiétante étrangeté et autres formes de désalignement hyperbolique (méthodiques ou subites), nous sommes tenus en laisse par une forme d'écrasement et d'in-distance propres au Présent. Et pourtant, aux lisières du quotidien grouillent des concrescences qui, imperceptiblement, prennent à partie notre affectivité la plus profonde, une part de ce que Richir appelait notre « inconscient phénoménologique ». Une fois la bride du Présent relâchée dans le ressouvenir (la structure de la représentification consiste, justement, en cette relâche, en ce désalignement), ces prises à partie imperceptibles, presque douces, par où le plus profond de notre vie de jadis était appelé (ou affecté) aux lisières du quotidien d'autrefois, se mettent à refaire surface. Alors que nous ne faisons rien d'autre que rejouer en souvenir un trajet quotidien des plus banals, notre vie d'autrefois apparaît, en un sens, de façon plus profonde et, même plus vivace : c'est que le désalignement transcendantal propre à la représentification arrive à « rescaper », à re-phénoménaliser, toute une partie de l'inconscient phénoménologique des sens se faisant d'autrefois. Le présent d'autrefois n'étant plus pressant, mais dissous, justement, dans le souvenu, le cercle des concrescences quotidiennes passées arrive à se phénoménaliser dans tout son périmètre.

À même les choses souvenues, nous revoyons notre vie comme nous ne l'avions jamais vécue. Et pourtant nous n'avons rien inventé, rien « ajouté » au souvenu : à la faveur du désalignement transcendantal propre à la structure de la représentification de souvenir, notre vivre de jadis nous apparaît aujourd'hui avec ce qui, désormais, n'avait de cesse de nimber son quotidien, à savoir, ces « lieux » jusqu'où le sens s'amenait et ne pouvait – complétude de la concrescence obligeant – que s'amener. Ces lisières, loin d'être inessentielles au quotidien, étaient ce qui lui conférait son teint spécifique, cette irremplaçable couleur d'époque qui ne s'apparaît qu'au souvenir. Pourtant, elle n'était, jadis, pas moins présente. Encore une fois, il ne s'agit pas d'une invention du souvenir ou d'un simple effet du temps (comme la couleur ocre que prennent les vieilles photos), mais bel et bien de quelque chose qui fut *effectivement* vécu autrefois, et ce à tel point que le souvenir le re-connaît comme ayant été présent, comme étant ce que nous n'eûmes de cesse de traverser, quoiqu'imperceptiblement : trop proche pour une vie trop arrimée au présent, nous ne pouvions que passer à travers.

Avant de revenir à la *phantasia*, arrêtons-nous sur un point de notre terminologie. Désormais, il nous faudra entendre « *phantasia* » d'une façon plus générique,

à savoir, comme cette capacité matricielle de s'extraire du présent, comme ce noyau de sauvagerie nécessairement présent dans toute représentification, du moins dans son incipit, et de façon à ce que celle-ci gagne l'orbite qui lui est propre, et qui est autre que celle du présent. En effet, un grain de *phantasia* est nécessairement à l'œuvre dans l'*incipit* des actes d'intropathie, d'anticipation, de souvenir, même dans la conscience d'image. C'est la force de la *phantasia*, son côté *direct* (nous y reviendrons), qui permet à la représentification, quelle qu'elle soit, de décoller, de gagner son autonomie de représentification, ses horizons à elle, son monde à elle. Ou, pour paraphraser E. Fink, c'est le recours à la sauvagerie inchoative de la *phantasia*, à sa force d'arrachement, qui confère à toute *Vergegenwärtigung* la dose d'*Entgegenwärtigung* lui permettant de s'enclencher *comme telle*, de déployer, tout en apesanteur, ses concrescences à elle, sans que leurs trajectoires se voient courbées par la force gravitationnelle du Présent. Dès lors, dans « *phantasia* » il ne faudra pas lire, dans ce qui suivra, une quelconque opposition au souvenir ; encore moins au souvenir tel nous venons de l'invoquer et tel nous aurons, encore, à l'invoquer dans le sillage de Rilke et d'A. Machado.

Retenons, en tout cas, que le non alignement du moi actuellement *phantasierend* et du *Phantasieich* en concrescence-de-*phantasia* pourvoit la déhiscence par où toutes sortes de concrétudes inouïes peuvent déployer à leur gré le circuit de leur concrescence, et ce dans toute leur latitude, amenant cette excroissance des bords de l'expérience faite de mondes en imminence d'être sans nous. Ces concrescences archaïques peuvent se déployer – il n'est pas anodin d'insister sur ce point encore une fois – d'être irréductiblement à distance par rapport à l'actualité phantasiante, c'est-à-dire, au moi actuel qui se met à phantasier. Ce dernier reste désormais dans une unité de concordance avec les autres éléments du registre du présent, unité de concordance parfaitement incompatible avec les mondes de *phantasia* qu'il convoque en son intérieur, mais qui ne *prennent* que parce qu'un *Phantasieich* avec son *Phantasieleib* s'y trouvent impliqués. En un sens, la phénoménalité de ces mondes de *phantasia* est préservée par dénivellation architectonique. Elle est impliquée comme horizon subjectif et chosal dans les deux rien que parties concrescentes, non aiguillées sur le moi actuellement phantasiant, que sont le *Phantasieich* avec son *Phantasieleib* et la *Phantasieerscheinung*. C'est ce décentrement, ce non alignement des concrescences de *phantasia* sur l'actualité du moi phantasiant qui permet une excroissance des bords, à savoir, toute une gerbe de concrescences inouïes convoquant les tréfonds des mondes de *phantasia* (côté chosal de cet a priori de corrélation désaligné de la *phantasia*-affection) et les abîmes de l'affectivité (versant subjectif ou vécu du tout concret *phantasia*-affection).

Remarquons, pour mettre un point à cette première partie, que cette affectivité *phantastique*, bien que mise en branle par une représentification, est bien loin d'être tout simplement « imaginaire ». Elle n'est tout simplement pas liée au Présent, mais elle n'en est pas moins concrète. C'est précisément l'architectonique qui ne place plus le concret sous condition de présent et même de « présent vivant ». C'est 1) le côté dissociateur de l'architectonique qui le fait : il y a plusieurs registres⁶. Or il est aussi 2) un côté résonateur qui, justement, n'expatrie pas ces concrescences hors présent de ce que la phénoménologie appelle le « présent vivant ». Bien au contraire, l'architectonique y loge les divers registres, tout en porte-à-faux, sous l'espèce d'une résonance qui n'est pas un aplatissement, un étalement, une assimilation en continuité mais plutôt, une résonance en hiatus. La « réduction au présent vivant » que Husserl appelait de ses vœux prend, dès lors, un tout autre visage : il s'agira plutôt d'une ouverture aux résonances architectoniques *vécues* au présent vivant, touchant le sujet certes « ici et maintenant », mais relevant de registres archaïques dont les concrétudes n'ont pas à composer avec le pouls de notre présent pour faire concrescence.

Nous pouvons voir les choses encore autrement. En fait, de ce que nous venons de dire découle que l'archaïque, dès lors qu'on se situe dans une phénoménologie architectonique *au sens fort*, n'est pas fait de proto-choses ; moins encore de proto-phénomènes ou proto-concrétudes (un peu comme dans la logique génétique de Husserl mise en œuvre dans *Erfahrung und Urteil* ou même dans les *Analysen zur passiven Synthesis*) en détresse, informes, infirmes et incomplètes, nécessités d'une quelconque ossature catégoriale, mais bel et bien de phénomènes à part entière qui font monde(s) au pluriel car ils font *leurs* mondes, selon une cohésion à eux, selon des a priori matériels sauvages réfractaires à nos catégories formelles. Mais quels mondes et quels phénomènes ? Des mondes entre-aperçus qui n'ont ni le temps ni l'espace, nous dit Richir, de se temporaliser/spatialiser, c'est-à-dire, de se phénoménaliser. Des mondes, toutefois, où se déploient des concrétudes qui, en un sens, sont déjà complètes et parfaitement à même les concrescences qu'elles

⁶ Pouvons-nous approfondir la traduction méréologique de cette situation de multistratification tout à fait inouïe ? S'il y a, avons-nous proposé dans d'autres travaux, des *registres de concrescences*, il ne saurait y avoir de *concrescence entre registres*. Cela reviendrait à une façon de retrouver l'unité du *Vorsein* et la téléologie plus ou moins unitaire de constitution d'un monde *un* ; à retrouver, en fin de compte, le concept classique de registre avec lequel travaille la phénoménologie classique, ainsi que l'idée, plus ou moins extrinsèque, ou non intrinsèquement phénoménologique, d'architectonique. Le fait qu'il y ait des registres de concrescences mais nullement *une* concrescence entre registres (ce qui finirait par écraser la pluralité des registres et reviendrait à une forme, proprement méréologique, d'Idéal Transcendental) entraîne de profonds remaniements méréologiques dans la vie transcendantale.

intègrent ; des concrétudes, en fin de compte, en parfaite syntonie avec leur registre de concrescence. Ces concrétudes – il est important d'insister sur ce point – ne sont nullement en défaut de constitution, elles n'ont pas à être *reprises* en vue d'une quelconque stabilisation.

Elles ont pourtant, non pas par reprise constituante en vue d'une stabilisation en présent, mais bel et bien par transposition architectonique et – avions-nous dit plus haut – résonance, *part* au sens du présent, ou, si l'on veut, au sens de notre monde (qui y est transpassible). Or il faut bien s'aviser sur ceci que le propre des concrétudes archaïques se révèle dans leur indifférence à notre égard, dans leur – pour reprendre encore une fois ce néologisme richirien inspiré visant à détourner *Sein und Zeit – Jeseinigkeit*. Elles ne nous attendent pas et n'ont pas à nous attendre pour être concrètes, pour faire concrescence ; à vrai dire, on n'appartient pas essentiellement au circuit de leur concrescence. On s'y trouvait par accident. On n'aura fait, tout au plus, que les frôler de façon con-tingente. Elles n'ont pas à composer avec une quelconque aperception transcendante, ou avec d'autres matrices de simulacres ontologiques. Rencontre hasardeuse de nécessités touchant à d'autres mondes, on ne fait qu'effleurer leur inertie de concrescence.

Embarqués un tant soit peu dans le mouvement, cela suffit à donner le vertige : on assiste par éclairs au tissage d'un monde sans nous, dont la complétude entraîne, comme le tout dernier et le plus inessentiel des scolies, notre propre absence. Ainsi, le centre de gravité de telles concrescences se trouve en situation de désalignement transcendantal par rapport à notre présent constituant. C'est néanmoins en vertu de cette impuissance que la subjectivité accueille des phénoménalisations foisonnantes de mondes auprès desquels, justement, elle se reçoit, renaît, clignote. Elle sera, par après, à même de se reprendre, de se reconnaître, de se ré-identifier depuis des registres architectoniques dérivés dont la temporalisation, continue, permet de tels actes (de reconnaissance, de ré-identification). Or, il n'en reste pas moins que ce sous-bassement archaïque et désaligné est bel et bien ce qui donne vie au sujet, bien que ce lieu, comme tel, soit fait de sens qui se font trop vite et trop lentement à la fois ; des rythmes, en tout cas, trop en désaccord avec le flux du présent pour qu'il soit possible de dire « je » à ce registre même. Cependant, on l'aura compris, ce « je » n'en est pas moins sensible, par résonance architectonique. Il s'y ressource, il s'y abreuve, il s'en nourrit. La transpassibilité est donc le fait de cet oxymore en quoi consiste une impuissance indéfiniment infinie ou puissante ou, ce qui revient au même, une puissance indéfiniment finie ou impuissante.

Quoi qu'il en soit, le « moi » présent, malgré ces percées architectoniques dans l'archaïque, ne saurait disparaître. Consentant à un désalignement, selon un écart indéfini par rapport à lui-même, le moi se reçoit depuis un ailleurs. Déclenché par

époque hyperbolique (méthodique ou amenée par la *phantasia*), ce mouvement d'ouverture par désalignement est structurellement analogue à celui de la représentation, et donc à celui de la *phantasia*. L'hyperbole du désalignement dégage l'expérience, pour le sujet, d'un radical *se recevoir à même d'autres mondes*, sous les auspices d'horizons d'absence *autres* que ceux de ce monde. Le sujet est donc plus profond que les limites découpées par le versant subjectif de l'a priori de corrélation impliqué dans la constitution de ce monde-ci, symboliquement institué. Autrement dit, une partie indisponible de notre subjectivité entre en concrescence avec d'autres mondes situés aux lisières de ce monde symboliquement institué. Après quoi, « elle en revient ». Elle en revient changée car elle se sent renaître en coalescence avec des horizons inouïs où, désalignée, elle s'affecte tout en écart. Tout en écart – disons-nous – pour autant qu'elle y est affectée, souvent de force et de façon inopinée, tout comme nous pouvons, par un hasard du destin, nous voir affectés à tel ou tel poste, en vue de telle ou telle mission. Mais comment a lieu cette affection, qui est aussi « affectation » entendue dans les deux sens que nous venons d'évoquer ?

2. Sur la différence entre la *phantasia*-affection (comme tout concret) et le complexe imagination-affect (comme tout morcelable)

Toute affection est, en vertu de sa part de *phantasia*, affection en désalignement. C'est ce désalignement transcendantal qui assure sa concrétude, comme si les concrescences, à leur niveau le plus archaïque, ne pouvaient se faire que sur les lisières de l'expérience. Les *phantasiai*-affections participeraient de cette sorte d'excroissance des bords que le désalignement transcendantal (en fait, un autre nom de l'hyperbole) déclenche. Ainsi, l'affection, pour pouvoir gagner toute sa concrétude, se doit d'être phantastique, d'être affection originellement distordue, c'est-à-dire en déport (par affectation à un ailleurs). La *phantasia*-affection ne nous affecte dans toute sa profondeur que parce qu'elle nous somme d'accepter une affectation aux lisières du monde et de nous-mêmes. Nous y sommes affectés dans le double sens de la *phantasia*-affection : celui d'une affection sous condition d'affectation (déport phantastique) auprès d'un ailleurs. Avant de convoquer ce qui joue aux lisières des *phantasiai*-affection pour leur conférer la concrétude ultime que cette inertie de désalignement aura déclenchée, à savoir, les mondes de *phantasia* sur lesquels elles ouvrent, il convient d'opérer une abstraction provisoire nous permettant de bien cerner le propre de la *phantasia*-affection, notamment par rapport au complexe imagination-affect. Au fond – nous l'avons

suggéré, mais encore faut-il, à présent, l'expliciter – les versants « *phantasia* » et « affection » jouent comme garde-fous réciproques assurant l'archaïsme du tout concret *phantasia*-affection, assignant la *phantasia*-affection à son authentique résidence architectonique.

En effet, une *phantasia*, dans sa concrétude phénoménologique, voit son archaïsme « phantastique » attesté du fait d'entrer en concrescence avec une affection, et de *ne se soutenir qu'*à être habitée par le mouvement d'une affection. C'est cette part irréductiblement affective de telle ou telle *phantasia* qui fait que je ne la confonde pas avec, mettons, une quelconque indétermination bariolée. Une « vraie » *phantasia* est traversée d'affection. En revanche, cette dimension proto-ontologique fait défaut dans le cas d'une simple indétermination bariolée, fruit du hasard ou assemblée après coup.

Indétermination ne fait pas, *ipso facto*, profondeur architectonique. Ainsi, une simple indétermination aura beau être indéterminée, la profondeur proto-ontologique de l'affection y fait défaut, du moins comme partie concrescente : preuve en est que cette indétermination – mettons qu'il s'agisse d'un mauvais tableau non figuratif – se tient, et se tient de façon plus ou moins figée (comme tout concret à part entière) : nul besoin du concours concrescent d'une autre partie dépendante. Paradoxalement, c'est sa non détresse ontologique, ou sa complétude méréologique (elle peut être un tout à part entière, elle n'est justement pas un rien que partie) qui atteste son caractère architectoniquement dérivé. Retenons, en tout cas, qu'il y a bel et bien des indéterminations non figuratives qui sont bien loin d'être des *phantasiai* ; des non-figurations qu'aucune affectivité proto-ontologique ne vient habiter, des bariolages de surface qui se situent à des registres architectoniques dérivés (ouverts par la *Stiftung* de l'imagination).

C'est ainsi que – disait-on – un mauvais tableau figuratif *ne nous entraîne nulle part* ni ne semble venir de nulle part : la dimension d'affection en est absente. Il se borne à être là, retombant constamment sur ses propres pieds, coïncidant avec ses traits, ce qui rend le caractère supposément « phantastique » de sa non-figuration d'autant plus agaçant et parfois franchement inquiétant. Pareil à lui-même, le mauvais tableau non figuratif devient, dans le meilleur des cas, un objet décoratif. Il est sans mouvement de ne pas requérir, pour « être ce qu'il est »⁷, le concours concrescent d'une autre partie ; soit, par exemple, et à l'instar de la *phantasia*, le concours d'une affection. Affection qui, à son tour, est elle-même inséparable de sa dimension de *phantasia*, sans quoi elle s'« insulariserait » en affect.

⁷ Nous utilisons sciemment les termes que Husserl emploie dans la 3^{ème} *Recherche Logique* quand il s'agit d'introduire les parties non indépendantes ou « moments ».

Méréologiquement parlant, l'affection abandonnerait son statut de « rien que partie » ou « partie concrète »⁸ pour se transposer, méréologiquement⁹, en « fragment » : partie relativement indépendante, sorte de presque-tout, pouvant intégrer un tout morcelable (un « *verstückbares Ganze* »). La part de *phantasia* (infigurable) en concrescence avec l'affection atteste le caractère non psychologique et non personnel (mais bel et bien proto-ontologique et directement interfacticiel) de l'affection. Que l'affection comme rien que partie ne se tienne dans sa concrétude si ce n'est en concrescence avec de la *phantasia* atteste de la façon dont la profondeur affective proto-ontologique mord sans solution de continuité sur le schématisme, et plus concrètement sur ce que Marc Richir appelle la transcendance absolue physico-cosmique. Sans cet élan de transcendance schématique que lui procure la *phantasia*, l'affection verrait implorer sa profondeur proto-ontologique dans les parages plus ou moins privés et psychologisants de l'affect.

Qu'en est-il, du point de vue méréologique, des transposés architectoniques respectifs de l'affection et de la *phantasia* ? Il est en effet à noter que « affect » et « imagination », bien qu'obscurément rapportés l'un à l'autre (c'est justement ce que l'analyse phénoménologique se doit de cerner, et ce que la psychanalyse cherche par d'autres moyens¹⁰), se présentent comme séparés et relativement indépendants, alors que « *phantasia* » et « affection » sont d'emblée, pris à leur registre architectonique, des rien que parties, donc des concrétudes en concrescence qui ne peuvent être concrètement ce qu'elles sont qu'au sein de la *phantasia*-affection comme tout concret, c'est-à-dire, comme tout ne préexistant pas à ses concrétudes en concrescence mais, justement, les réfléchissant en concrescence. Alors que les

⁸ L'expression « partie concrète », souvent utilisée par Richir peut, parfois, prêter à confusion. Il se trouve qu'elle est parfois utilisée par Husserl lui-même dans un sens carrément opposé. Il faut comprendre l'usage richirien de l'expression « partie concrète » non pas au sens d'un « concret » ou d'un « tout concret » (pouvant être repris comme partie dans d'autres tous). Bien au contraire, il faut entendre dans « partie concrète » une « partie étant concrètement partie », donc n'étant que rien que partie.

⁹ En effet, la transposition architectonique implique aussi une transposition méréologique. Autrement dit, chaque registre architectonique a une certaine syntonie méréologique.

¹⁰ Par des moyens internes à l'intrigue symbolique déjà en place, en la retournant ou en la déplaçant, en la surcodant, en la recodant ou en la décodant. Or même un supposé décodage reste à l'intérieur de l'intrigue symbolique, joue son jeu (et se doit de le jouer pour avoir une quelconque portée thérapeutique). La phénoménologie, quant à elle, se posera la question de la transposition architectonique, autrement dit, la question de la *base phénoménologique* des termes en question (telle ou telle imagination, l'un ou l'autre affect). Jamais la psychanalyse n'adopte, du moins de façon directe, cette démarche architectonique et génétique. Cependant, cela ne veut pas dire qu'elle ne puisse (et même ne doive !) en tenir compte dans les situations concrètes de thérapie. Sur ce tout dernier point et sur le rapport nécessaire et complémentaire entre psychanalyse et phénoménologie, cf. Mesnil, Joëlle, *L'être sauvage et le signifiant. Marc Richir et la psychanalyse*, MJW-Fédition, Paris 2018.

concrétudes « *phantasia* » et « affection » sont des rien que parties et que leur précarité ontologique est le garde-fou de leur profondeur phénoménologique, « imagination » et « affect » paraissent comme des parties indépendantes, comme si leur transposition architectonique allait de pair avec une transposition méréologique ayant eu pour effet l'« insularisation » des rien que parties dont elles sont le transposé architectonique.

Mais essayons à présent de creuser à nouveau la différence entre *phantasia* (affection) et imagination (affect) depuis un autre angle, à savoir, celui de leur contenu, de leur vérité, de leur *quid* et, encore plus profondément, des types de questions auxquelles ils sont susceptibles de donner lieu.

Il faut se résoudre à penser cette chose difficile et inconmode qu'au fond, la *phantasia-affection n'admet même pas*, eu égard à elle-même et de façon concrète (et non pas, bien entendu, théorique), la question de son *quid*. Il n'y a pas vraiment lieu de se demander, dans le courant de l'expérience concrète d'une *phantasia-affection*, *ce que* nous sommes en train de *phantasier* si ce n'est, justement, au prix d'une transposition architectonique. Interpeller la *phantasia*, fût-elle perceptive, quant à son « *ce que* » n'est possible qu'au prix de rompre sa propre structure de phénoménalisation et, plus concrètement, sa temporalisation. En un sens, on sait très bien ce que nous sommes en train de phantasier. On le vit (par exemple, tel personnage de théâtre). On s'y trouve embarqués, on s'en affecte. Prendre du recul et se poser la question du contenu d'*être* de ce vers quoi nous sommes transportés (i.e. comment est ce personnage de théâtre, à quels traits est-il reconnaissable ?) et du contenu de notre vécu (qu'est-ce qui, de lui, est proprement vécu ? lequel de ses traits se retrouve dans mes *phantasmata* ?) reviendrait à casser ce par quoi la *phantasia-affection* est concrète, à rompre son milieu de concrescence, à en forcer, précisément, la transposition architectonique. Nul besoin de s'attarder sur des médiations : c'est à lui, Macbeth ou Le Cid, que l'on touchait vraiment, voire *directement*. Le sujet sait qu'il est porté par une *phantasia-affection* concrète sans avoir à se demander ce qu'il est en train de vivre, sans avoir à s'enquérir, explicitement, sur la teneur de *ce qu'il* vit et se poser la question de la *correspondance* avec qui serait supposément phantasié.

Quoi qu'il en soit, le côté « *direct* » de la *phantasia* (qui la rapproche, structurellement, de la perception, et l'écarte de l'imagination, quant à elle structurellement analogue à la conscience d'image) ne doit pas prêter à confusion. Certes, il y a bien, dans la *phantasia*, à l'instar de la perception¹¹, des *écarts*, qui

¹¹ Il y a analogie structurelle entre perception et *phantasia*, et justement pas entre perception et imagination ou conscience d'image ; sauf à détenir, justement, et comme le dénonçaient déjà les *Recherches Logiques*, une fausse théorie de la perception (comme représentation par images).

se répercutent comme en cascade, entre *phantasmata*, apparition de *phantasia* et aperception de *phantasia*, tout comme, dans la perception, il y a des écarts entre les sensations (ou *Empfindungen*), les adombrations, et la chose effectivement perçue. Ainsi, parler du côté « direct » de la *phantasia* comme nous l'avons fait ne saurait ignorer qu'il y a un certain jeu, à savoir, un assemblage de moments dépendants, de rien que parties (*phantasmata*, apparitions de *phantasia*, aperceptions de *phantasia*), une cohésion qui a du jeu, qui vit du dedans sa propre cohésion, sans la poser comme toute faite. Il y a bien, justement, ex-périence, traversée vers le phantasié, transition vécue du dedans vers le réel-phantasié qui, précisément, est aux antipodes de quelque chose qui se donnerait comme prêt, comme tout fait. Le vivre *direct* de la *phantasia* auquel nous faisons allusion pointe vers un être directement aux prises qui se situe aux antipodes d'un être « directement » surpris ou assommé par une « cohésion » externe et déjà fait, ce qui, désormais, verserait plutôt du côté de la non-expérience, voire de ce qui est non pas véritablement « ex-périmenté » mais pathologiquement subi.

Malgré l'analogie structurale entre *phantasia* et perception, une différence essentielle subsiste qui, justement, est aussi à même d'induire maintes confusions. Architectoniquement plus profonde, la *phantasia* est, en un sens, plus directe que la perception elle-même. Ou, pour le dire autrement, la *phantasia* est sous condition d'être *directe* et ce du fait de son régime de temporalisation (discontinu, intermittent). Tout comme la stabilité d'un vélo n'est assurée que par l'élan vers l'avant, la *phantasia* ne peut pas se permettre de cesser d'être *directe* (à moins de cesser d'être ce qu'elle est) et de « vivre dans et vers » le phantasié, là où la perception, soutenue, quant à elle, par un régime de temporalisation continue, à tissage serré, peut se permettre de ne pas fixer son perçu, de s'étaler dans des méandres et autres in-directions eu égard à son perçu (par exemple, des modifications de neutralité voulues, des inflexions du regard qui fixent le contenu, le *Gehalt*, du vécu, ou l'esquisse comme telle), sans pour autant abandonner le terrain du percevoir. La continuité des présents permet, dans le cas de la perception, ce que, précisément, l'intermittence et la discontinuité des *Phantasiereischeinungen* ne permettent pas, à savoir, arrêter dans un supposé présent l'*Abschattung* pour, éventuellement, se poser la question de sa teneur, voire se demander s'il y a va bien de l'*Abschattung* de tel ou tel objet perçu¹². À peine essayons-nous de procéder de la sorte dans le

¹² Ce qui, déjà, dans la perception, est absolument antinaturel, bien que faisable, par exemple moyennant la modification de neutralité spontanée suite à un conflit doxique dans la perception. Par exemple : la tour que je vois au loin, est-elle carrée ou ronde ? Une fois posée la question, je ne peux me rapporter que sur l'*Abschattung* en en suspendant le sens d'appréhension qui l'animait (p. ex. il y a là une tour ronde) afin de *ne* scruter *que* ce qui m'apparaît, me retenant de m'engager

cas de la *phantasia*, que l'on transpose l'apparition de *phantasia* en un *Bildobjekt*, flottant, à son tour, dans un autre régime de temporalisation. À vrai dire, c'est l'écart même entre apparition de *phantasia* et perception de *phantasia* que l'on transpose en différence entre *Bildobjekt* et *Bildsujet*.

Il est vrai que la terminologie de Husserl, et plus particulièrement l'usage du terme « reproduction », peuvent prêter à confusion. Mais on ne saurait lui en tenir rigueur, du moment où, notamment dans le cas de *phantasia*, il s'agit, pour la plupart, de manuscrits de recherche. Au fond, les hésitations terminologiques ne font que révéler les hésitations d'une pensée qui se cherchait en se mettant, tour à tour, à l'épreuve de l'écriture, dans ce qui, inchoatif, n'était que provisoire, et voué à être repris. Certes, pour autant que, dans la *phantasia*, il est question de reproduction, il n'est pas étonnant que la question de la ressemblance puisse se poser. Or « reproduction » ou « représentification » ne signifie pas forcément reproduction d'un original, encore moins reproduction d'une perception. Il s'agit d'abord d'une « mise en jeu » qui passe, nécessairement, par le sujet, ou qui y trouve sa source, et ce bien qu'il n'en ait pas l'initiative, comme dans tous les cas de représentifications involontaires (notamment dans la *phantasia* ou le souvenir). Le caractère direct de l'acte de *phantasia* rend absurde et antinaturelle la question même de la ressemblance.

En revanche, la question peut bel et bien se poser à l'aune de la structure, quant à elle duale et médiate, de l'imagination ou la conscience d'image, et ce bien que les images se trouvent être, parfois, évanescences (comme pour la conscience d'image « interne »). Dans ce tout dernier cas, et tout évanescences qu'elles soient, ces images sont bel et bien des *Bildobjekte*, et sont prises dans une autre structure qui permet, justement, de poser la question de leur ressemblance au regard d'un *Bildsujet*.

Le genre d'évanescence des *Phantasieerscheinungen* est tout autre. L'apparition de *phantasia* est innervée d'affection, ce qui, en un sens, suppose qu'elle *ne nécessite pas de figuration pour être concrète*. Sa concrétude ne se joue pas dans la vivacité de sa figuration ou, pour être plus exacts, sa vivacité, portée qu'elle est par l'affection, ne dépend point de la saturation plus ou moins grande de la *phantasia*-affection (dans sa partie figurable). Sa vivacité, sa concrétude de *phantasia*-affection se jouent dans l'effectivité de son caractère transitif. On s'y sent enveloppé et transporté vers une transcendance. Le contact y est. Il se fait selon une temporalisation qui n'admet pas que l'on pose la question de la ressemblance entre la partie figurée de l'apparition de *phantasia* et ce qui y est *phantasié*. En un sens, il n'y a même pas le temps. Bien plus : dès lors que la partie affection y est, et

dans le mouvement naturel de transcendance propre de toute adombration comme adombration de quelque chose. Or c'est justement la continuité de la temporalisation perceptive qui permet un tel scrutin, désormais impossible dans le régime de temporalisation propre à la *phantasia*.

que la conrescence *phantasia*-affection s'est faite, la réponse est déjà là ou, plutôt, quelque chose est en transition vers un réel (au sens winnicottien)¹³ et l'effectivité vécue de cette transition rend absurde toute question.

Avoir recours à ce qui se passe, pour le spectateur, quand il assiste à une pièce de théâtre peut s'avérer, ici, fort éclairant. Lorsque l'illusion théâtrale *prend*, l'acteur qui apparaît « dessine » une *phantasia*-affection qui, prenant à partie la subjectivité du spectateur depuis des latitudes désormais insoupçonnées, transporte ou met en transition vers un réel phantastique ou, si l'on veut, vers ce qui résulte de l'élargissement architectonique du réel, vers un réel phénoménologique qui contient le personnage phantasié, dans l'ipséité de son sens, dans une ipséité toute à lui que la transpassibilité du spectateur accueille. La question de la « vérité » de la *phantasia*-affection se pose, désormais, autrement. Isoler la *phantasia*-affection « perceptive » pour y déceler une quelconque ressemblance ne ferait que précipiter une transposition architectonique. Le mouvement concret de transition propre à la *phantasia*-affection « perceptive », tout en écart, se transposerait en structure duale *Bildobjekt-Bildsujet*. La vérité comme correspondance entre l'image (le *Bildobjekt* ; en l'occurrence la figure de l'acteur) et son référent (le *Bildsujet* ; le personnage représenté) se substitue à la « vérité » de la *phantasia*-affection « perceptive ». Mais que dire de cette dernière forme de « vérité » ?

Gagée sur sa propre concrétude – bien plus que de *phantasia*-affection « vraie », il faudrait parler de vraie *phantasia*-affection – elle est performative. Or, cette performativité n'est pas intransitive ou auto-référée. La *phantasia*-affection ne saurait épuiser sa phénoménalité dans une auto-affection. Bien au contraire, elle consiste, avant tout, en un être-en-vérité performatif qui, néanmoins, touche à quelque chose d'autre que soi. Elle bute sur un réel, sur une altérité. Ce tout dernier point est loin d'être anodin et appelle, effectivement, une précision supplémentaire : le caractère performatif de cette « vérité » de la *phantasia*-affection n'en est pas moins transitif, ouvrant sur « quelque chose » qui est de l'ordre de ce réel architectoniquement élargi dont les strates les plus archaïques peuvent être touchées par la *phantasia*, nécessairement en conrescence, ici, avec l'affectivité. C'est ainsi que la *phantasia*-affection « perceptive » suscitée par un acteur incarnant véritablement son personnage nous donne de le toucher (tout en gardant l'écart, transitif, de cette « transition infinie » vers le réel qu'évoque M. Richir avec Winnicott). Et ce réel de la *phantasia*-affection, « perceptive » ou pas, l'est, comme nous allons le voir, de convoquer tout un monde. C'est que la transcendance du réel, architectoniquement comprise, est gagée sur la pluralité des mondes, sans

¹³ Cf. Richir, *Phantasia, Imagination, Affectivité*, J. Millon, Grenoble 2004, pp. 497–520.

quoi ce réel et cette transcendance seraient menacés de se voir imposer le style de transcendantalité d'une seule subjectivité.

3. L'affection (-*phantasia*) comme affectation (phantastique) à d'autres mondes

Ces précisions sur la différence entre *phantasia* et imagination étant faites, reprenons à nouveaux frais l'élan de transcendance des *phantasiai*-affections dans ce qui en complète la concrétude, à savoir, dans son ouverture vers d'autres mondes, vers leurs mondes à elles. C'est ce qui fait, comme nous venons de le voir à l'aune de la différence avec le complexe¹⁴ imagination-affect, que la *phantasia*-affectation se vive comme un arrachement proto-ontologique.¹⁵

Par l'entremise d'une *phantasia*-affectation, c'est tout un monde qui, soudainement, fait irruption. Cette irruption requiert (ou, à vrai dire, a déjà requis, a d'emblée pris à partie), pour entamer sa phénoménalisation, une partie de nous qui nous est propre, mais où l'on ne se reconnaît pas de prime abord. C'est justement à ces occasions précises que Richir parlera de mort symbolique. Voilà que nous assistons au surgissement de mondes archaïques qui ne nous ont pas attendus ou qui semblent se passer de nous, c'est-à-dire, de mondes dont la phénoménalisation pleine implique notre disparition. Or cette imminence de disparition qui nous affecte de nous affecter aux lisières de nos possibles nous ressource, nous recharge, nous fait revenir d'ailleurs : nous constatons la renaissance juvénile, inentamée, de parties abscondes de notre vie. C'est que, sommeillant la plupart du temps, nous sommes aussi cette partie du fond de notre vie qui, soudain, d'entrer en concrescence avec des mondes autres, se réveille. Lisons un passage très évocateur de *Phénoménologie en esquisses* :

[...] parfois telle couleur – à l'instar du jaune de Bergotte –, telle *Stimmung* (qui a toujours ces caractères), tel paysage, etc., nous paraît surgir [486] de nulle part en vue de nulle part, nous retourne énigmatiquement jusque dans nos profondeurs les plus intimes, nous émeut comme dans une « divine surprise », nous arrache à notre âge et aux contingences de la vie, nous donnant l'impression que nous n'avons jamais vieilli et ne devrions jamais vieillir.¹⁶

¹⁴ Qui n'est pas un tout concret, mais, justement, un complexe fait de parties séparables.

¹⁵ Et non pas, par exemple, comme un arrachement vécu sous l'espèce d'une obsession névrotique ou, du côté des psychoses, d'une mélancolie malade.

¹⁶ Richir, *Phénoménologie en esquisses*, J. Millon, Grenoble 2004, pp. 485–486. Nous pourrions évoquer, sur cette même ligne, la problématique du sublime. Cf. sur ce point Carlson, Sacha: « Lo

Cette force d'arrachement proprement *phantastique* n'est autre que celle, parfaitement générique, de l'apriori de corrélation compris comme concrescence de deux parties dépendantes (génériquement, ce qui est de l'ordre de la vie et ce qui est de l'ordre du monde, le vécu et ce qui s'apparaît dans le vécu). En tout cas : l'apriori de corrélation entre la vie et le monde n'est pas brisé (il n'y a pas ici de dépassement de la phénoménologie). Il y a, bien plutôt, un approfondissement architectonique de celui-ci, approfondissement débloqué par un désalignement phantastique qui permet l'affect(at)ion du sujet jusque dans les registres les plus profonds. J'irai même jusqu'à dire qu'il y a, à ces registres archaïques, une intensification de l'apriori de corrélation ; ce en quoi *phantasia* et affection sont indiscernables. Pourquoi une intensification ? Parce que la concrescence a lieu sans l'entremise du présent. La concrescence se fait sans avoir à composer avec la forme du présent, sans qu'elle se fasse à l'aune du maintenant, ou du présent vivant. En effet, c'est sur fond de présent continu qu'il est loisible de former des abstractions, de penser la *phantasia* d'un côté et l'affection de l'autre, dès lors que cette pellicule continue serait, en principe, à même de recueillir ce qui s'y dépose. Or il n'est en rien : le registre auquel (nous) prend la *phantasia*-affection n'est point doublé ou tapissé dans toute sa dimension de la continuité des présents. C'est justement ce lieu architectonique réticent à toute bijection sur la ligne serrée des présents qui, relâchant la bride de la continuité des présents, permet à une affection (en présence mais sans présent) de « s'amener » aux lisières du monde. Affection qui est donc aussi, nécessairement, une « affectation » phantastique ou déport, un arrachement forcé, soumis à une rigueur, celle de la concrescence elle-même, à laquelle seule une *phantasia* non aiguillée sur le présent peut se rendre transpassible.

Or, déjà d'un point de vue strictement structural, la concrescence – c'est là, croyons-nous, la force génétique et architectonique de la méréologie – n'est pas co-présence, et n'a pas à l'être. Autrement dit, la formalité de la concrescence est parfaitement indifférente au présent : la « forme-présent » n'en a pas le monopole. La concrescence se fait sans liant, sans troisième terme, et c'est ce qui fait sa force : celle-ci ne repose que sur les parties, précisément comme *rien que parties*. L'effectivité de la concrescence ne dépendant pas d'un troisième terme, sorte de liant transcendantal répondant, par exemple, aux noms de « chair », d'« être », de « temps immanent », l'analyse méréologique ouvre, justement, à l'étude de toutes sortes de renvois, intentionnels et architectoniques, par-delà (mais aussi en-deçà) du présent, voire d'autres versions de phénoménalité saturée ou qualifiée d'une

sublime y el fenómeno (Kant, Richir) », tr. espagnole par P. Posada, in *Ápeiron. Estudios de filosofía*, n° 3, Madrid 2015, pp. 117-127.

façon ou d'une autre et compromettant, par-là, le caractère foncièrement inopiné de la concrescence.

Il est pourtant vrai que les concrescences, pour autant qu'elles se phénoménalisent, se font – nous dira Richir – « en présence », toute la difficulté étant de ne pas lester cette présence ou cet « en présence » de l'impressionnalité du présent.¹⁷ La suite du passage cité pointe, en effet, vers la possibilité d'un recroisement d'horizons de passé et de futur transcendants qui ne se fait pas – qui n'a pas à se faire, qui n'a ni le temps ni l'espace de se faire – sous les auspices du présent:

Et cependant, puisque, à ce registre architectonique, où il ne peut être question que de la proto-temporalisation/proto-spatialisation de l'instantané en lui-même hors temps de présent des revirements, le recours au présent husserlien muni de ses protentions et de ses rétentions nous est interdit, il faut bien que la proto-temporalisation le soit d'horizons transcendants de temps sans présupposition de présent, et même de présence comme comportant toujours déjà en elle-même, mais sans présent assignable, *son* passé et *son* futur.¹⁸

Il y a lieu de comprendre le clignotement en termes méréologiques. En effet, ce n'est que par à-coups, par intermittences, que le phénoménologiser – dans la phase de présence qu'il s'emploie à étaler – peut être « à la hauteur » des rythmes de concrescence qui s'y font espace. La rigueur de la concrescence elle-même nous tient hors d'haleine, pour ainsi dire. À suivre son mouvement – nous dit Richir plus loin – c'est « comme si, par-là, nous n'étions encore et toujours qu'aux lisières du monde ou des mondes pluriels que nous ne faisons qu'entrevoir [...] ».¹⁹ C'est par intermittences, relayées par des *phantasiai*-affections fugaces que nous sommes reçus dans ces mondes. La vie est portée tour à tour quelque peu au-delà de ce qu'elle tenait pour ses limites (nous retrouvons, bien sûr, le sens de ce que Maldiney appelait « transpassibilité »), se surprenant elle-même à avoir *pu* là où elle ne l'aurait jamais *cru* ou *su* (« nul ne sait ce que peut un corps » selon le célèbre mot de Spinoza). Notre vie se découvre soudainement, *par intermittences*, comme grandie et approfondie, elle est soudainement « affectée aux lisières » dans les deux sens du terme, double sens que l'on retrouve dans le concret biface de toute *phantasia*-affection.

Il y a donc chaque fois un se recevoir de la vie à même le « transcendantal » de tel ou tel monde (le rythme, les espaces-temps, *ses* horizons), l'un ou l'autre

¹⁷ C'est ce lieu de non impressionnalité du revirement, lieu insaisissable, que Richir appelle « l'instantané ».

¹⁸ Richir, *Phénoménologie en esquisses*, pp. 485–486.

¹⁹ *Ibidem*.

phénomène pouvant en être l'emblème : une éclaircie dans le ciel après un jour de pluie, le changement des saisons qui s'annonce, un arôme, le bruit du feuillage dans les arbres, une mélodie. Nous ignorons d'où cette incitation peut bien procéder. Tout comme ce jaune de Bergotte proustien, dont nous parlait Richir, certains phénomènes s'avancent comme l'emblème d'un monde tissé d'une consistance *autre*. Ils semblent, par là même, nous tendre la main, nous offrir l'impossible possibilité d'y demeurer, voire d'y initier une téléologie différente, sous les auspices d'horizons tout autres, en écart par rapport à ceux de ce monde symboliquement institué où l'on se reconnaît, où l'on se reprend, où l'on n'aura fait que se narrer sans cesse. Or il est des instants, réticents à s'assimiler à cette narration de soi, où l'on se dit : tel ou tel paysage, telle ou telle mélodie, telle ou telle saveur pourraient *suffire à faire monde*. Ils annoncent, étrangement, une sorte de complétude aux lisières de ce monde-ci, complétude tenue par des vortex de concrescence situés au-delà des limites de notre monde, et empiétant sur des mondes autres, non pas par accident, mais parce qu'ils y appartiennent, parce qu'ils en viennent. Pour de tels phénomènes, l'accidentel revient plutôt à avoir échoué sur un monde, le nôtre, qui n'est précisément pas le leur. Nous avons affaire à l'accidentelle phénoménalisation en *phantasia* de nécessités (i.e. de concrescences tissant la cohésion d'un monde autre) auxquelles nous n'étions pas censés assister, mais auprès desquelles nous nous trouvons, soudainement, « affectés ». C'est bien pour cela que cette affection et affectation ne peuvent être que fugitives. Or, pour autant que cette impression n'est pas une quelconque proto-sensation éclatée, mais bien plus la bribe de tout un monde (notre finitude ne nous le donnant que par bribes), elle porte en elle la promesse d'une demeure, d'un séjour, d'une affectation phantastique. Bien sûr, ce n'est là qu'une impression fugitive et qui, fatalement, ne tient pas. À peine essayons-nous de suivre ces impressions fugitives, avec leurs promesses de mondes autres, force est de constater qu'« elles ne tiennent pas la route », comme on a coutume de le dire.

Mais quelle « route » ? La « route » du style de concordance et de vérification propre à notre monde à nous. Tout comme la consistance du rêve – sa temporalisation/spatialisation – est autre et semble se déliter dès lors que, à le raconter ou nous le raconter, on l'expose à la logique de la veille, ces mondes autres, sitôt repris, ne « tiennent pas » dès lors qu'on leur impose les repères de notre monde à nous, les scansionnements dictés par le présent ou, si l'on veut, par un « en présence » découpé à l'aune de la continuité des « présents ». Et pourtant nous avions senti, dans l'éclair de l'instantané, une consistance autre, tout comme, depuis la veille, on se surprend de la façon dont un rêve, apparemment incongru, a bel et bien pu tenir sa phase de présence sans la briser, suivre à la trace les concrescences qui s'y devinaient.

Dans le magnifique poème de Rilke appelé « *Kindheit* » et que nous retrouvons dans les *Neue Gedichte*, c'est un jour de pluie qui déclenche tout un pan de *phantasiai*-affections qui sont autant d'affectations à un monde autre, demeure fugitive où il ne nous est plus loisible d'habiter. Les premiers vers du poème parlent d'une pluie qui ramène jusqu'à nous tout le monde de l'enfance ; l'« enfance » consistant, comme on le verra, en un style de schématisations désormais révolu et impliquant des rythmes de temporalisations d'une amplitude dont nous ne sommes plus capables. C'est tout un monde qui revient (ces longues après-midi de l'enfance) avec sa profondeur à lui, c'est-à-dire, avec ses horizons propres, en coalescence avec d'autres mondes. La cohésion de ce monde semble enclenchée et, pourtant, la demeure sera impossible:

Es wäre gut viel nachzudenken, um
von so Verlorenem etwas auszusagen,
von jenen langen Kindheit-Nachmittagen,
die so nie wiederkamen - und warum?
Noch mahnt es uns -: vielleicht in einem Regnen,
aber wir wissen nicht mehr was das soll;
nie wieder war das Leben von Begegnen,
von Wiedersehn und Weitergehn so voll
wie damals, da uns nichts geschah als nur
was einem Ding geschieht und einem Tiere:
da lebten wir, wie Menschliches, das Ihre
und wurden bis zum Rande voll Figur.
Und wurden so vereinsamt wie ein Hirt
und so mit großen Fernen überladen
und wie von weit berufen und berührt
und langsam wie ein langer neuer Faden
in jene Bilder-Folgen eingeführt,
in welchen nun zu dauern uns verwirrt.²⁰

L'impossibilité d'habiter à nouveau ce monde suscite pour le moins un étonnement. C'est ce qu'expriment les tout premiers vers du poème (« *Es wäre gut viel nachzudenken, um von so Verlorenem etwas auszusagen* »). La surprise de la perte, alors que ce temps de l'enfance semblait si lent, ces longues après-midi (« *jenen langen Kindheit-Nachmittagen* ») qui paraissaient ne pas connaître de fin. Et pourtant, et contre toute attente, elles passèrent et ne revinrent point (« *die so nie wiederkamen* »). Voilà qu'elles se trouvent, aujourd'hui, confinées à un passé qui, tout

²⁰ Rilke, Rainer Maria, « *Kindheit* », in *Neue Gedichte*, Insel Verlag, Leipzig 1907.

au plus, fait retour inopinément, suscité par une pluie d'automne, le tout teinté par cette « douleur du retour » qu'est, littéralement, la nostalgie²¹, avec sa part d'absurde non résignation – qui n'en est pas moins douloureuse – à l'irréversibilité du temps, manifeste dans ce poignant « *und warum ?* » qui clôt la première strophe. Quelque chose de ce passé est irréductiblement mort. Rien n'arrivera pas à le faire revivre, si ce n'est, en partie, dans un ressouvenir mobilisant la *phantasia*. Telle est la force affective de la *phantasia* que la vérité, pourtant bien arrêtée, de l'irréversibilité du temps est mise à l'épreuve, comme si quelque chose dans la fraîcheur de la réminiscence nous avait incités à en douter. Bien entendu, confirmation s'en suit. Non sans douleur. C'est là le propre de la nostalgie : l'épreuve de l'irréversibilité du temps, éprouvée à nouveaux frais dans l'impossibilité de ramener à la vie un monde passé qu'une réminiscence inopinée laisse échouer sur la plage du présent. L'expérience de l'impossibilité à faire revivre ce monde révolu se mesure à l'impossibilité à pouvoir l'habiter à nouveau, malgré la fraîcheur avec laquelle ladite réminiscence l'avait inopinément rescapé pour nous, du fond des âges.

Dans le poème qui nous occupe, la douloureuse surprise de cette impossibilité est éprouvée sous l'espèce d'une foncière incompatibilité entre le monde de l'enfance (celui du moi représentifié) et le monde adulte (celui du moi actuellement représentifiant) ; incompatibilité que Rilke exprime dans ce « *verwirrt* » qui clôt le poème comme le sceau d'un écart infranchissable. Adultes, nous ne pouvons plus, désormais, épouser ces suites d'images (« *Bilder-Folgen* ») qui gardent pourtant leur inertie d'origine et, partant, leur tendance à nous arracher à nous-mêmes. Lorsque, adultes, nous subissons ne serait-ce qu'un début d'arrachement, on ne sait plus quoi en faire (« *aber wir wissen nicht mehr was das soll* »), qui plus est, nous ne savons plus (« *nicht mehr* ») faire comme jadis (« *damals* »), nous ne savons fouler ce terrain rythmé par ces suites d'apparitions qui nous entraînent (« *in jene Bilder-Folgen eingeführt* ») ; nous ne savons le fouler si ce n'est dans la détresse et la désorientation, nous ne sommes plus capables à présent (« *nun* ») d'en faire une demeure (« *zu dauern* »), d'y habiter.

En tout cas, ce qui fait que « ça ne tienne pas » se situe à un autre niveau, à savoir, au registre architectonique des présents. Tout bien réfléchi, ce monde à nous ne vient pas contrer ce monde autre qui s'entr'ouvrait sur son terrain même ; et c'est bien cela qui fait le côté vertigineux de cette expérience, mais aussi sa fragilité. Cette confluence oxymorique entre le vertigineux et sauvage d'un monde autre

²¹ Cf. les très belles analyses que M. Richir a consacrées à ce sujet dans ses *Fragments phénoménologiques sur le temps et l'espace*, J. Millon, Grenoble 2006. Notamment les pp. 142-153, portant sur la réminiscence, et qui se trouvent dans le chapitre intitulé « Pour une phénoménologie du souvenir volontaire et involontaire ».

(susceptible de nous arracher) et la fragilité de sa phénoménalisation (auprès de nous et dans ce monde) est – avions-nous signalé – repérée par Rilke qui dans les vers, déjà cités, « *die so nie wiederkommen, und warum ?* » manifeste son étonnement face à la possibilité même de cette perte (des mondes de l'enfance), perte désormais effective, mais tout de même surprenante dès lors que nous nous voyons transportés à des registres architectoniques où il y a revirement entre passé et futur transcendants, volteface constant des affections de l'immatrice et d'immémorial. Ce n'est que dans les registres de phénoménalisation dérivés que l'irréversibilité impose son effectivité, et c'est bien pour cela que la surprise quant à sa vérité, vérité éprouvée – voire pâtie et soufferte – à nouveaux frais par la nostalgie, ne devrait pas surprendre. Au regard de l'archaïque, l'irréversibilité n'est pas un acquis.

Retenons, en tout cas, qu'il y a des mondes à part entière, en écart du nôtre. Les lisières (de mondes autres) propres du monde de l'enfance correspondent, par exemple, à des horizons de futur qui n'avaient rien à voir avec ce qu'aura été notre futur (à savoir, notre présent actuel ou notre passé immédiat). Or cet écart ou encore cette non correspondance, n'a pas à être comprise comme le signe d'une désillusion. Il ne s'agit pas là de projets non réalisés, voire d'échecs, mais d'instances qui ne sont pas comparables, situées comme elles sont à des registres architectoniques différents. Ces mondes autres, en coalescence avec le monde de l'enfance – tout comme le monde de l'enfance lui-même – comportent une autre façon de temporaliser. Autrement dit, les horizons de l'enfance appartiennent au monde de l'enfance. Ils ne passent pas tels quels dans le monde adulte, et ce bien que les massifs du futur et du passé proto-ontologiques aient certes été toujours les mêmes (mais ce ne sont là que des horizons ultimes).

4. L'architectonique du vivre à la lumière de la *phantasia*

Le non aiguillage du *Phantasieich* sur le présent du moi actuellement phantasiant rend urgent de penser l'architectonique, à savoir, cette irréductibilité entre registres (sans pour autant en méconnaître les résonances), non seulement du côté de la partie « monde » de l'apriori de corrélation, mais aussi et surtout du côté de la partie « vie ». L'effectivité des étagements architectoniques s'y fait d'autant plus sentir que la vie, dans son immanence, semble toute d'une pièce. Or l'effectivité de l'architectonique, voire l'irréductibilité des différents registres scande, elle aussi, la partie « *reell* immanente ». Notre trop grande proximité à l'immanence réelle nous amène souvent à trop la compacter, alors qu'une multistratification *vécue* s'y cache également pour qui sait y regarder de près. En effet, le sujet lui-même peut

sentir en lui, dans sa partie *reell*, les hiatus architectoniques que nous évoquions, tout comme il peut faire l'expérience de l'irréductibilité des registres ou, pour le dire en termes méréologiques, la foncière non-concrescence entre registres. C'est bien ce que nous avons pressenti, précédemment, au sujet des *Stimmungen* proto-ontologiques ou des *aistheseis* en coalescence avec leurs horizons d'absence (au passé et au futur proto-ontologiques). Nous tenterons de révéler l'effectivité de l'architectonique au sein du vivre lui-même (i.e. de la partie *reell* immanente du tout du vécu transcendantal) à la lumière d'un autre poème d'Antonio Machado qui en fournit une saisissante illustration.

Moi j'écoute les chants
Aux vieilles cadences
Que chantent les enfants
Quand ils jouent en ronde
Et qu'ils versent en chœur
Leurs âmes qui rêvent,
Comme versent leurs eaux
Les fontaines de pierre :
Sur un ton monotone
De rires éternels
Qui ne sont pas joyeux,
Avec de vieilles larmes
Qui ne sont pas amères,
Mais disent des tristesses,
Des tristesses d'amour
D'anciennes légendes.

Sur les lèvres d'enfants
Les chansons rapportent
Confusément l'histoire
Et clairement la peine ;
Ainsi que l'eau dit
Sa fable, bien claire,
D'anciennes amours
Que jamais on ne conte.

Jouant, dans l'ombre
D'une vieille place,
Les enfants chantaient...

La fontaine de pierre
Versait son éternel
Cristal de légende.

Les enfants chantaient
Les chants ingénus
D'une chose qui passe
Et jamais n'arrive :
Confuse l'histoire
Et claire la peine.

La fontaine sereine
Poursuivait son conte,
L'histoire effacée,
Elle disait la peine.²²

Essayons d'explicitier à la lumière de ce poème le point auquel nous faisons allusion, à savoir, la non concrescence entre registres architectoniques, c'est-à-dire, leur irréversibilité réciproque, ce qui, par là même, révélera le lieu architectonique de la *phantasia*-affection. Cette non concrescence est concrètement ressentie comme étagement de la vie elle-même, et donc comme irréductibilité des hiatus architectoniques dans le *reell* lui-même. Mais qu'est-ce que cela suppose ? Et, plus concrètement, qu'est-ce que cela fait ? Cela produit, ni plus ni moins, tout un feuilletage de l'affectivité au sein d'une *même* subjectivité. Pourtant, comment et à quoi pouvons-nous *ressentir* un tel feuilletage ou, disions-nous plus haut, cette non concrescence entre registres au sein de ce qui, néanmoins, est une *même* subjectivité ? Nous pensons que ce poème de Antonio Machado que nous venons de citer offre quelques éléments de réponse.

Observons, en tout premier lieu, qu'Antonio Machado évoque des « rires éternels » (mais) qui « ne sont pas joyeux » tout comme des « vieilles larmes » qui (pourtant) « ne sont pas amères ». C'est comme si l'éternité des rires les portait en deçà de la joie exprimée ou réelle ; peut-être, même, vers une joie plus profonde qui n'éclot pas et n'a pas à éclore dans le présent. De la même façon, le caractère « vieux », « archaïque », « immémorial » des larmes les situe d'emblée en deçà de leur qualité d'amertume. Or si les rires éternels ou les vieilles larmes ne sont ni de joie *sonore* ni d'amertume *gustative*, ce n'est pas – contrairement à ce qu'une exégèse bêtement symbolisante s'empresserait à prôner – parce qu'elles seraient

²² Machado, Antonio, *Champs de Castille précédé de Solitudes, Galeries et autres poèmes* et suivi des *Poésies de guerre*, Trad. Sylvie Léger et Bernard Sesé, Poésie/Gallimard, Paris 1973, pp. 31–32.

« spirituelles » ou « abstraites ». C'est même tout le contraire : elles sont éminemment concrètes, éminemment réelles, éminemment charnelles et vivantes ou *leiblich*. Nous soutenons qu'elles sont bel et bien *ressenties*, mais, justement, elles le sont à un autre registre. Essayons de préciser.

Les « vieilles larmes » et les « rires éternels » relèvent d'une affectivité proto-ontologique qui s'est déjà proto-temporalisée *avant*, à *part* ou *en écart* de son devenir affect ou de son éventuelle transposition architectonique en affect. Quel affect ? Celui de l'amertume et la joie communes, celles qui ont un présent assignable. Le registre archaïque où les « rires éternels » et les « vieilles larmes » font concrescence (avec des horizons de mondes, au pluriel) est intrinsèquement imperméable, dans ses mouvements de cohésions et revirements, aux rires factuels (mesurables en décibels) et aux larmes qui montent aux yeux et qui ont une composition chimique et des qualités gustatives (dont l'amertume). Les rires de joie et les larmes amères peuvent ce que ne peuvent pas les rires éternels et les vieilles larmes : elles sont susceptibles de saturer un présent, un maintenant. L'une des parties concrescentes de ces affects de joie ou de tristesse vécues au présent consisterait en une *hylè* d'affect étendue sur des proto-impressions munies de leurs protections et de leurs rétentions.

Tout comme le jaune de Bergotte proustien, dont Richir nous parlait dans un texte cité précédemment, ou bien ce « *aber wir wissen nicht mehr was das soll* » du poème de Rilke, les vieilles larmes ne sont pas tant un « je me sens triste » (car il n'y a même pas de temps ni d'espace pour ce « me »), mais une tristesse qui paraît « venue d'ailleurs », des « lisières du monde ». Or si elle vient d'ailleurs, elle n'en vient pas, au demeurant, tel un cheveu sur la soupe. Elle vient, bien plutôt, du plus profond de nous-mêmes. D'ailleurs, c'est à une réduction architectonique dûment menée de le révéler. En absence d'analyse, ou tant que celle-ci reste insuffisante, ces *Stimmungen* paraissant sorties de nulle part, peuvent être, à tort, assimilées à des *Einfälle*, à de simples lubies, bref, à des associations tributaires des synthèses passives de premier degré. Ces dernières, rappelons-le, sont, quant à elles, sans monde ou immondes. Elles ne vivent que de parasiter les concrescences authentiquement phénoménologiques (qu'elles soient des synthèses de second ou de troisième degré).

Nous ne saurions épuiser la richesse, énorme, de ce poème. À vrai dire, il faudrait encore analyser de près à quel point le sujet *éprouve* ce hiatus architectonique, c'est-à-dire, *vit* l'impossibilité de concrescence entre des éléments de registres différents. Les « vieilles larmes », « vécues » en *phantasia*, ne pourront jamais être pleurées comme telles. Et pourtant – et c'est essentiel de tenir ferme cela – elles sont de l'ordre de la vie, elles sont bel et bien vécues – au sens large –, certes non

pas au présent, mais vécues en un sens essentiel à la profondeur de ce présent lui-même. Elles constituent une « partie virtuelle » et *phantasique* du vécu présent, elles font partie (virtuelle) de la vie vécue – ici au sens strict – ou du vécu de la vie. Mais qu'est-ce que faire virtuellement partie ou être partie virtuelle du vécu présent peut bien vouloir dire ?

C'est là, justement, qu'entre en ligne de compte le deuxième type d'irréductibilité dont nous traitons ici et que ce poème d'Antonio Machado illustre si bien. Ces vieilles larmes donnent à la tristesse vécue en présent tout son relief ou son « épaisseur d'absence ». Elles y sont en creux, par transpassibilité architectonique, mais justement pas, du moins *stricto sensu*, par concrescence, mais – disions-nous plus haut – par « résonance ». Une partie virtuelle architectoniquement plus profonde (dans le cas qui nous occupe une « affection », i.e. les « vieilles larmes ») ne peut pas entrer en concrescence avec son pendant architectonique au registre du présent (dans ce cas, un « affect », i.e. les « larmes amères » réellement pleurées).

Or il se peut – et c'est même sûr – que dans ces « rires éternels », dans ces « vieilles larmes », il y ait davantage de peine et de joie profondes (i.e. la partie « affection » de ces *phantasiai*-affections) que dans n'importe quels larmes et rires présents (selon Richir, les « affects », cette fois-ci non directement liés à une « imagination »). Ces derniers affects – on le sait – sont, quant à eux, bien plus happés par l'image, la posture, les intrigues symboliques... ils sont bien plus sujets à maints remaniements herméneutiques et narratifs en général. Autrement dit, les larmes amères et les rires de joie, temporalisés au présent (et dont la base phénoménologique – dirait Richir – correspond à des affections sans présent assignable) sont affectés en retour par ce à quoi Machado se réfère, à plusieurs reprises, dans son poème, comme l'« histoire », au sens de l'« histoire » de la chanson que chantent les enfants. Si nous repérons ces passages, nous verrons qu'il oppose l'histoire, « effacée » et « confuse », à la « peine » qui, en revanche, est, quant à elle, « claire ». C'est que la peine étant « claire », l'histoire n'a pas à l'être.

Tout bien réfléchi, ces vers d'Antonio Machado offrent une illustration supplémentaire de ce que nous évoquions plus haut quant à la différence entre *phantasia* et imagination. À vrai dire, l'histoire n'est « confuse » que pour celui qui se pose la question du *quid* de la *phantasia*-affection en jeu pour en forcer le sens et même la figuration. En l'occurrence, l'histoire n'apparaît comme confuse que pour le poète et moyennant l'écart qui le sépare des enfants. Les enfants eux-mêmes ne sentent pas – et encore moins ne souffrent – le côté « confus » de l'histoire, son foncier manque de saturation. Non pas qu'ils ne s'en aperçoivent point. C'est que, tout simplement, il n'en est rien : la *phantasia*-affection est complète, elle est *concrète* comme elle est et, dans sa « saturation » d'absences toute en transitivité, elle ne

nous donne que de l'habiter, et non pas d'enquérir sur son *quid*, sur son contenu. Habiter sa transitivité « saturée » d'absences, son tissage d'ombres, voilà ce que se bornent à faire les enfants dans et par leurs chants. Le contraste entre la clarté de la peine et la confusion de l'histoire devient flagrant dans cette strophe :

Sur les lèvres d'enfants
Les chansons rapportent
Confusément l'histoire
Et clairement la peine ;
Ainsi que l'eau dit
Sa fable, bien claire,
D'anciennes amours
Que jamais on ne conte.

Et, plus loin : « Confuse l'histoire / Et claire la peine », pour reprendre, une dernière fois, l'opposition, lors de la dernière strophe du poème, où l'histoire est non pas « confuse » mais, désormais, tout simplement « effacée » (ou, si l'on veut, à tel point « confuse », qu'elle en devient « effacée ») :

La fontaine sereine
Poursuivait son conte,
L'histoire effacée,
Elle disait la peine.

Pourtant – cela est capital – le chant des enfants, qui vient à se confondre avec le chant de la fontaine « sereine », se poursuit. La « sérénité » du chant indique qu'il est sujet à une autre temporalisation, bien plus archaïque, et se faisant en écart de tout présent. En effet, nous avons affaire à une temporalisation qui est propre, comme nous dit aussi le poème, « d'une chose qui passe / Et jamais n'arrive », immémoriale et immature à la fois. Bien que l'histoire en soit effacée, le chant continue de faire son effet, car l'essentiel y est toujours. L'essentiel est ce qui est proprement chanté et transmis, à savoir, cette « chose qui passe / Et jamais n'arrive » : des affections proto-ontologiques (par exemple des « anciens amours » qui suscitent des « vieilles larmes » et des « joies éternelles »). La « peine » « claire » qui demeure, par-delà l'intrigue symbolique (l'« histoire ») est justement celle des « vieilles larmes », mais aussi – nous allons y venir – celle des « rires éternels ».

En effet, « vieilles larmes » et « rires éternels » revivent, l'un dans l'autre, dans l'instantané (comme disait le passage de *Phénoménologie en esquisses* que nous avons cité). Ce revirement instantané n'est justement pas une confusion. Encore

moins une contradiction. Le non écrasement de l'architectonique phénoménologique, voire la présence virtuelle, tout en profondeur, de plusieurs registres architectoniques au sein d'un même phénomène, produit, tout au plus, une (fausse) impression de contradiction. Or il n'en est rien. D'abord, il faut signaler que la vitesse du revirement réciproque entre rires et larmes fait que cette « peine », elle-même proto-ontologique, convienne aux deux termes (sans que ceux-ci se confondent). Par ailleurs, la résonance de l'affection archaïque dans l'affect présent (par transpassibilité architectonique) ne nous place nullement devant une sorte d'alternative (qui ignorerait la possibilité d'une habitation virtuelle de l'affect par l'affection) : « rires éternels » ou éclats de rire présents et enregistrables, mesurables en décibels, ne sont pas exclusifs l'un de l'autre. À vrai dire, les premiers se trouvent *virtuellement* dans le creux des seconds si tant est que les affects en jeu aient une certaine profondeur, s'ils ne sont donc pas entièrement feints (on peut feindre un affect, mais pas une affection). Au creux des joies et des tristesses *réellement présentes* (concrétisées en rires et larmes) palpitent une tristesse et une joie profondes, proto-ontologiques (immémoriales et immatures), dont le rythme de revirement est bien plus subtil et rapide à proportion de ce qu'il n'a pas à traverser le présent.

Ce dernier point est très important, et c'est avec lui que nous terminons l'analyse, provisoire, de ce poème, quitte à en reprendre les enjeux dans des travaux ultérieurs. Il faut bien saisir que tout comme les revirements entre passé et futur proto-ontologiques qui ont lieu dans les registres archaïques paraissent impossibles, impensables, voire incohérents, dès lors que l'on s'essaie à les analyser depuis le registre du présent ; il en va de même avec la joie et la tristesse proto-ontologiques. Eu égard au registre de l'archaïque, il semblerait que le principe de contradiction soit mis à mal lorsqu'un même lambeau de sens se donne comme immémorial et comme immature, comme réminiscence et comme prémonition – en revirement instable. Or, encore une fois, revirement ne veut pas dire confusion : la réminiscence est réminiscence *et pas* prémonition ; elle est attachée à une affection d'immémorialité qui n'est pas immaturité. Certes, les concrétudes archaïques semblent se donner comme immémoriales et comme immatures à la fois ; et pourtant, les massifs du passé et du futur proto-ontologiques *ne se confondent pas*, ne fusionnent pas, ne s'écrasent pas l'un sur l'autre. Bien qu'en revirements instables dans l'instantané, les proto-affections révélant et détectant chacun de ces horizons proto-ontologiques sont, en elles-mêmes, tout à fait différentes : la fraîcheur de l'immature n'est tout simplement pas cette étrange vétusté, propre à l'immémorial. Immémorial et immature partagent une même proto-temporalisation. Ils demeurent, tous les deux, préservés qu'ils sont du présent (et même de la présence) également

inentamés. Indéclinables, ils restent à distance l'un de l'autre, bien que, depuis les registres des présents, ils apparaissent en incessant revirement, en empiètement quasi-complet.

Aussi – nous concluons par ce point de méthode – cette foncière différence entre horizons, tout comme la différence de qualité entre les affectivités qui leur sont, chaque fois, attachées, justifie, ici, et ce malgré la profondeur architectonique à laquelle on se trouve, malgré la vitesse vertigineuse des enchevêtrements, la pertinence de l'analyse méréologique, et ce au moins pour deux raisons.

En tout premier lieu, parce que la méréologie s'attèle, précisément, à retracer les concrescences entre parties disjointes²³, à savoir cette double situation décelant 1) une dépendance phénoménologique (i.e. il y a bel et bien revirement instable et passage, l'une dans l'autre, de l'affection d'immémorialité dans l'affection d'immaturité, des horizons de futur proto-ontologique dans les horizons de passé proto-ontologique) entre 2) ce qui, néanmoins, est irréductible (i.e. la subjectivité *ressent* comme différentes et irréductibles la fraîcheur attachée à l'affection d'immaturité et la vétuste solennité de l'affection d'immémorialité, tout en se montrant parfaitement incapable de cartographier les passages de l'une à l'autre).

Il est au moins un second point qui assoit l'opportunité de l'analyse méréologique, et ce *même* en ces eaux profondes. *Même* en ces eaux profondes qui semblent, pour le moins, inadaptées, si ce n'est carrément rétives à toute ontologie formelle. Eaux profondes supposément inadaptées, voire réfractaires à une analyse – la méréologie – suspectée d'être « humaine trop humaine », secouées qu'elles sont par des tourbillons hyper-véloces doublés de la caresse lointaine d'imperceptibles courants, quant à eux, hyper-lents. Tout se meut selon des rythmes foncièrement inadaptés à ce qu'une subjectivité est à même d'*accompagner*, à savoir, à ce qui est susceptible de se mettre, tant bien que mal, au diapason du *présent*. Or c'est précisément parce que la méréologie fait fi de tout terme médian assurant la concrescence entre rien que parties qu'elle est, ici, d'autant plus pertinente. La « réduction méréologique » peut *et doit* s'étendre au-delà du présent et demeure, en cela, un remarquable levier pour l'analyse architectonique en phénoménologie.

²³ Qu'il nous soit permis de renvoyer, sur ce point, à quelques travaux : « Irréductibilité et dépendance. De la réduction méréologique comme phénoménalisation de l'altérité », in *Acta Universitatis Carolinae, Interpretationes, Studia Philosophica Europeana*, Vol. 6, Nr. 1–2, Karolinum Press, Prague 2016, pp. 15–30 ; « À la lisière des disjonctions en concrescence : Réduction méréologique et Principes des principes », in *Eikasia* n°66, Oviedo 2015, pp. 277–302 ; « Phénoménalité pure et démultiplication de la concrescence. Le dessein de la réduction méréologique » in *Annales de Phénoménologie*, n°14, Amiens 2015, pp. 57–96.

Pablo Posada Varela, docteur en philosophie par l'Université Paris-Sorbonne et l'université de Wuppertal (Allemagne), enseigne la philosophie à l'Institut Catholique de Toulouse, ainsi qu'à l'École d'Ingénieurs de Purpan (Toulouse). Ses recherches portent sur la réduction phénoménologique et l'usage opératoire qu'y joue la méréologie. Il s'est aussi occupé d'esthétique phénoménologique (*A contracuerpo. Bruce Nauman y la fenomenología*. Brumaria, Madrid, 2016). Articles et conférences disponibles sur le site : www.pabloposadavarela.com. E-mail: pabloposadavarela@gmail.com

**DER ANDERE IN MIR.
ZUR PHANTASMATISCHEN BILDUNG
DES SELBST IN DER TRAUERARBEIT
BEI DERRIDA**

TILL HELLER

Abstract

The article focuses on the phantasmatic constitution of the self in Derrida's deconstructive work of mourning. In contrast to Freud, Derrida does not merely analyse inner-psychic mourning processes that only occur after a concrete experience of loss which can be successfully processed. Rather, he explores the possibilities of an 'impossible mourning' that always-already begins before the actual loss of a desired object and never comes to a closure. Because the phantasmatic incorporation of the transcendent other both opens up and undermines the subject's self-relation in the work of mourning, it is assigned a quasi-transcendental status: *quasi*-transcendental insofar as the conditions of the possibility of being oneself simultaneously mark the conditions of the impossibility of having recourse to a self-present and self-identical subject. The aim is to work out the key role of Derrida's modification of transcendental imagination, whose syntheses are at work in the spectral images of the other that haunt us in a ghostly way. As an *image of the other within me* that gazes at or affects me in the imagination and thereby conditions my phantasmatic constitution as a split self, its internalised trace forms the inaccessible place of self-formation in the work of mourning.

Einleitung

Was also ist das Selbst? Was bedeutet es, ein Selbst zu sein und welche epistemologischen, ontologischen und ethischen Implikationen gehen mit dem Selbstsein-können des Subjekts einher? Kann das Selbst überhaupt allein aus sich heraus verstanden werden? Oder spricht sich in jedem Selbstverständnis bereits ein Mit-sein, ein mit Anderen geteiltes Weltverhältnis aus, das zur fundamentalen Selbstkonstitution des menschlichen Daseins gehört?

<https://doi.org/10.14712/24646504.2022.7>

Die Frage nach der *Selbtheit des Subjekts* samt ihren mannigfaltigen Konstitutionsbedingungen kann als eine Schlüsselfrage zeitgenössischer philosophischer Diskurse bezeichnet werden. Insbesondere in der Phänomenologie, aber auch in benachbarten Disziplinen – wie etwa der Anthropologie, der Philosophie des Geistes oder der Psychoanalyse – stellt das Problem der Selbstkonstitution des Subjekts eine anhaltende Herausforderung dar. Trotz der deutlichen Heterogenität dieser Ansätze lässt sich doch eine grundlegende Gemeinsamkeit ausmachen: die Infragestellung jenes selbstgenügsamen und weltlosen „Rumpfsubjekts“¹ (Heidegger), das der neuzeitlichen Präsenzmetaphysik als ein selbsttransparentes *fundamentum inconcussum* dienen sollte. Vielmehr – so die These – muss der dezidiert *relationalen Selbstbildung* oder *Selbstaffektion* eines responsiven Subjekts Rechnung getragen werden, das keinen in sich geschlossenen Selbstbezug zeitigt, sondern in seiner verbal verstandenen Existenz je schon in einem affektiven Bezug zur intersubjektiv geteilten Welt steht.² Wie insbesondere Emmanuel Levinas herausarbeiten konnte, handelt es sich dabei um ein *verwundbares Selbst*, dessen Konstitution durch die sinnliche Affektion des transzendenten Anderen bedingt und dessen Situation wesentlich durch ein traumatisches Besessen- sowie unbedingtes Verpflichtetsein charakterisiert ist.

Anders als Husserl und Heidegger geht der spätere Levinas daher nicht mehr von einem selbstpräsenten und selbsttransparenten Subjekt, sondern von der vorgängigen Passivität eines durch den ethischen Anspruch des Anderen immer schon zur Verantwortung gerufenen Selbst aus, das in dieser unabweislichen Inanspruchnahme durch den Anderen allererst individualisiert wird. Dieses affektive Betroffensein in der als Verwundbarkeit bestimmten Sinnlichkeit durch den Anderen, das zugleich ein ethisches Hörenmüssen auf den Ruf zur Verantwortung ist, macht nach Levinas die *Subjektivität des Subjekts* aus.³ Wenn die vorgängige Spur des Anderen also nicht erst ex post zu einem bereits vollständig konstituierten, selbstidentischen Subjekt hinzutritt, sondern die von ihr immer schon in Anspruch genommene Subjektivität in ihrer *Genese* selbst betrifft, dann eröffnet sie ein unermessliches Forschungsfeld, das Levinas treffend als ‚intrigue de l’Autre dans le Même‘ charakterisiert hat.

¹ Heidegger, Martin, „Vom Wesen des Grundes“, in von Hermann, F.-W. (Hrsg.): *Wegmarken*, Klostermann, GA 9, Frankfurt a. M. 2004, S. 138.

² Diese Einsicht findet sich in ähnlicher Weise bereits – wenn auch mit je anderer Akzentuierung – bei Zahavi (Zahavi, Dan, *Self-awareness and alterity. A phenomenological Investigation*, Northwestern University Press, Evanston 1999, S. 110ff.), Waldenfels (Waldenfels, Bernhard, *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2016, S. 75ff.) und Staudigl (vgl. Staudigl, Michael, *Phänomenologie der Gewalt*, Springer, Dordrecht et al. 2015, S. 144).

³ Vgl. Levinas, Emmanuel, *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*, Alber, Freiburg 1998, S. 120f.

Anliegen dieses Aufsatzes ist es, jene irreduzible ‚Verstrickung des Anderen im Selben‘⁴ im Rückgang auf Jacques Derridas dekonstruktive Texte zur sogenannten ‚unmöglichen Trauer‘ systematisch aufzuschlüsseln. Dabei soll deutlich werden, dass die *relationale Genese* des vom Anderen heimgesuchten Selbst, die sich als ursprüngliche Verwicklung von Identität und Differenz, An- und Abwesenheit, innen und außen, Bildlichkeit und Wirklichkeit vollzieht, weder auf eine reine *Autoaffektion* durch die Zeitlichkeit (Heidegger), noch auf eine bloße *Heteroaffektion* des Selbst durch den Anderen in der Sinnlichkeit (Levinas) reduziert werden kann.⁵ Vielmehr – so die hier verfolgte These – hat sie ihren Ort in einer auf die unvordenklichen Spuren des Anderen bezogenen *Trauerarbeit*, in der sich die anfängliche Spaltung des Selbst als Bedingung seiner Identitätsbildung sowie das Imaginäre als Konstituens des Realen erweist.

Eine zentrale Rolle kommt dabei Derridas Dekonstruktion der von Freud in dem gleichnamigen Werk getroffenen Unterscheidung zwischen *Trauer und Melancholie* (1917) zu, die im *ersten Teil* dieses Aufsatzes beleuchtet wird. Während der Trauernde den Verlust eines geliebten Objektes akzeptiert und dadurch verwindet, dass er die libidinöse Besetzung schrittweise von ihm abzieht, kann der Melancholiker das äußere Objekt selbst nicht loslassen und internalisiert es vielmehr, um es phantasmatisch in sich zu bewahren. Dadurch aber richten sich der unterdrückte Schmerz und die Wut angesichts des Verlustes des aufgegebenen Objekts – welches seinerseits im Ich wieder aufgerichtet wird, es anklagt und erniedrigt – gegen das es aufnehmende Subjekt selbst. Indem er den scheiternden Trauerprozess der Melancholie untersucht hat, konnte Freud so ein neues, paradigmatisches Modell für den Prozess jener Identifikationen freilegen, die ein begehrtes Objekt symbolisch internalisieren und dabei den Selbstbildungsprozess eines gastlichen Subjekts ausmachen, das vom Anderen verfolgt und bewohnt wird.

In seinen dekonstruktiven Trauertexten knüpft Derrida an diesen phantasmatischen Subjektivierungsprozess an, wobei er zugleich die konstitutive Unmöglichkeit unterstreicht, diesen erfolgreich zum Abschluss zu bringen. Wie schon Levinas geht Derrida dabei von einem ursprünglichen Verhaftetsein gegenüber der unfasslichen Spur der Anderen aus, die das traumatisch besessene Selbst nicht lässt, sondern dieses heimsucht und ihm eine unbedingte Verantwortung auferlegt.

Um dem Anderen die Treue zu halten, ohne seine irreduzible Andersheit zu verleugnen, müssen wir ihn Derrida zufolge als einen unzugänglichen ‚Fremdkörper‘ inkorporieren, der im Innern des Subjekts phantasmatisch bewahrt und

⁴ *Ibid.*, S. 69.

⁵ Vgl. Zahavi, *Self-awareness and alterity*, op. cit., S. 132ff.

zugleich aus diesem ausgeschlossen wird. Diese anfängliche Einfaltung des Anderen ins Selbe, die das Selbst nur bildet, indem sie es aufspaltet und auf eine absolute Transzendenz hin öffnet, gilt es im *zweiten Teil* an Hand der metapsychologischen Figur der ‚Krypta‘ (Torok und Abraham) genauer aus(einander)zulegen. Wie deutlich werden soll, handelt es sich dabei um eine künstlich geschaffene ‚Enklave‘ des Anderen im Subjekt,⁶ von der her nicht nur jeder Selbst- und Weltbezug, sondern auch die verräumlichende Differenz(ierung) von Innen und Außen, Psyche und Soma allererst aufbricht. Zum prekären *Selbstbezug* gehört dann ein konstitutiver *Selbstentzug*, der jeder *Selbstpräsenz* die Spur einer irreduziblen *Absenz* einschreibt. Der unabschließbare Trauerprozess bringt so ein von und mit sich differierendes Selbst hervor, das sich selbst nicht durchsichtig ist und das nie ganz zu sich findet, sofern es auf den vorgängigen Anspruch des Anderen in seiner uneinholbaren Andersheit antwortet. Weil die Einverleibungsphantasien des Anderen die Bildung des Selbst in der Trauer nur *ermöglichen*, indem sie es zugleich *unmöglich machen*, auf ein ursprüngliches und selbiges, mit sich selbst vollkommen identisches Subjekt zurückzugehen, kommt ihnen ein ‚quasi-transzendentaler‘ Status zu.

Um verständlich zu machen, wie genau die phantasmatische Bildung des Selbst sich in der quasi-transzendentalen Trauer(arbeit) vollzieht, soll im *dritten Teil* schließlich auf Derridas Modifizierung der transzendentalen Einbildungskraft eingegangen werden. Statt in den Leistungen einer transzendentalen Subjektivität verrichten die ursprünglichen Synthesen der Einbildungskraft nach Derrida ihr Werk in den uns auf gespenstische Weise heimsuchenden Bildern des Anderen, die das Ich in der Phantasie affizieren und dabei seine phantasmatische Konstitution bedingen. Als ein anblickendes und seinsverleihendes *Bild des Anderen* in mir macht seine internalisierte Spur den unzugänglichen *Ort der Selbstbildung* in der Trauerarbeit aus. In der Trauer erschließt sich so der konstitutive *Schein einer produktiven Bildlichkeit*, der dem *Erscheinen der wahrnehmbaren Wirklichkeit* eingeschrieben bleibt.

1. Aporia – Die Trauerarbeit der Dekonstruktion

Derridas zahlreiche Trauertexte, die er für so unterschiedliche verstorbene Weggefährten wie etwa Foucault, Althusser, Levinas oder Blanchot geschrieben hat, stehen in der langen, über Heidegger und Schopenhauer bis hin zu Epikur und Platon

⁶ Vgl. Busch, Kathrin, „Enklaven im Selbst. Die Figur der Ent-Aneignung bei Derrida“, in Flatscher, Mathias und Loidolt, Sophie (Hrsg.), *Das Fremde im Selbst – das Andere im Selben: Transformationen der Phänomenologie*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2010, S. 176–188.

zurückreichenden Traditionslinie eines abendländischen Philosophierens, das sich als ‚Sterbenlernen‘, als eine denkerische ‚Einübung‘ oder ein sich-sorgendes ‚Vorlaufen in den Tod‘ versteht. Der Verweis auf die Tradition entspricht durchaus dem Selbstverständnis von Derridas Dekonstruktionen, die als philosophische *Interventionen* gegenüber dem unaufhebbar mehrdeutigen Erbe der Metaphysik selbst eine ambivalente Stellung einnehmen. Als Transposition von Heideggers Destruktion der abendländischen Metaphysik zielt die Dekonstruktion auf eine produktive Erschütterung tradierter Gegensätze ab, auf die sich die ‚logozentrische‘ Metaphysik der Präsenz stützt. Der ‚Text‘ der Metaphysik und ihrer Geschichte gibt sich dann als ein unendliches Verweisungsspiel differentieller Relationen zu lesen, die sich zu binär-hierarchischen Oppositionen verfestigt haben. *Andererseits* kann die Dekonstruktion die ebenso geschichtlich ererbten wie kritisch von ihr hinterfragten Begriffe nicht einfach zurückweisen, weil sie selbst keinen Standpunkt außerhalb des differentiellen Kontextes einnehmen kann, in den sie sich einträgt und der dadurch erst mit hervorgebracht wird.

In diesen nicht zu sättigenden (Kon-)Text schreiben sich auch Derridas Überlegungen zu Tod und Trauer ein. Als kontextuelle Anwendungen des dekonstruktiven Lektüreverfahrens, die sich an den unergründlichen Text des Anderen wenden, sprechen sie nicht lediglich *über* die Trauer oder den Anderen. Um seinen uneinholbaren Ansprüchen verantwortlich zu entsprechen, sprechen Derridas Lektüren die Trauer vielmehr performativ *selbst* aus, indem sie stets auch *zum* oder *mit* dem Anderen sprechen. Dabei legen sie jedes Mal Zeugnis für eine einzigartige, aber wesentlich endliche Freundschaft ab, die von Anfang an von der unheimlichen Vorahnung getrübt gewesen ist, dass einer der beiden Freunde den anderen überleben wird. Als ein solches Mitsein-zum-Tode, in dem wir primär *für* den Anderen sind, erweist sich die Freundschaft aber erst im Nachhinein als eine bereits von vornherein durch das Hereinstehen des Todes in das Leben versehrte Beziehung. Indem sie die Sterblichkeit des Einen vor dem Anderen bezeugt, hüllt die Freundschaft nach Derrida „einen jeden in die Trauer einer unerbittlichen zukünftigen Vergangenheit. Einer von uns beiden *wird* alleine zurückgeblieben sein, wir wußten es beide im voraus. Und immer schon.“⁷

Im Gegensatz zu Freud geht es Derrida folglich nicht bloß darum, innerpsychische Trauerprozesse zu analysieren, die erst *nach* einer konkreten und erfolgreich zu verarbeitenden Verlusterfahrung einsetzen. Vielmehr lotet er die Möglichkeiten einer *immer schon* vor dem tatsächlichen Verlust eines begehrten Objekts

⁷ Derrida, Jacques und Gadamer, Hans-Georg, *Der ununterbrochene Dialog*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2004, S. 14.

einsetzenden und niemals zum Abschluss kommenden, ‚unmöglichen Trauer‘ aus, in der die Selbstbeziehung des Subjekts durch die phantasmatische Internalisierung des Anderen sowohl allererst eröffnet, als auch unterwandert wird. Das Subjekt kann, so Derrida, „vor dieser *Möglichkeit* der Trauer, (...) die von Beginn an konstitutiv ist für jedes ‚In-uns‘, ‚In-mir‘; ‚Unter-uns oder Unter-sich-Sein, gar nicht erst in Erscheinung treten.“ Vielmehr bildet das Selbst sich im Subjektivierungsprozess einer auf die Sterblichkeit des Anderen bezogenen Trauer aus, deren Aporien es zerspalten – „und zwar sogar, bevor der Tod dem anderen *wirklich*, in der ‚Wirklichkeit‘, wie man sagt, widerfährt“.⁸

Obgleich Derrida den von Freud in *Trauer und Melancholie* (1915) eingeführten Terminus der Trauerarbeit mitunter als „wirr“ und „schrecklich“⁹ bezeichnet, macht er sich ihn in produktiver Weise zu eigen, um die anfängliche *Verwicklung des Anderen im Selben* zum Ausdruck zu bringen. Wie alle aus der Tradition übernommenen Begriffe erweist sich auch derjenige der Trauerarbeit als ein notwendiger, dabei aber im Sinne seiner Dekonstruktion stets zu problematisierender Begriff. Da die Trauerarbeit nach Derrida „so etwas, wie das ‚Wesen‘ der Arbeit“¹⁰ ausmacht, betrifft sie „nicht nur die Arbeit der Beziehung zu Verstorbenen, sondern jegliche Arbeit, jede Erfahrung und Beziehung zum Anderen“.¹¹ Nicht zufällig versteht Derrida seine eigenen Lektüren, die den Text des Anderen bewohnen, um das darin Ungedachte und Ungesagte zum Vorschein zu bringen, ausdrücklich als Bekundungen dieser in der Präsenzmetaphysik verdrängten *Arbeit (an) der Trauer*. Die poröse Differenz von Theorie und Praxis durchkreuzend, arbeiten sie sich *an* der Trauer ab, arbeiten *mit* der Trauer und verrichten darüber hinaus eine ‚Trauer der Trauer‘, wodurch sie eine dekonstruktive Umarbeitung der Freudschen Trauerarbeit in Gang halten.¹²

Indem er Freud gleichsam gegen den Strich liest, zeigt Derrida die internen Widersprüche einer ökonomischen Trauer auf, die darin besteht, „die libidinösen Besetzungen vom Anderen abzuziehen, auf diese Weise die Bindungen an ihn zu lösen, um schließlich eine Überwindung des Verlustes zu ermöglichen“.¹³ Während Freuds *mögliche* Trauerarbeit im Unterschied zur Melancholie auf eine bewältigende Durcharbeitung und abschließende Loslösung des trauernden Subjekts vom betrauernten Objekt hinausläuft, betont Derrida die Unabschließbarkeit

⁸ Derrida, *Mémoires: Für Paul de Man*, Passagen, Wien 1988, S. 50f.

⁹ Derrida, „Adieu“, in: *Jedes Mal einzigartig, das Ende der Welt*, Passagen, Wien 2007, S. 246.

¹⁰ Derrida, *Auslassungspunkte. Gespräche*, Passagen, Wien 1998, S. 62.

¹¹ Seeger, Stefan A., *Verantwortung. Tradition und Dekonstruktion*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2010, S. 497.

¹² Vgl. Derrida, *Auslassungspunkte. Gespräche, op. cit.*, S. 58.

¹³ Busch, „Enklaven im Selbst. Die Figur der Ent-Aneignung bei Derrida“, *art. cit.*, S. 182

einer *unmöglichen* Trauer, die seit jeher nicht zu tilgende Spuren des Anderen als einen nicht betrauer- und bewältigbaren *Rest* im eigenen Selbst hinterlässt, der „sogar der Verinnerlichung-Idealisierung“ in der „sogenannten Trauerarbeit“¹⁴ widersteht.

Daran wird bereits deutlich, dass die *Trauer* für Derrida ihre vermeintliche Störform, die *Melancholie*, voraussetzt. Nach Freud handelt es sich dabei um zwei verschiedene innerpsychische Prozesse, mit denen das Subjekt auf den Verlust eines geliebten Objektes reagiert. Anders als in der *Trauer*, in der wir vom Anderen ablassen, um die Wunde, die sein Verlust hinterlassen hat, wieder zu schließen, weigern wir uns im dysphorischen Zustand der *Melancholie*, den Verlust zu akzeptieren und die Bindung an den begehrten Anderen zu lösen. Während die Trauer das Subjekt nach Freud also „dazu bewegt, auf das Objekt zu verzichten“ und es letztlich „für tot“¹⁵ zu erklären, um selbst am Leben und für neue Bindungen offen zu bleiben, ist dem Melancholiker eine solche Erklärung unmöglich. Um den uneingestandenen Mangel zu verkraften, versucht der Melancholiker vielmehr, das Objekt zu *internalisieren*, d.h. es phantasmatisch zu verinnerlichen und symbolisch in die Binnenstruktur der eigenen Psyche einzugliedern.

Dadurch aber wird, wie Freud in *Das Ich und das Es* (1923) in Erinnerung ruft, „ein verlorenes Objekt im Ich wieder aufgerichtet, also eine Objektbesetzung durch eine Identifizierung abgelöst“.¹⁶ Im Rückblick auf *Trauer und Melancholie* (1917) bemerkt er zudem selbstkritisch: „Damals erkannten wir aber noch nicht die ganze Bedeutung dieses Vorganges und wußten nicht, wie häufig und typisch er ist. Wir haben seither verstanden, daß solche Ersetzung einen großen Anteil an der Gestaltung des Ichs hat.“¹⁷ Anders gesagt tritt jene durch internalisierende Identifizierung bewirkte ‚Ichveränderung‘, die Freud zuvor als Aufrichtung des Objekts im Ich gegen das Ich beschrieben hatte, immer dann auf, wenn ein begehrtes Objekt aufgegeben werden muss. „Vielleicht,“ so fügt Freud hinzu, „ist diese Identifizierung überhaupt die Bedingung, unter der das Es seine Objekte aufgibt.“¹⁸ Dadurch aber wird die Identifizierung zur Voraussetzung dafür, das Objekt aufzugeben, um sich als Subjekt an seine Stelle zu setzen: „Soweit Identifizierung die psychische Bewahrung des Objekts ist und solche Identifizierungen das Ich bilden, bewohnt und verfolgt das verlorene Objekt weiterhin das Ich als

¹⁴ Derrida, *Auslassungspunkte. Gespräche*, op. cit., S. 282.

¹⁵ Freud, Sigmund, „Trauer und Melancholie“, in: *Psychologie des Unbewußten*, S. Fischer, Studienausgabe Bd. III, Frankfurt a. M. 1982, S. 211.

¹⁶ Freud, „Das Ich und das Es“, in: *Psychologie des Unbewußten*, op. cit., S. 296.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*, S. 297.

eine seiner konstitutiven Identifizierungen.“¹⁹ Durch den Identifizierungsversuch kommt es also nicht zu einer vollkommenen Loslösung des verhafteten Subjekts, sondern vielmehr zu einer Übertragung des Objekts von außen nach innen, die für Derrida einen durchweg *aporetischen Charakter* aufweist:

Wenn der Tod dem anderen widerfährt und uns widerfährt durch den anderen, dann ist der Freund nurmehr *in uns, unter uns*. In sich selbst, durch sich selbst und aus sich selbst ist er nicht mehr. Er lebt nur in uns. Aber *wir* sind niemals *wir selbst* und unter uns, mit uns identisch; ein ‚Ich‘ ist niemals in sich selbst, identisch mit sich selbst.²⁰

Zwar wird uns die prinzipielle Unersetzbarkeit und absolute Einzigkeit (*Singularität*) des Anderen gerade dann bewusst, wenn wir einen geliebten Menschen für immer verloren haben. Doch gerade in der Trauer ist die elementare Andersheit (*Alterität*) des Anderen besonders gefährdet, weil dieser kein Veto gegen seine posthume Verinnerlichung mehr einlegen kann, die ihn gleichsam in uns oder durch uns, die wir seiner gedenken, weiterleben lässt und dem Gedächtnis anheimgibt.

Derridas Texte zur Trauer kreisen daher stets um die Frage, wie die inkommensurable Andersheit des Anderen gewahrt bleiben kann, wenn ich ihn unweigerlich in mich aufnehme. Wie kann der Andere gastlich von uns selbst empfangen und in dieses Selbst hineingenommen werden, ohne dabei von vornherein auf das Selbe reduziert und im Lichte der Präsenz objektiviert und angeeignet zu werden? Ist überhaupt ein Bezug zum Anderen *als Anderen* möglich, wenn wir ihn uns – einer den anderen – doch unweigerlich ‚einverleiben‘?

Mit Levinas insistiert Derrida darauf, dass der in seiner radikalen Andersheit entzogene Andere als Anderer „nicht subjektivierbar und gewissermaßen nicht identifizierbar“²¹ ist. Weil der Andere mir nur als bloße Spur seiner selbst erscheint, die auf eine unvordenkliche Vergangenheit verweist, welche niemals Gegenwart war, entzieht er sich der verinnerlichenden (Ver-)Gegenwärtigung in der Selbstgegenwart des Bewusstseins. Diese Transzendenz des Anderen kann aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass wir ihn uns unweigerlich zu eigen machen müssen, wenn wir ihn trauernd im Gedächtnis behalten wollen. Weil die immer auch gewaltsame und ‚phallische‘ Verschlingung des Anderen, die bereits mit seiner intentionalen Thematisierung einsetzt, für Derrida unumgänglich ist, kann

¹⁹ Butler, Judith, *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2001, S. 126.

²⁰ Derrida, *Mémoires: Für Paul de Man*, op. cit., S. 50.

²¹ Derrida, *Auslassungspunkte. Gespräche*, op. cit., S. 287.

er die menschliche Sozialität u. a. als einen „Karno-Phallogozentrismus“²² kennzeichnen. Derrida geht sogar so weit zu behaupten, dass „ein gewisser Kannibalismus“ als eine Art kulturelles Apriori für den Menschen „– mehr oder weniger verfeinert, subtil, sublim – (...) unüberwindbar bleibt“.²³ Das in der Trauer erzeugte Subjekt ist für Derrida daher nicht nur ein verleiblichtes (*inkarniertes*), sondern auch ein karnivorisches, sich den Anderen einverleibendes (*inkorporierendes*) Selbst, dessen prekäres Selbstverhältnis von einer Ökonomie der Wieder- und Ent-Aneignung (*ex-appropriation*) geprägt ist. In der Trauer internalisieren wir den Anderen gerade als denjenigen, der sich seiner narzisstischen Verinnerlichung widersetzt und wir machen ihn uns als dasjenige zu eigen, was uns enteignet und unseres Eigensten entfremdet.²⁴

Der Umstand, dass der Andere zwar *in uns*, aber als Anderer *nicht unser* ist, schreibt uns nach Derrida „sowohl die Notwendigkeit als auch die Unmöglichkeit der Trauer vor“.²⁵ In der Ambivalenz der Trauer erkennen wir so eine gewisse ‚Untreue aus Treue‘ gegenüber dem Anderen, die für die zweiseitige Geste der Dekonstruktion charakteristisch ist: „Sie macht es mir zur Pflicht, den Anderen in mich hineinzunehmen, ihn in mir Leben zu lassen, ihn zu idealisieren, ihn zu verinnerlichen, aber auch, die Trauerarbeit nicht zum gelungenen Abschluss zu bringen: Der Andere muss der Andere bleiben.“²⁶

Wenn die Erfahrung einer identifizierenden Verinnerlichung des Anderen in der Trauer billigerweise nicht vermieden werden kann, dann lässt sie nur die ethische Wahl „zwischen mehreren, unendlich unterschiedlichen Arten von Empfängnis-Aneignung-Assimilierung des Anderen“.²⁷ Eine verantwortungsbewusste Trauerarbeit müsste nach Derrida ihren Anfang dann darin nehmen, „die beste, respektvollste und dankbarste, und auch freigiebigste Weise zu bestimmen, sich auf den Anderen und den Anderen auf sich selbst zu beziehen“.²⁸ Um den per se

²² *Ibid.*, S. 291. Der schon von Nietzsche bedachten Einverleibung des Anderen im Essen, Sprechen, und Verinnerlichen entspricht symbolisch eine Kultur des Fleischessens, von der das Verzehren von tatsächlichem Fleisch nur die offensichtlichste Erscheinungsform ist und die daher auch Vegetarier mit einschließt (Vgl. *Ibid.*, S. 293). Sinnfällig wird diese Kultur im Bild des christlichen Abendmahls, in dem der Leib mit anderen geteilt und verzehrt wird. Das einverleibende Fleischessen ist daher nur der Ausdruck einer gewaltsamen Erfahrung von Macht und Herrschaft, die das Subjekt mit konstituiert (*Ibid.*, S. 292). Vgl. Seeger, *Verantwortung. Tradition und Dekonstruktion*, op. cit., S. 493ff.

²³ Derrida und Roudinesco, Elisabeth, *Woraus wird Morgen gemacht sein? Ein Dialog*, Klett-Cotta, Stuttgart 2006, S. 117.

²⁴ Vgl. Derrida, *Auslassungspunkte. Gespräche*, op. cit., S. 280.

²⁵ Derrida und Roudinesco, *Woraus wird Morgen gemacht sein? Ein Dialog*, op. cit., S. 264.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Derrida, *Auslassungspunkte. Gespräche*, op. cit., S. 292.

²⁸ *Ibid.*, S. 292f.

uneinholbaren Ansprüchen des Anderen in verantwortlicher Weise nachzukommen, versucht Derrida eine ‚unmögliche Trauer‘ ins Werk zu setzen, „die dem anderen seine Andersheit belässt, seine unendliche Entfernung achtet, sich verweigert oder als unfähig erweist, ihn in sich als in das Grab oder die Höhle des Narzissmus hineinzunehmen“.²⁹ Insofern der Überlebende die phantasmatisch einzuverleibende, aber nicht restlos anzueignende Spur des Anderen verinnerlichen muss, ohne sie in der Innerlichkeit der Subjektivität einzuschließen, verbleibt sie zugleich *in uns* und *außer uns*. Sich auf sich selbst zurückzuwenden, bedeutet dann, „sich zur unendlichen Unaneignbarkeit des anderen *hinzubegeben*, in Richtung auf seine absolute Transzendenz in meinem Inneren selbst, das heißt in mir außer mir“.³⁰ Allein, mit dieser im Inneren des Selbst lokalisierten Überschreitung des Innen durch die uneinholbare Spur des transzendenten Anderen ‚in mir außer mir‘ geht eine Verräumlichung einher, in der die poröse Differenz von Innen und Außen aufbricht und die das Selbst je schon zerspaltet.

2. Krypta – Die Inkorporation des Anderen oder die Spaltung des Selbst

Insofern die internalisierte Spur des Anderen immer schon einen unzugänglichen Ort in uns eingeräumt hat, „der für eine unendliche Transzendenz offen ist“,³¹ öffnet sie die Innerlichkeit des heimgesuchten Subjekts einer konstitutiven Äußerlichkeit. Damit gibt die Spur einer ‚topologischen Enklave‘³² der unzugänglichen Exteriorität im Ich ‚Statt‘, die Derrida zufolge als parasitärer ‚Fremdkörper‘ im eigenen Leib „bewahrt, aber zugleich aus dem Ich ausgeschlossen wird“.³³ Um dieser „heterotopischen Einfaltung“³⁴ der Andersheit im Selbst Rechnung zu tragen, greift Derrida auf die metapsychologische Konzeption der *Krypta* zurück.

Die Figur der Krypta ist von Torok und Abraham in den psychoanalytischen Diskurs eingeführt worden, um die Konstruktion eines verborgen und unzugänglich bleibenden Ortes in der Psyche zu beschreiben. Bei dem architektonischen Vorbild der Krypta, die zumeist als Gruft genutzt wird, handelt es sich um einen

²⁹ Derrida, *Mémoires: Für Paul de Man*, op. cit., S. 20.

³⁰ Derrida und Gadamer, *Der ununterbrochene Dialog*, op. cit., S. 47f.

³¹ Derrida, „Kraft der Trauer: Die Macht des Bildes bei Louis Marin“, in: *Jedes Mal einzigartig, das Ende der Welt*, op. cit., S. 202.

³² Vgl. Busch, „Enklaven im Selbst. Die Figur der Ent-Aneignung bei Derrida“, art. cit., S. 176.

³³ Derrida, „Fors. Die Winkelwörter von Nicolas Abraham und Maria Torok“, in: Abraham, Nicolas und Torok, Maria, *Kryptonymie. Das Verbarium des Wolfsmann*, Ullstein, Frankfurt a. M. 1979, S. 14.

³⁴ Busch, „Enklaven im Selbst. Die Figur der Ent-Aneignung bei Derrida“, art. cit., S. 186.

unterirdischen Raum, der sich unter dem Altar oder dem Chor einer Kirche befindet. Das Bild der Krypta eignet sich in ausgezeichneter Weise dazu, die sich in der Trauer ausbildende Verstrickung des Anderen im Selben in ihrer räumlichen Dimension zu erschließen, zumal die Krypta nicht nur Tote beherbergt, sondern als geheimer Ort darüber hinaus in einem anderen Ort eingeschachtelt ist, der sie verbirgt.³⁵

Die künstlich errichtete Krypta ist, so Derrida, das „Artefakt eines Ortes, der in einem anderen begriffen, aber von ihm streng geschieden“ bleibt. Damit erzeugt die räumlich abgegrenzte und verhüllte Krypta ein „im Inneren des Innen ausgeschlossenes Außen“.³⁶ Diese kryptische Raumordnung nehmen sich Abraham und Torok zum Vorbild, um ein gespaltenes Subjekt zu analysieren, dessen psychische Vorgänge auf eine radikal heterogene Räumlichkeit des Seelenlebens hindeuten. Die ein „intrapsychisches Geheimnis“³⁷ bewahrende Krypta bezeichnet dann einen künstlich abgetrennten und verheimlichten Raum des Unbewussten innerhalb des „allgemeinen Raums des ICH“.³⁸ In dem Maße, wie die „selbst innerlich[e]“ Krypta sich zu einem „Geheimnis im Innern“³⁹ der Psyche verschließt, wird sie zugleich aus dieser ausgeschlossen. Abgespalten vom Rest der Psyche fristet sie als Ortschaft einer unaneignbaren Exteriorität im Innern des Subjekts ihr Dasein im Geheimen.

Am Leitfaden der Trauer untersuchen Abraham und Torok, wie die Psyche den Ort der Krypta durch Mechanismen der Abspaltung hervorbringt. Um diese intrapsychischen Vorgänge verständlich zu machen, greifen sie auf die Unterscheidung zwischen *Introjektion* und *Inkorporation* zurück. Damit sind zwei verschiedene Weisen zum Ausdruck gebracht, den verstorbenen Anderen als äußeres Objekt zu internalisieren, d.h. ihn in die eigene Ich-Struktur aufzunehmen und zu verinnerlichen. Während die Introjektion den echten seelischen Verarbeitungsprozess der Verlusterfahrung bezeichnet, handelt es sich bei der Inkorporation um eine symbolische Einverleibungsphantasie des geliebten Objekts. Aus psychoanalytischer Sicht gilt die Introjektion daher als Beispiel einer gelingenden Trauerarbeit, wohingegen die phantasmatische Inkorporation als der unreifere Internalisierungsvorgang den Trauerprozess aufschiebt oder verhindert. Abraham und Torok beschreiben die nach dem Vorbild der körperlichen Einverleibung

³⁵ Vgl. *Ibid.*, S. 178.

³⁶ Derrida, „Fors. Die Winkelwörter von Nicolas Abraham und Maria Torok“, *op. cit.*, S. 9.

³⁷ Abraham und Torok, „Trauer oder Melancholie. Introjizieren – inkorporieren“, *in Psyche*, 55 (2001), VI, Klett-Cotta-Verlag, Stuttgart, S. 551.

³⁸ Derrida, „Fors. Die Winkelwörter von Nicolas Abraham und Maria Torok“, *op. cit.*, S. 16.

³⁹ *Ibid.*, S. 9.

erfolgende Inkorporation des Anderen geradezu als eine „regressive und reflexive Ersatzhandlung“, die an dem Versuch scheitert, „eine echte Wunde imaginativ zu heilen“.⁴⁰

Um die Wunde, die der Andere durch seine unwiederbringliche Abwesenheit in uns hinterlassen hat, wieder zu schließen, müsste das unterworfenen Ich (Subjekt) den verlorenen Anderen (Objekt) ganz in sich hineinwerfen (*introjizieren*) und ins Eigene zurücknehmen. Aus der gelungenen Introjektion, so die metapsychologische Spekulation, geht dann ein durch die Aufnahme des geliebten Objekts ‚erweitertes‘ oder ‚angewachsenes‘ Ich hervor,⁴¹ das den Verlust des Anderen dadurch verwinden konnte, dass es sich ihn zu eigen gemacht und ganz in sein Eigenes assimiliert hat. Es zeichnet sich gerade durch dasjenige aus, was es sich durch idealisierend-subjektivierende Verinnerlichung erfolgreich anverwandelt und in diesem (symbolischen) Sinne als verarbeitetes Objekt wieder aus sich ‚ausgeschieden‘ hat.

Demgegenüber schafft die von Derrida als „fehlschlagende Verinnerlichung“⁴² bezeichnete Inkorporation des Anderen einen „allogenen Raum der Einverleibung“,⁴³ der sich als unzugängliche Krypta im Innenleben des Ich manifestiert. Das Ich nimmt das phantasmatisch einverleibte Objekt dergestalt ins seelische Innere hinein, dass es „in einem abgeschlossenen, verheimlichten Ort inmitten des Ichs abgekapselt“⁴⁴ wird. Durch die Einverleibung des äußeren Objekts bildet sich somit die Krypta als künstliche Aufbewahrungsstätte eines im verborgenen Innern der Psyche aufgesparten Geheimnisses heraus.⁴⁵ In ihr nistet sich nach Abraham und Torok ein ‚künstliches Unbewusstes‘ ein, das dem Subjekt radikal fremd bleibt und nicht mehr zur Sprache gebracht werden kann. Stattdessen werden das verdrängte Begehren des verlorenen Objekts, „sowie das Geheimnis, das das Subjekt vor dessen Verlust mit ihm teilte“,⁴⁶ in der Krypta eingeschlossen und konserviert. Die Inkorporationsphantasie kann daher als eine Antwort auf das traumatische Erlebnis einer nicht zu verarbeitenden Verlusterfahrung verstanden werden, die zur Spaltung des Ich führt. Bereits Freud konnte das *Trauma* bekanntlich als ein Erlebnis bestimmen, das weder erinnert, noch vergessen werden kann. Indem es ihr nicht gelingt, den inkommensurablen Anderen in ein Introjekt zu verwandeln,

⁴⁰ Abraham und Torok, „Trauer oder Melancholie. Introjizieren – inkorporieren“, *art. cit.*, S. 545.

⁴¹ Vgl. Ferenczi, Sándor, *Schriften zur Psychoanalyse. Auswahl in zwei Bänden*, S. Fischer, Bd. I, Frankfurt a. M. 1970, S. 12ff.

⁴² Derrida, *Mémoires: Für Paul de Man*, op. cit., S. 59.

⁴³ Derrida, „Fors. Die Winkelwörter von Nicolas Abraham und Maria Torok“, *op. cit.*, S. 13.

⁴⁴ Busch, „Enklaven im Selbst. Die Figur der Ent-Aneignung bei Derrida“, *art. cit.*, S. 180.

⁴⁵ Vgl. *Ibid.*

⁴⁶ Abraham und Torok, „Trauer oder Melancholie. Introjizieren – inkorporieren“, *art. cit.*, S. 545.

verbannt die subjektivierende Inkorporation gerade dasjenige in die Krypta, „dessen Verlust nicht eingestanden und infolgedessen nicht betrauert werden kann“.⁴⁷ Anders gesagt: Insofern die Identifizierungen des Selbst auf einer phantasmatischen Einverleibung und Verwerfung des Anderen beruhen, erweist sich seine Genese als eine Serie von unverarbeiteten Verlusten, die gleichsam den „archäologische[n] Rest der unaufgelösten Trauer“⁴⁸ in uns ausmachen.

Derridas Lesart zufolge schafft die kryptische Inkorporation eine „Enklave“⁴⁹ des elementar Anderen im Eigenen, das als unaneignbare Exteriorität im Innern des Ichs residiert. Indem die Krypta die „aneignende Assimilation des anderen“⁵⁰ unterbindet – und damit den Prozess seiner Introjektion verhindert – bildet sie „eine Art Zelle des Widerstands“,⁵¹ die der im Selbst wohnenden Andersheit Unterschlupf bietet. Es handelt sich dann nicht nur um den uneinsehbaren ‚Schlupfwinkel‘ des Unbewussten in Psyche und Sprache, sondern auch um die „parasitäre Einschließung“⁵² eines ausgeschlossenen ‚Fremdkörpers‘ im eigenen Leib.⁵³

Einerseits betont Derrida, dass das kryptische In-uns-sein des transzendenten Anderen *in* einem Körper ‚Statt findet‘. Andererseits gibt es aber auch den Ort ab ‚für einen Körper, für eine Stimme, für eine Seele, die damit sie ‚uns‘ angehören sollen, nicht existieren und keine Bedeutung haben dürfen, vor dieser Möglichkeit,“⁵⁴ den Anderen zu empfangen. Damit markiert die Krypta den ereignishaften Einbruch eines Sinnes, der die in der Welt situierte Existenz als ein verräumlichtes und leib-körperlich exponiertes Selbst konstituiert. Mit der *kryptischen* „Einstülpung des Außen“ in der Trauerarbeit geht daher eine *ekstatische* „Ausstülpung des Innen“⁵⁵ einher, die das vom Anderen besessene Selbst je schon außer sich sein lässt. Das kryptische In-uns-sein des Anderen markiert somit zugleich das Exponiert-sein eines inkarnierten Daseins, das über sein Inneres und Eigenes nicht frei verfügt. Erst im Durchgang durch diese Erfahrung einer internen Exteriorität, die das je-meinige Dasein je schon enteignet hat, kann es als ein verleiblichtes Subjekt auf sich selbst und sein Eigenes zurückkommen.

Indem sie dem Außen eine verborgene Stätte im Innern einrichtet, bildet die Trauerarbeit ein räumlich aufgespaltenes Selbst aus, das immer schon aus sich

⁴⁷ Busch, „Enklaven im Selbst. Die Figur der Ent-Aneignung bei Derrida“, *art. cit.*, S. 180.

⁴⁸ Butler, *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung*, *op. cit.*, S. 126.

⁴⁹ Derrida, „Fors. Die Winkelwörter von Nicolas Abraham und Maria Torok“, *op. cit.*, S. 9

⁵⁰ *Ibid.*, S. 20.

⁵¹ *Ibid.*, S. 16.

⁵² *Ibid.*, S. 12.

⁵³ Vgl. Busch, „Enklaven im Selbst. Die Figur der Ent-Aneignung bei Derrida“, *art. cit.*, S. 180.

⁵⁴ Derrida, *Mémoires: Für Paul de Man*, *op. cit.*, S. 59. [Hervorhebung T.H.]

⁵⁵ Busch, „Enklaven im Selbst. Die Figur der Ent-Aneignung bei Derrida“, *art. cit.*, S. 183.

herausgesetzt und der Verletzlichkeit durch den transzendenten Anderen ausgesetzt ist. Innen und Außen, Außen und Innen, spiegeln sich in der Trauerarbeit daher nicht nur gegenseitig wider, sondern sind – ganz wie bei einem Möbiusband – immer schon ineinander verschlungen: *das Innen des Außen ist das Außen des Innen*. Dieser eigentümlichen Topologie gemäß müssen wir den Anderen dergestalt in unser Inneres aufnehmen, dass wir ihn zugleich außerhalb von uns belassen: In einer fremden Krypta, die als radikales ‚Anderswo‘ ein unzugängliches Außen im Innen markiert und einer über Introjektion erfolgenden Trauerarbeit im Wege steht.

3. Simulacrum – Das Bild des Anderen als Ort der Selbstbildung

Obleich der Andere in uns nicht als solcher (ver)gegenwärtigt und folglich nicht in der Erinnerung verinnerlicht werden kann, ohne dabei „die Innerlichkeit zu überschreiten, zu zerbrechen, zu verletzen, zu beeinträchtigen, zu traumatisieren“,⁵⁶ fügen sich unsere Erinnerungssplitter nach Derrida doch zu einer im Gedächtnis zu behaltenden *Bildspur* zusammen. Im Medium des von Trauer getragenen Gedächtnisses ist der Andere mir nie unmittelbar, sondern immer nur mittelbar „unter der Gestalt der Hypomnemata, der Memoranden, der mnesischen Zeichen oder Symbole, Bilder oder Vorstellungen“⁵⁷ gegeben. Im Rahmen der Inkorporationsphantasie des Anderen, „der ‚in uns‘ nur Bilder hinterlässt“,⁵⁸ nehmen wir seine Stimme, sein Gesicht, seinen Blick und seine Persönlichkeit figurativ in uns hinein, indem wir ihn, so Derrida, „ideal *und* quasi-buchstäblich“⁵⁹ verschlingen. Der Andere erscheint also nie als solcher, sondern nur als gespenstische Spur seiner selbst, die „uns adressiert, von Beginn an uns anblickt, uns beschreibt und vorschreibt, uns diktiert mit der Stimme“,⁶⁰ die wir in uns zu Gehör bringen und (weiter)sprechen lassen müssen. Indem aber das als bloße Spur aufscheinende Erinnerungsbild des Anderen uns in der Phantasie affiziert, kommt ihm nach Derrida das Werk der transzendentalen Einbildungskraft und somit eine entscheidende Rolle bei der phantasmatischen Bildung des Selbst in der Trauerarbeit zu.

⁵⁶ Derrida, *Kraft der Trauer: Die Macht des Bildes bei Louis Marin*, op. cit., S. 202.

⁵⁷ Derrida, *Mémoires: Für Paul de Man*, op. cit., S. 62.

⁵⁸ Derrida, *Kraft der Trauer: Die Macht des Bildes bei Louis Marin*, op. cit., S. 200.

⁵⁹ Derrida, *Mémoires: Für Paul de Man*, op. cit., S. 59.

⁶⁰ *Ibid.*, S. 47f.

In der Trauer(arbeit), die retrospektiv betrachtet immer schon eingesetzt haben wird, erscheint der Andere mir in Gestalt eines allegorischen *Bildes*, das als *Bildspur* aber alles andere als das bloße *Abbild* eines in der Vergangenheit gegenwärtig gewesen und vergegenwärtigbaren Seienden ist. Das Bild des Anderen in uns ist nach Derrida daher nicht mehr „als abgeschwächte Reproduktion von dem zu denken, was es imitiert.“ Vielmehr gibt es sich ihm als ein produktiver ‚Effekt‘ oder ‚Zuwachs an Macht‘ zu lesen, „als wirklicher Ursprung“.⁶¹ Wenn es so ist, dass ein Bild „mehr zu tun scheint als zu repräsentieren und mehr an Intensität und Kraft zu gewinnen scheint, mehr Macht noch zu haben scheint, als selbst das, wovon man sagt, dass es Bild oder Imitation sei“,⁶² dann kann die phantasmatische ‚Macht‘ der in der Trauerarbeit wirksamen Bildspur keineswegs darin bestehen, reales Seiendes *abzubilden*. Stattdessen handelt es sich um eine schöpferische ‚Kraft‘, deren Effekt darin besteht, ein sehendes Selbst *auszubilden*, den Bereich des Sichtbaren einzurichten und in diesem Sinne sinnlich wahrnehmbare Wirklichkeit imaginativ zu ermöglichen.

Wenn der Andere uns „als der nach dem Tode Lebende (*le survivant*)“ auf gespenstische Weise heimsucht, dann tritt er zwar lediglich „vermittels der Figur oder der Fiktion in Erscheinungen“. Aber „dieses Erscheinen“ des Anderen im Selben ist, so Derrida, „nicht nichts, ist nicht nur Schein“. Vielmehr hinterlässt der Andere eine Spur in uns, „deren Schemata der Verzeitlichung und deren Vermögen der ‚Synthese‘ (...) die einer *produktiven Einbildung* – dem Wort von Kant zufolge – einer ‚verborgenen Kunst in den Tiefen der menschlichen Seele‘ sind“.⁶³ Daran wird deutlich, dass nicht einfach die Präsenz des Seienden der Repräsentation des Bildes zu Grunde liegt. Stattdessen setzt die Anwesenheit das quasi-transzendente Sinnereignis einer gespenstischen Bildspur voraus, deren Einbildung eine *sinnbildende* und die Sichtbarkeit im voraus gestaltende Kraft zukommt. Es handelt sich dabei um eine produktive ‚Einbildungskraft‘, die *mich* bildet und die daher nicht mehr als reines Vermögen eines transzendentalen und *sinngebenden* Subjekts verstanden werden kann. Vielmehr denkt Derrida die (vor-)ursprüngliche „Synthesis als ein Phantom“ des Anderen – was es uns erlaubt „in der Figur des Phantoms das Werk der *transzendentalen Einbildungskraft* (so wie sie von Kant und Heidegger ausgewiesen wird) zu erkennen“.⁶⁴

Der Bildspur kommt so eine *sinn- und selbstbildende Kraft* zu, die jeder sichtbaren Anwesenheit zu Grunde liegt und die als eine allererst zu sehen gebende

⁶¹ Derrida, *Kraft der Trauer: Die Macht des Bildes bei Louis Marin*, op. cit., S. 185.

⁶² *Ibid.*, S. 188.

⁶³ Derrida, *Mémoires: Für Paul de Man*, op. cit., S. 90.

⁶⁴ *Ibid.*

„Gabe der Sichtbarkeit“ der visuellen Wahrnehmung des Subjekts vorausgeht. Die sinnliche Wahrnehmung erweist sich dann in einer bildlichen „Wahrgebung“⁶⁵ fundiert, die das Feld des Sinnlichen (vor)strukturiert und eine symbolische ‚Ordnung des Sichtbaren‘ (Waldenfels)⁶⁶ einsetzt. Eine ausgezeichnete Bedeutung kommt dabei dem selbst ‚blickhaften‘ Bild des Anderen zu, dem Derrida ein den Betrachter affizierendes Vermögen zuspricht: „Erst ausgehend vom (...) *Gesichtspunkt des Todes*, (...) vom Gesichtspunkt des Antlitzes des Toten (...), gibt ein Bild zu sehen: gibt es nicht einfach sich zu sehen, sondern gibt es zu sehen, als ob es ebenso sehend wie sichtbar wäre.“⁶⁷

Dabei erweist sich gerade der seinsverleihende *Blick des Anderen* in uns als eigentliche Gabe des uns ansehenden Bildes, dessen Einbildungskraft das spektrale Sichtbarwerden von Subjekt und Objekt ermöglicht. Das Bild des Anderen gibt nur zu sehen, weil es als Anblickendes selbst – mehr sehend, als sichtbar – eher Trugbild oder Simulacrum als Abbild ist.⁶⁸ Deshalb ist „die Genese der Sichtbarkeit“ in der quasi-transzendentalen Trauerarbeit aufs engste „mit der für das Subjekt konstitutiven Bedeutung des Blicks“⁶⁹ verknüpft.

Auf der einen Seite bildet der unsichtbare Blick des bildhaften Anderen eine Formierung des Sichtbaren aus, welche den Bereich des Seienden strukturiert, bevor er als Bereich der Präsenz bestimmt werden kann. Auf der anderen Seite wird der Blickende sich allererst im Blick des Anderen als Angeblickter selbst gewahr, wodurch sich ein prekäres Selbstverhältnis im phantasierten Blickgeschehen ausbildet. Damit aber wird das *Bild des Anderen* zum *Ort der Selbstbildung*.

Daran wird deutlich, dass die Ontogenese des Subjekts in der Trauer *immer schon* mit dessen virtueller Heimsuchung durch den als anblickende Bildspur aufscheinenden Anderen aus der phantasmatischen ‚Urszene‘ eines exponierten Angeblicktseins heraus begonnen hat. Das Rätsel der Trauerarbeit besteht dann in der ‚unmöglichen Möglichkeit‘, sich im unsichtbaren Blick des internalisierten Anderen selbst zu erkennen. Weil der konstitutive ‚An-Blick‘ des Anderen zugleich eine symbolische Ordnung des sinnlich Wahrnehmbaren stiftet, fallen *die Genese des Sichtbaren* und *das Sichtbarwerden des Subjekts* im imaginären Blickwechsel der Trauerarbeit zusammen. Als eine in der Trauer eingeschriebene Spur ‚in uns außer uns‘ eröffnet das Bild des Anderen so ein bodenloses Spiel, in

⁶⁵ Busch, *Geschicktes Geben: Aporien der Gabe bei Jacques Derrida*, Fink, München 2004, S. 186.

⁶⁶ Vgl. Waldenfels, „Ordnungen des Sichtbaren“, in: *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1999, S. 102–123.

⁶⁷ Derrida, *Kraft der Trauer: Die Macht des Bildes bei Louis Marin*, op. cit., S. 186.

⁶⁸ Vgl. *Ibid.*, S. 201.

⁶⁹ Busch, *Geschicktes Geben: Aporien der Gabe bei Jacques Derrida*, op. cit., S. 186.

dem das Selbst sich dergestalt (her)ausbildet, dass es nicht als selbstpräsen-tes und selbstidentisches Subjekt, sondern selbst wiederum als differentielle Bild-Spur (*Simulacrum*) sichtbar wird. Weil auch das in der vor-ursprünglichen Heimsuchung gespaltene Selbst durch eine eigentümliche Spektralität gekennzeichnet bleibt, durch die es sich in einem unendlichen Regress verfolgt, ohne je ganz zu sich oder ins Sein zu kommen, erscheint es in seiner von Trauer getragenen Koexistenz mit den Gespenstern selbst als ein Phantom des Anderen: „Das phänomenologische Ego (Ich, Du usw.) ist ein Gespenst.“⁷⁰

Till Heller (M.A.) hat Philosophie an der Bergischen Universität Wuppertal mit dem Schwerpunkt Phänomenologie und Metaphysik studiert. Im Anschluss daran promoviert er zum Thema „*Das Selbe und das Andere. Transformationen der Phänomenologie bei Heidegger und Derrida*“ im binationalen Cotutelle-Verfahren unter der Betreuung von Prof. Dr. Alexander Schnell (Bergische Universität Wuppertal) und Prof. Dr. Inga Römer (Université Grenoble Alpes). Neben der Promotion ist Till Heller als wissenschaftliche Hilfskraft am DFG-Projekt ‚Fachinfor-mationsdienst (FID) Philosophie‘ (Universität zu Köln) tätig. E-mail: t.heller@uni-wuppertal.de

⁷⁰ Derrida, *Marx' Gespenster: Der verschuldete Staat, die Trauerarbeit und die neue Internationale*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2005, S. 185.

DE L’AFFECTIVITÉ SAUVAGE AUX PASSIONS ARTIFICIELLES : MAINE DE BIRAN ET LA CRITIQUE PHÉNOMÉNOLOGIQUE DE L’IDÉOLOGIE

DAVID ANDRÉS ARCE GONZÁLEZ

Abstract

The goal of this essay is to suggest some elements for a phenomenological critique of ideology, based on the philosophy of affectivity proposed by Maine de Biran at the beginning of the XIX century. It also draws on the work of the Belgian phenomenologist Marc Richir, who developed some of the concepts postulated by Maine de Biran into a theory of intersubjective affectivity centered on the concept of contagion. The last part is an attempt to use these concepts for a critical analysis of the influence advertisements have on our affective disposition and how said influence modifies our phenomenological comprehension of the world.

Introduction

Lorsque, en 1959, Merleau-Ponty a caractérisé la compréhension de la « chose matérielle » dans les *Ideen II* comme une « réhabilitation ontologique du sensible »¹, il ne pouvait pas savoir à quel point cette description s’appliquerait aux recherches des phénoménologues postérieurs et aux échos qu’elle trouverait au-delà des ouvrages proprement phénoménologiques. En effet, dans les dernières années on a assisté, dans la phénoménologie et ailleurs, à un très notable renouvellement de l’intérêt pour les questions liées à la perception, à la kinesthésie et à la corporalité en général. En ce qui concerne les recherches en dehors de la phénoménologie, on

¹ Merleau-Ponty, Maurice, *Signes*, Gallimard, Paris 1960, p. 165.

peut nommer l'importance du corps dans les études décoloniales, le paradigme des « 4Es » dans les sciences cognitives ou les nombreuses analyses de la dimension haptique dans les études filmiques pour en fournir quelques exemples. En ce qui concerne la phénoménologie, il suffit d'évoquer les recherches de psychopathologie phénoménologique de Thomas Fuchs², les travaux interdisciplinaires de Natalie Depraz³ ou la « Nouvelle Phénoménologie » proposée par Hermann Schmitz⁴ pour illustrer ce point. Il y a cependant une autre dimension du sensible, qui n'est pas compris sous le concept du sensible tel qu'il est utilisé normalement par la tradition philosophique, mais qui est plutôt exprimée dans l'usage quotidien de l'adjectif sensible. Il s'agit de la dimension affective qui, selon Merleau-Ponty, est « constituante au même titre » que les autres structures de la « conscience ».⁵

L'intérêt renouvelé des phénoménologues par l'affectivité est lié à une tradition dans laquelle des noms tels que Edith Stein, Max Scheler ou Martin Heidegger sont souvent cités.⁶ Le concept de *Stimmung*, introduit par ce dernier, exerça une influence considérable en tant qu'élucidation du sens des dispositions affectives fondamentales et de leur influence dans l'aperture du *Dasein* au monde. Bien que la contribution de Heidegger soit sans doute originale, il faut reconnaître les travaux d'un penseur relativement inconnu qui, un siècle avant, a fait des recherches très riches et détaillées sur ce que nous pourrions appeler aujourd'hui notre « être-au-monde affectif » : le philosophe français Maine de Biran. Dans cet article, nous allons esquisser une vue d'ensemble sur les recherches de Maine de Biran autour de l'affectivité en tant qu'élément constitutif de toute pensée et de tout rapport au monde, nous montrerons ensuite la pertinence de ses analyses pour les approches de la phénoménologie contemporaine à la question de l'affectivité et pour une compréhension approfondie de certains phénomènes politiques de nos jours. Dans la première partie du texte nous offrirons une approximation à la théorie de l'affectivité élaborée par Maine de Biran et de sa relecture par le phénoménologue belge Marc Richir. La deuxième partie sera consacrée aux rapports entre les images et ce que le philosophe de Bergerac nommait « passions artificielles ». Dans la dernière

² Fuchs, Thomas, *Psychopathologie von Leib und Raum : Phänomenologisch-empirische Untersuchungen zu depressiven und paranoiden Erkrankungen*, Steinkopf Verlag, Dannstadt 2000.

³ Depraz, Natalie, *Attention et vigilance. A la croisée de la phénoménologie et des sciences cognitives*, P.U.F., Paris 2014.

⁴ Schmitz, Hermann, *Leib und Gefühl. Materialien zu einer philosophischen Therapie*. Junfermann, Paderborn 1989.

⁵ Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris 2019, p. 288.

⁶ Voir par exemple Dan Zahavi, *Self and Other Exploring Subjectivity, Empathy, and Shame*, Oxford University Press, Oxford 2014 ou Matthew Ratcliffe, *Experiences of Depression: A Study in Phenomenology*, Oxford University Press, Oxford 2015.

partie nous proposerons une lecture des implications politiques des analyses phénoménologiques (ou proto-phénoménologiques) exposées dans les sections précédentes, prenant pour exemple les réflexions de John Berger autour des images publicitaires et leurs effets dans les habitants des villes.

1. L'affectivité immaîtrisable et sa circulation

La philosophie de Maine de Biran est un dialogue critique avec les courants philosophiques et médicaux prédominants dans son temps, surtout avec le mécanisme cartésien, l'empirisme et la phrénologie. Contre ce qu'il appelait les « épistèmes de la représentation », il a soutenu la thèse d'un *cogito* non substantiel, c'est-à-dire, d'une pensée qui n'est pas une chose (*res*) mais un acte, toujours liée à une affectivité immémoriale. Le sujet n'existe que dans la relation toujours fluctuante entre une irreprésentable force organique (l'affectivité primitive) et l'effort de la volonté hyperorganique qui produit le moi. L'affectivité primordiale est donc indépendante du vouloir du sujet, hors de ce qu'on appelle « le moi ». Elle est l'extériorité à l'intérieure du moi, la source vitale par laquelle l'activité pensante est rendue possible ou impossible⁷, et le moi se trouve toujours déjà coloré par sa dynamique insaisissable :

L'homme commence, en effet, à vivre, à sentir, avant d'être en état de connaître sa vie ou d'apercevoir sa sensation. [...] état antérieur, dans l'ordre du temps, à la naissance du *moi* conscient, et qui semblerait être comme la résultante de toutes les forces organiques « qui conspirent et consentent » dans une commune vie.⁸

Ainsi écrit le philosophe dans son essai sur l'aperception immédiate. Les forces organiques ont, pour ainsi dire, leur propre vie qui échappe à notre volonté, et « le moi se manifeste à la fois comme force hyperorganique et activité, et comme relation entre une force hyperorganique et une résistance organique »⁹ au sein de cette dualité primitive.

La sensation, considérée par les empiristes comme l'élément le plus simple qui permet la formation des idées, est pour Maine de Biran attachée à un élément plus primordial, celui de l'affection simple. La sensation est produite seulement

⁷ Montebello, Pierre, « Le corps de la pensée. » In : *Les études philosophiques*, Avril-Juin 2000, pp. 203-220.

⁸ Maine de Biran, *De l'aperception immédiate*, Le Livre de Poche, Paris 2005, p. 114.

⁹ Voir Nathalie Frogneux, « La résistance vive du corps dans l'« Essai » de Maine de Biran » In: *Revue Philosophique de Louvain*, Quatrième série, tome 103, n°1-2, 2005, p. 67.

quand l'attention du moi est liée aux affections simples. Celles-ci peuvent être localisées (rapportées à un siège spécifique dans le corps, i.e., les yeux, la peau, les oreilles, etc.) ou non localisées. Les premières, composées par le moi, constituent le monde des expériences objectives décrit par les empiristes. Les deuxièmes sont plus difficilement traitables, car elles sont par nature irréprésentables. Cependant, elles déterminent la formation des idées et notre perception du monde d'une façon inéluctable. L'influence que cette affectivité irréprésentable (sauvage, comme l'appellera Merleau-Ponty un siècle et demi plus tard) a sur l'expérience est décrite par Maine de Biran comme une espèce de *fatum* qui teint notre perception du monde et les idées que nous nous en faisons :

Les modes fugitifs d'une telle existence, tantôt heureuse, tantôt funeste, se succèdent, se poussent comme des ondes mobiles dans le torrent de la vie. Ainsi, nous devenons, sans autre cause étrangère à de simples dispositions affectives sur lesquelles tout retour nous est interdit, alternativement tristes ou enjoués, agités ou calmes, froids ou ardents, timides ou courageux, craintifs ou pleins d'espérances. [...] De telles dispositions affectives, associant leurs produits inaperçus à l'exercice des sens et de la pensée, imprègnent toujours les choses où les images de couleurs qui semblent leur être propres.¹⁰

L'affectivité primordiale (archaïque, dira Marc Richir) est donc l'élément indéterminé qui conditionne toute pensée et tout agir du sujet dans le monde. Son influence passe souvent inaperçue car, comme on l'a déjà mentionné, il s'agit d'une affection non localisable.

Même si le rapport que nous avons à elle est celui d'un sentiment intime, les « ondes mobiles » du *fatum* affectif peuvent bien aussi sembler venir du dehors, puisqu'elles appartiennent au domaine le plus archaïque de l'expérience et n'ont pas une relation claire avec le schématisme de l'espace. Les affections primitives ne se trouvent ni hors de nous ni à l'intérieur de nous. C'est ce caractère d'être non localisable qui les rend impossibles à maîtriser et qui nous rend impuissants devant elles :

Et qu'importe, en effet, que cette puissance inconnue soit en nous ou hors de nous : n'est-ce pas toujours le *fatum* qui nous poursuit ? ... Osons le dire, il n'est point au pouvoir de la philosophie, de la vertu même, toute puissante qu'elle est sur les actions et les pensées de l'homme de bien, de créer aucune de ces affections aimables qui rendent si doux le sentiment immédiat d'existence, ni de changer ces dispositions funestes qui la rendent pénible et quelquefois insupportable.¹¹

¹⁰ *Ibid.*, pp. 130–131.

¹¹ *Ibid.*, pp. 131–132.

L'affectivité est présentée comme une force beaucoup plus puissante que la pensée et que la vertu, une puissance à laquelle toute perception et tout acte ultérieur restent attachés. Nous n'avons aucune image d'elle, nous ne pouvons pas non plus nous souvenir de sa naissance ou prédire son avènement. En effet, à sa non-localisabilité dans l'espace correspond une impossibilité de la schématiser temporellement.

Cette nullité de souvenir, attachée dans notre expérience même aux affections les plus vives de la sensibilité interne ou externe, est une des marques caractéristiques de tout mode affectif parfait, simple (*simplex in vitalitate*), et d'une sorte de *matière* affective séparée, ou séparable, de toute forme personnelle de *temps* aussi bien que d'*espace*.¹²

Écrit le philosophe de Bergerac. Les affections sont toujours le point de départ de toute pensée et de toute réflexion, nous les trouvons toujours déjà là, avant la naissance de notre *ego* et avant tout projet d'action: à chaque 'moment' les affections sont là, toutes entières comme les variations du tempérament, comme la couleur d'un monde soudainement devenu triste ou joyeux, et non pas à la manière d'un souvenir -comme si, dira Richir, elles venaient d'un passé « immémorial », « d'un passé qui ne s'est lui-même jamais temporalisé en présence ».¹³

Le 'passé' qui ne se temporalise jamais en présence signale l'impossibilité de se représenter les affections comme des objets, d'avoir une *Darstellung* d'elles. Luis Antonio Umbelino décrit cet aspect de l'affectivité comme un « inconscient somatique » qui, à la manière de l'inconscient psychanalytique, reste toujours inaccessible et insurmontable, mais qui est la base de toute construction consciente :

Le corps affectif du biranisme signale la région d'une espèce d'inconscient somatique, si archaïque que vivant, si aveugle que promoteur de la variabilité confuse de notre façon de sentir l'existence, si sauvage que prometteur du ton et des couleurs atmosphériques qui baigne l'accès au monde et aux autres, si inconnu dans ses racines que constitutif de nos alternances tempéramentales.¹⁴

L'inconscient somatique est alors le fondement toujours inconnu de notre expérience du monde et de nos états psychiques, ces alternances affectives sans location

¹² *Ibid.*, p. 128.

¹³ Antonio Umbelino, Luis, « Affectivité, mélancolie, aliénation : Marc Richir lecteur de Maine de Biran », *Annales de Phénoménologie*, 2014, p. 147. Le texte de Richir commenté par Umbelino est « Stimmung, Verstimmung et Leiblichkeit dans la schizophrénie », In: *Conferências de Filosofia II*, Campo das Letras, Porto 2000.

¹⁴ *Ibid.*, p. 150.

qui jouent avec le moi comme un destin. La force organique est, même quand irreprésentable, l'atmosphère qui baigne toute représentation. L'effort de notre volonté est impuissant devant elle. Notre pensée n'existe que liée à ce *fatum*, qui est une sorte de nous hors de nous, un passé qui n'a jamais eu lieu, une intimité qui ne nous appartient pas, qui nous advient et que nous devenons. Ces considérations, d'abord associées aux perceptions et sensations, doivent aussi s'appliquer aux idées abstraites. Maine de Biran rejette fortement la distinction, répandue dans son temps, entre idées pures et idées empiriques liées aux sens :

L'analyse des fonctions des sens, [...] devrait bien encore embrasser les éléments complets de l'histoire générale de la formation des idées [...] la séparation complète de deux ordres ou systèmes d'idées, l'un *supérieur et pur*, l'autre *inférieure et empirique* [...] doit être absolument rejetée comme contraire et opposé aux faits primitifs.¹⁵

Les faits primitifs, inhérents à l'incarnation de la conscience, peuvent être méconnus, mais ils constituent le germe de toute activité intellectuelle. Car toute pensée est déterminée par le moi qui pense, et le moi pensant est inévitablement lié aux forces organiques qui fondent son corps affectif. Maine de Biran postule ainsi les éléments d'une *idéologie* fondamentale, qui essaie de remonter jusqu'à l'origine la plus archaïque des idées les plus complexes. Cette origine est un flux vital toujours changeant, impossible de localiser et de représenter, dont la nature *sauvage* rend l'étude philosophique de la formation des idées particulièrement difficile. Cependant, les remous de ce courant¹⁶ ne nous sont pas absolument inaccessibles. Nous avons des symboles pour avoir un rapport avec eux, des gestes conscients et inconscients pour les communiquer, des métaphores pour en parler. Même irreprésentables, ils peuvent être mimétisés. Même quand ils appartiennent à la plus profonde intimité, ils sont également intersubjectifs. En tant que base de notre être-au-monde, ils sont inéluctablement liés à aux modalités de l'être-avec, c'est-à-dire, aux rapports et aux institutions qui forment notre vie d'animaux politiques.

La possibilité de communiquer et même de transmettre l'affectivité primordiale est abordée par Marc Richir à partir de son concept de « *contagion* ». Il y a plusieurs modes de *contagion* et plusieurs *Stimmungen* (il utilise le terme allemand) susceptibles d'être contagieuses. La *contagion* peut survenir de façon inconsciente et involontaire, comme à chaque fois que nous éprouvons la mélancolie après avoir rencontré un ami mélancolique, même si nos états psychiques

¹⁵ Maine de Biran, *op. cit.*, pp. 233–234.

¹⁶ Nous reprenons la métaphore proposée par Scheler, Max dans *Wesen und Formen der Sympathie*, Friedrich Cohen, Bonn 1923, p. 284.

n'ont pas été explicitement évoqués. Il peut d'autre part être provoqué de manière intentionnelle, grâce à ce que Richir appelle « *mimèsis* non spéculaire active et du dedans ». ¹⁷ Cette forme de *contagion* est analysée par le phénoménologue dans une conférence publiée sous le titre *Stimmung, Verstimmung et Leiblichkeit dans la schizophrénie*. Sur la relation entre l'impossibilité de représenter l'affectivité primitive et la *mimèsis* réalisée par les artistes il explique :

On pourrait penser que, [...] la *Stimmung*, irréductiblement sauvage en tant que « fossile vivant » (et combien vivant!) de l'archaïsme phénoménologique, échappe définitivement à toute *Stiftung*, à toute institution symbolique. Ce serait cependant une manière de voir unilatérale car beaucoup trop simple, voire simpliste. [...] il faut encore considérer le cas de la transposition qui fait passer de la *Stimmung* en sa dimension sauvage de contagion et d'effraction à la *mimesis* de son expressivité. ¹⁸

La transposition qui donne une expression aux affections sauvages, non localisées, est mise en œuvre par l'artiste, la *mimèsis*. La *mimèsis* dont on parle « est non spéculaire parce que la *Stimmung* ne donne rien à apercevoir en *Darstellung* intuitive ». ¹⁹ Les artistes ne représentent pas l'irreprésentable, car il n'y a pas d'objet perceptible et imitable. La *mimèsis* non spéculaire est plutôt l'évocation des fonds archaïques de l'affectivité et sa dissémination parmi d'autres sujets réceptifs. Le succès de cette communication de la *Stimmung* dépend du génie individuel de l'artiste, car il n'y a pas de règles ni de procédures à suivre. Son moyen est l'expressivité et non l'imitation « en miroir » caricaturale :

Par cette *mimèsis* non spéculaire, locale et surtout partielle, elle [l'expressivité] transpose la *Stimmung* en ce qu'il faut tout naturellement nommer *pathos*, ce terme devant être entendu sur tout le spectre qui s'entend de la « passion » réellement ressentie à travers la feinte de l'imitation à la pose que l'on prend, dans une simulation pour ainsi dire efficace, pour en faire accroire aux autres. ²⁰

¹⁷ Il s'agit d'une sorte de *mimèsis* qui ne passe pas par l'image, dont la portée est purement affective et qui implique « l'intériorité » non figurable du corps vécu (*Leib*) plutôt que son institution en tant que corps objet (*Körper*). C'est la *mimèsis* non spéculaire qui distingue le jeu subtil d'un comédien de la caricature grotesque, une certaine imitation d'un *pathos* qui peut être ressenti ou pas par le comédien, qui est exprimé et transmis aux autres par une certaine institution de la *Stimmung* à travers certains gestes, symboles, signes, mais qui n'est jamais certainement fixable elle-même. Voir Richir, Marc, *Phénoménologie en esquisses : nouvelles fondations*, Jérôme Millon, Grenoble 2000, p. 145.

¹⁸ Richir, «*Stimmung, Verstimmung et Leiblichkeit dans la schizophrénie*», *op. cit.*, p. 66.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*, p. 68.

La transposition de la *Stimmung* sauvage à la *mimèsis* non spéculaire de celle-ci aboutit à la distinction entre *Stimmung* et *pathos*, dont le deuxième mot se réfère à l'affect ressenti comme conséquence de l'acte expressif de l'artiste. Une certaine forme d'affectivité peut donc être instituée à travers des gestes et des symboles, qui ne représentent pas mais qui évoquent partiellement les forces organiques constitutives de notre vie primitive.

Ces phénomènes de contagion affective existent toujours en rapport avec l'affectivité sauvage plus primordiale, mais il faut préciser qu'elles ne sont ni identiques ni équivalentes, et qu'elles existent toujours en tension. Cette distinction est clairement établie par Richir, mais on peut aussi la trouver dans l'œuvre de Maine de Biran, qui a écrit :

Peut-être fallait-il distinguer un état affectif fondamental, qui donne, pour ainsi dire, le ton, la direction et la forme aux idées qui s'y rapportent, bien loin d'en être le résultat, et un autre état, supérieur, de la sensibilité où le vouloir et la pensée, prenant en effet l'initiative d'action sur les sentiments accidentels, peuvent les exalter et même les faire naître.²¹

La *Stimmung* et le *pathos* sont ainsi reconnus comme deux états affectifs différents entre lesquels il existe néanmoins un certain rapport de dépendance et où le premier reste la base du deuxième. Il faut pourtant aussi reconnaître que notre accès à l'affectivité primitive est presque toujours médiatisé par les institutions symboliques²² du *pathos*. Chaque fois que nous essayons d'analyser, comprendre et même de percevoir les profondeurs archaïques de notre vie « intérieure » (est-elle vraiment intérieure ?), nous devons recourir aux mots, images, gestes et symboles que nous trouvons déjà institués.²³ L'affectivité sauvage et le *pathos* institué sont

²¹ Maine de Biran, *op. cit.*, p. 264.

²² Dans le livre qui contient ses entretiens avec Sacha Carlson, Richir donne cette définition approximative du concept « institution symbolique » : « par institution symbolique, j'entends d'abord, dans la plus grande généralité, l'ensemble, qui a sa cohésion, des 'systèmes' symboliques (langues, pratiques, techniques, représentations, qui 'quadrillent' ou codent l'être, l'air, les croyances et le penser des hommes, et sans que ceux-ci en aient jamais 'décidé' (délibérément). C'est pourquoi j'utilise le terme, anonyme, d'institution, nécessaire pour comprendre ce qui, par l'institution, paraît comme toujours déjà 'donné' d'ailleurs. Son paradoxe fondamental est donc de paraître toujours déjà constituée, tout d'abord et le plus souvent inaperçue comme telle, ne se livrant jamais avec son origine, et d'être en même temps l'objet de multiples apprentissages, au demeurant jamais exhaustifs. » Cf. Richir, *L'écart et le rien : conversations avec Sacha Carlson*, Éditions Jérôme Millon, Grenoble 2015, p. 247.

²³ Voir Richir, « Vie et Mort en phénoménologie », In : *Alter n° 2 : Temporalité et affection*, Fontenay-aux-Roses 1994, pp. 346–347.

alors les deux registres architectoniques²⁴ de notre vie affective, à la fois intime et sociale, irréprésentable et mimétisable à travers l'expressivité non spéculaire :

De la sorte, l'affectivité, même en ce qu'elle a de plus archaïque, est bien aussi, mais sans s'y réduire, susceptible d'institution symbolique, et elle est, en réalité, symboliquement instituée dans *toute* société : c'est cela même qui rend si difficile, du point de vue phénoménologique, la distinction, à même le concret de l'expérience, de l'affectivité « primordiale » ou « sauvage » et de l'affectivité toujours déjà codée symboliquement.²⁵

Nous éprouvons donc des affects qui nous surviennent comme un destin provenant d'un lieu impossible à localiser, aussi bien que des affects symboliquement institués et, d'une certaine façon, provoqués ou du moins suggérés à nous par notre entourage social. Notre situation au monde est déterminée par de telles sortes d'affections, dont la différenciation au niveau phénoménologique pose souvent un problème.

2. L'image et les passions artificielles

L'existence des affections socialement instituées implique le problème de la fausse affectivité ou des passions artificielles. Ce dernier est le terme utilisé par Maine de Biran pour dénommer les sentiments qui, trouvant leur origine au plus profond dans l'affectivité primitive, sont néanmoins déclenchés par des institutions sociales. Nous nous permettons ici de citer la description biranienne de ces passions *in extenso* :

Il y a des passions ou des sentiments mixtes qui tiennent également à deux ordres de facultés et, pour ainsi dire, à deux vies différentes, sans qu'on puisse assigner souvent à laquelle des deux appartient l'initiative ou la prédominance, tant elles concourent individuellement dans un produit commun. [...] Dans la classe des sentiments ou passions mixtes dont nous parlons, il faut ranger aussi toutes ces passions qui, nées d'un état éventuel des progrès et des institutions de la société où on l'on vit, paraissent bien

²⁴ Dans *L'écart et le rien*, Richir définit l'architectonique comme la réduction « À ce que j'ai appelé, je crois, ja *tectonique* (qui implique des mouvements de « plaques » ou de complexes conceptuels) de l'*arché* ou, ou plutôt des *archai*, de ces « êtres » qui n'en sont pas et qui circulent dans le champ phénoménologique pour constituer, selon ces circulations, telle ou telle *Sache* phénoménologique. Plus précisément, les concepts que l'on utilise, et qui permettent de distinguer et d'articuler les mouvements du champ phénoménologique, n'impliquent aucune ontologie ; aucune structure fixe, hiérarchique ou autre. » (p. 189). Voir aussi *L'expérience du penser*, Jérôme Million, Grenoble 1996.

²⁵ Richir, *art. cit.*, 67.

toutes artificielles, dans leur développement et leur complication, quoiqu'elles aient toujours leur principe et leurs racines plus ou moins profondes dans notre nature sensible: telles sont l'ambition, la gloire, l'amour des conquêtes, la soif de l'or ou l'avarice, etc. Dire que ces passions sont purement artificielles, c'est bien reconnaître quels sont leurs premiers mobiles dans l'imagination et l'intelligence, dirigées d'un certain côté par l'éducation et le concours fortuit des circonstances de la vie sociale.²⁶

Les passions mixtes, dans lesquelles la force organique est composée par la force hyperorganique du moi, peuvent occasionner des affects dont la cause est premièrement imaginative, correspondant surtout à l'imagination en tant qu'espace de jeu des symboles institués et des désirs influençables. L'affectivité sauvage n'est ni créée ni dessinée, mais elle est mobilisée par les habitudes, l'éducation et autres circonstances de la vie sociale. Il faut remarquer que la plupart de nos affections, du moins celles que nous reconnaissons consciemment, appartiennent à la classe des passions mixtes. La difficulté, signalée par Richir, à distinguer entre l'affectivité sauvage et l'affectivité symboliquement codée vient de cette situation, car nous trouvons la majorité de nos affects déjà « mélangés », déjà codés mais tirant leur force des profondeurs archaïques de notre vie.

Dans les cas où, d'une façon relativement claire, on peut distinguer l'origine des passions, Maine de Biran identifie les passions artificielles. Celles-ci se caractérisent par leur origine 'extérieure' au sujet, c'est-à-dire, il s'agit des affects éveillés par les institutions symboliques et les rapports sociaux. Même si l'affectivité plus profonde est leur 'matière', leur cause effective se trouve hors du sujet qui les éprouve ; elles sont socialement et historiquement produites et font partie du milieu où le moi se trouve toujours déjà plongé. L'avènement des passions artificielles pourrait paraître d'abord comme tout à fait accidentel, car elles ne sont déchaînées qu'à cause de certains contagions ou éveilleurs imaginaires occasionnels. Cependant, le philosophe de Bergerac explique que ce qui les constitue comme des composantes cruciales de la vie affective est l'habitude :

Il y a plus : c'est que les passions artificielles dont il s'agit ne peuvent s'élever à ce ton persistant qui les constitue, par aucune cause autre que telle disposition analogue de la sensibilité, accidentelle d'abord, mais devenue fixe, permanente et transformée par l'habitude en une sorte de tempérament secondaire ou acquis... C'est alors qu'après avoir planté, pour ainsi dire, ses racines dans les organes de la vie intérieure, la passion peut finir par subjuguier l'intelligence et entraîner la pensée dans le cercle des mêmes images.²⁷

²⁶ Maine de Biran, *op. cit.*, pp. 266-267.

²⁷ *Ibid.*, p. 268.

L'influence constante des motivations des passions artificielles s'avère décisive pour la formation du caractère et, en conséquence, pour la formation des idées sur le monde. Au tempérament acquis correspondent des jugements, des actions et des idées abstraites élaborées, de la même manière qu'aux états affectifs primitifs correspondent des jugements sur le monde 'colorés' par ceux-ci. La portée des passions artificielles atteint les racines du moi pensant, et elles peuvent conquérir l'intelligence menant le sujet à une aliénation totale. Selon Maine de Biran, les passions artificielles ont leurs premiers éveilleurs dans l'imagination. Nous sommes particulièrement affectés par les images parce que nous sommes, dans une large mesure, des « producteurs fous d'images ».

L'imagination chez Maine de Biran est « la faculté médiante entre notre *organisation intérieure* et notre *activité de pensée*, entre l'*agrégation spontanée* des perceptions passives organiques (image intuitive) et la *combinaison active* des résultats de nos perceptions volontaires (image objective) ». ²⁸ Les images sont donc à mi-chemin entre l'intuition et la pensée, entre la passivité et l'activité. C'est à travers l'imagination que nous pouvons composer la diversité des impressions sensibles dans une objectivité cohérente, mais c'est aussi grâce à elle que nous pouvons nous perdre dans nos propres délires. ²⁹ La force des passions qu'elles peuvent éveiller en nous est ainsi liée à leur situation charnière entre le champ de la pensée représentative et le champ de l'affectivité sauvage.

Pour Marc Richir, « une image est quelque chose qui représente autre chose qu'elle-même ». ³⁰ Il fait la distinction entre images extérieures (qui ont un support physique) et images intérieures (sans support physique). Tous les deux impliquent une figuration, soit d'un objet physique, soit des apparitions sans image concrète appartenant au champ de la *phantasia*, qui sont elles-mêmes infigurables et dont les images constituent une sorte de coupure, de distorsion appauvrissante. ³¹ Même si, dans cet article, nous ne pouvons pas approfondir le thème de la *phantasia*, il faut souligner que, dans l'œuvre de Richir, c'est dans les rapports fort complexes entre *phantasia*, imagination et affectivité qui s'articule l'anthropologie phénoménologique. ³² Les images sont donc toujours liées à la *phantasia*

²⁸ Montebello, *Le Vocabulaire de Maine de Biran*, Ellipses, Paris 2000, p. 42.

²⁹ *Ibid.*, p. 43.

³⁰ Richir, *L'écart et le rien : conversations avec Sacha Carlson*, Éditions Jérôme Millon, Grenoble 2015, p. 109. Pour une élaboration plus approfondie voir *Phénoménologie en esquisses*, *op. cit.*, pp. 61-84.

³¹ Richir, « Phantasia, imagination et image chez Husserl », In: *Voir (barré)* n° 17, Bruxelles, 1998, pp. 4-11.

³² Richir, *Phantasia, Imagination, affectivité : phénoménologie et anthropologie phénoménologique*, Jérôme Millon, Grenoble 2004.

et à l'affectivité³³ mais, d'habitude, nous avons un rapport de distance avec les affects qui les accompagnent. Le moi peut néanmoins passer complètement dans l'imagination et être « enlevé » par son pouvoir affectif. C'est dans cette situation que, selon Richir, se produit la fausse affectivité :

Lorsque le moi s'imagine suivre un enterrement (ou tout aussi bien, à l'inverse, participer à une fête), il y a quelque complaisance à « s'offrir » gratuitement un affect que l'on n'éprouve pas vraiment, mais seulement dans l'image. « On se fait du cinéma », et ce dernier, d'ailleurs, joue toujours plus ou moins sur ce genre de « rapture » par l'image, en réalité narcissique. Quel plaisir d'être tel ou tel personnage quand on ne l'est pas vraiment !³⁴

Comme les passions artificielles de Maine de Biran, les faux affects de Richir sont un produit de l'imagination, des images. Les images peuvent être intérieures, comme dans l'exemple donné par le philosophe belge, ou alors extérieures, comme le suggère aussi Maine de Biran.³⁵ Une analyse plus profonde des nuances du rapport entre les passions artificielles et la *contagion* réussie par le génie des artistes doit pour le moment être laissée en suspens. En tout cas, ce qui est fondamental est que les images peuvent évoquer, à travers la mimesis non spéculaire, l'affectivité primordiale qui détermine toutes nos sensations et nos idées du monde. Elles font partie de la dimension symboliquement instituée de notre vie affective. Ainsi, elles jouent aussi un rôle capital dans notre compréhension affective et intellectuelle du monde, et déterminent notre façon d'y vivre et les idées que nous nous en faisons. Le caractère possiblement faux ou artificiel des affects qu'elles causent ne diminue pas leur influence sur notre corps affectif et sur nos idées. L'analyse critique des images est par conséquent aussi analyse critique des affects, et les deux sont des éléments cruciaux pour une critique de l'idéologie.

³³ *Ibid.*, p. 15.

³⁴ *L'écart et le rien*, p. 226.

³⁵ Cf. Maine de Biran, *op. cit.*, p. 253: « Quelque extension que puisse acquérir cette faculté mixte de production et de combinaison des images sensibles, à quelque éloignement qu'elle nous paraisse de sa source, lorsqu'elle s'élève et plane sur toutes les merveilles d'un monde idéal, elle porte toujours l'empreinte de sa première origine [...] elle s'empreint, dans les tableaux, du génie quels que soient les signes matériels qui nous les retracent (couleurs, sons ou paroles) ; nous la sentons, nous sympathisons avec elle».

3. Deux sens du mot « Idéologie » : vers une critique de l'aliénation affective

Le rapprochement phénoménologique à la dimension politique des affects trouve ici une de ses possibilités. L'importance politique et phénoménologique des images dans notre monde est un fait que personne ne peut nier. La dimension affective de l'idéologie et la dimension idéologique de l'affectivité ont un de ses noyaux dans la pléthore d'images qui nous interpellent tous les jours et qui constituent une partie élémentaire et inévitable de notre expérience. Le terme « Idéologie » a dans ce contexte une double signification. Il a le sens, plus usuel de nos jours, de compréhension renversée du monde, de discours manipulé avec l'intention de légitimer et naturaliser un certain mode des rapports sociaux et de cacher son fond politique. Il a aussi le sens, déjà suggéré dans cet essai, d'analyse philosophique de l'origine des idées. Ce deuxième est le sens le plus ancien du mot, utilisé par Maine de Biran et ses interlocuteurs. Les deux sens sont pertinents pour une analyse des liens entre idéologie et affectivité. Cette analyse, nous disions, a comme cible l'approfondissement de la réflexion sur le côté affectif de l'idéologie et sur le côté idéologique de l'affectivité. Le premier se réfère aux affects qui accompagnent toutes les idées, aussi bien qu'aux effets affectifs (*pathos*) du discours hégémonique, à la production et institutionnalisation d'une articulation de habituel affectives, d'une façon affective d'être au monde et ses conséquences politiques. Le deuxième se réfère à la dimension « artificielle » de l'affectivité effectivement vécue, en tant que déclenchée par les idées et les images et fixée par l'habitus. La distinction entre ces deux modes n'est pas toujours phénoménologiquement claire et elle est, dans une certaine mesure, analogue à la corrélation entre la *Stimmung* sauvage et l'affectivité symboliquement codée soulignée par Richir. Mais nous croyons que l'étude du rôle des images dans notre vie quotidienne et de notre interaction avec elles offre une voie vers une compréhension plus profonde de ce rapport.

Cette affirmation ne semblera pas étrange à ceux qui habitent dans une ville. Les villes de nos jours ont une concentration d'images que Maine de Biran et ses interlocuteurs auraient difficilement pu imaginer. Les plus grandes parties sont des images publicitaires. Nous sommes si habitués à être entourés par ces images que nous n'y faisons plus attention. Comme disait l'artiste et critique d'art anglais John Berger, nous acceptons leur présence avec la même naturalité et indifférence que nous acceptons les éléments du climat. Cependant, elles ont un effet décisif sur nos idées et nos affects :

Nous sommes actuellement si habitués à être interpellés par ces images que nous remarquons à peine leur impact total. Quelqu'un pourrait remarquer une image particulière ou un bout d'information parce qu'il correspond à un intérêt particulier qu'il a. Mais nous acceptons le système total de publicité comme nous acceptons un élément du climat. Par exemple, le fait que ces images appartiennent au présent mais parlent du futur produit un effet étrange, qui est devenu si familier que nous le remarquons à peine.³⁶

Le fait que Berger souligne la relation que les images publicitaires ont avec le temps ouvre un premier chemin pour l'analyse qui nous occupe. En effet il s'agit d'une relation particulière dans laquelle l'affectivité joue un rôle déterminant. Pour comprendre ce rapport il faut prendre la publicité comme système, plutôt qu'analyser chaque image singulière. Il faut trouver son message général, pour mieux saisir ce que Berger appelle son « impact total ». Ce que les images publicitaires nous montrent est une version améliorée du monde, une version plus belle, plus forte et plus sophistiquée de nous-mêmes. Elles nous interpellent dans notre vie présente pour nous suggérer ce qui pourrait être à l'avenir. Elles provoquent une sensation d'insatisfaction avec la vie présente de celui qui les observe, et lui offrent la possibilité d'un futur meilleur qui arriverait avec l'achat d'un produit : « L'image publicitaire lui vole son amour propre, et le lui offre en retour pour le prix d'un produit »³⁷, écrit Berger. Mais le futur qu'elles suggèrent est chaque jour renouvelé, l'image idéale change et réapparaît chaque jour comme un mirage qui s'éloigne à l'infini. Il s'agit d'un futur jamais matérialisé en présence.

Ainsi, les images publicitaires instituent symboliquement un *pathos* de désir qui restera à jamais insatisfait, où convergent toutes les passions artificielles nommées par Maine de Biran. L'exposition incessante à ces dernières fait de leur influence un *habitus*, de son *pathos* un tempérament qui s'étend parmi les milliers de personnes qui circulent tous les jours entre les villes surchargées de mirages et de miroirs. La contagion devient épidémie. Leur effet est de nous faire vivre toujours en attendant un futur que n'arrive jamais : « La publicité est dans son essence dépourvue d'événements. [...] située dans une future toujours reportée, elle exclut le présent et élimine ainsi tout devenir. L'expérience est impossible en

³⁶ "We are now so accustomed to being addressed by these images that we scarcely notice their total impact. A person may notice a particular image or piece of information because it corresponds to some particular interest he has. But we accept the total system of publicity as we accept an element of climate. For example, the fact that these images belong to the moment but speak of the future produces a strange effect which has become so familiar that we scarcely notice it." John Berger, *Ways of Seeing*, Penguin Books, London 1972, p. 130. Notre traduction.

³⁷ "The publicity image steals her love of herself as she is, and offers it back to her for the price of the product." *Ibid.*, p. 134.

son sein. »³⁸ L'appauvrissement et l'atrophie de l'expérience causés par cette attente anxieuse et décalée à l'infini ont été traités en profondeur par plusieurs penseurs, comme Reinhart Koselleck³⁹, Giacomo Marramao⁴⁰ et José Luis Villacañas⁴¹. Dans le monde sans événements projeté par les images qui nous entourent, la nostalgie et le désir insatiable, condensés dans le terme allemand *Sehnsucht*, deviennent le *pathos* primordial des sujets civilisés, leur disposition affective au monde.

Un autre aspect capital de l'analyse de cette déclinaison idéologique de l'affectivité est que l'insatisfaction et l'anxiété provoquées par les institutions symboliques dont nous parlons ont un caractère apparemment apolitique. Les spectateurs des images éprouvent une constante frustration envers eux-mêmes, mais presque jamais envers le système de relations politiques, économiques et symboliques dans lequel ils baignent, duquel les images et les affects sont une partie fondamentale. D'après Berger, c'est là l'objectif primordial de la publicité : « Le but de la publicité est de rendre le spectateur marginalement mécontent de son style de vie actuel. Pas de la vie en société, mais de sa propre vie dans celle-ci ». ⁴² Toute critique politique de notre situation affective au monde, de cette tonalité parfois indéterminée qui filtre nos perceptions et compose nos idées, est donc neutralisée. Le phénomène de dépolitisation des affects trouve sa forme la plus sophistiquée dans la pathologisation de la santé mentale et sa réduction à une question totalement positive d'équilibre et déséquilibres chimiques au cerveau. Pour le théoricien anglais Mark Fisher :

Cette pathologisation exclut d'ores et déjà toute possibilité de politisation. En privatisant ces problèmes – en les traitant comme s'ils avaient pour cause uniquement des déséquilibres chimiques dans le système neurologique des individus et/ou leur histoire familiale – on élimine tout questionnement sur les causes sociales systémiques.⁴³

La pathologisation des affects, des *Stimmungen* aussi bien que des *Verstimmungen*, annule toute possibilité de politisation, toute analyse critique de la réciprocité entre l'affectivité sauvage et son institution symbolique. Le côté affectif de l'idéologie,

³⁸ “publicity is essentially eventless. [...] situated in a future continually deferred, [it] excludes the present and so eliminates all becoming. Experience is impossible within it.” *Ibid.*, p. 153.

³⁹ Koselleck, Reinhart, *Vergangene Zukunft: zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2002.

⁴⁰ Marramao, Giacomo, *Kairós: Apología del tiempo oportuno*, Gedisa, Barcelona 2008.

⁴¹ Villacañas, José Luis, *Neoliberalismo como teología política: Habermas, Foucault, Dardot, Laval y la historia del capitalismo contemporáneo*, NED, Ulzama 2020.

⁴² “The purpose of publicity is to make the spectator marginally dissatisfied with his present way of life. Not with the way of life of society, but with his own within it.” *Voir le voir, op. cit.*, p. 142.

⁴³ Fisher, Mark, *Le Réalisme capitaliste. N'y a-t-il pas d'alternative ?*, Entremonde, Genève 2018, p. 29.

aussi bien que le côté idéologique de l'affectivité sont neutralisés et « naturalisés ». Les passions artificielles, produites idéologiquement (dans les deux sens du mot) sont traitées comme des épiphénomènes des rapports chimiques complètement indépendants du sujet et des institutions sociales. Toute influence idéologique sur les affects est donc niée et cachée sous un discours de réalisme prétendu.

Conclusion

Nous voudrions, pour conclure, faire une brève récapitulation de ce que nous avons présenté au cours de ces pages. Nous avons d'abord exposé une partie de la philosophie du corps affectif de Maine de Biran, notamment en ce qui concerne le côté « sauvage » de l'affectivité, sa dimension irréprésentable et indomptable, qui détermine nos vies et nos idées comme un *fatum* incontournable. Ces affections, même irréprésentables et non localisables, sont susceptibles d'être reprises par une *mimésis* non spéculaire et communiquées à travers le phénomène nommé *contagion* par Marc Richir. La possibilité de communiquer et même de transmettre les affections ouvre la question des affects symboliquement codés, dont la distinction par rapport à l'affectivité sauvage n'est pas toujours phénoménologiquement claire. Elle ouvre aussi la question des faux affects, nommés par Maine de Biran « passions artificielles », qui sont les affections déclenchées par les idées et les images, bien qu'elles aient leur principe dans l'affectivité primordiale. Ces passions produites accidentellement par l'imagination grâce à une disposition de notre sensibilité peuvent devenir *habitus* et former en nous une sorte de nouveau tempérament affectif et, en conséquence, influencer sur la formation de nos idées. Il y a donc une détermination mutuelle entre les idées et les affects, entre les images qui évoquent symboliquement l'affectivité sauvage et notre disposition affective pour percevoir et comprendre le monde. Cette corrélation peut être observée dans le rapport que nous avons avec les images qui nous entourent, dont une grande partie sont des images publicitaires. L'analyse de l'effet que ces images ont sur nos affects et sur nos idées permet de parler d'une dimension idéologique de l'affectivité, aussi bien que d'une dimension affective de l'idéologie.

Ce texte n'est qu'une approximation à un problème qui se révèle de plus en plus complexe. Il reste de nombreuses questions à approfondir. Il faudrait, par exemple, faire aussi une analyse des changements que les images, surtout les images digitales, ont sur notre perception. Si, comme a écrit McLuhan⁴⁴, le message des

⁴⁴ Cf. McLuhan, Marshall, *Understanding Media: The extensions of man*, The MIT Press, Boston 1994.

médias est la transformation de rythme et de disposition qu'elle introduit dans les affaires humaines, le message donné par la surabondance d'images entraînée par les technologies digitales est un élément que toute étude phénoménologique de nos jours doit prendre en compte. Car ce changement de rythme et de disposition est aussi une altération de la manière dont nous percevons et habitons notre corps au monde. Les idées et les affects sont aussi concernés par ces transformations. L'échelle massive de cette production et communication d'images permet de postuler une nouvelle disposition affective artificiellement produite partagée par millions de personnes. On pourrait reprendre la remarque ironique d'Adorno et Horkheimer, selon laquelle le premier service de l'industrie culturelle à ses clients était de faire pour eux le travail que Kant avait attribué au schématisme transcendantal⁴⁵, et suggérer une sorte de corps affectif artificiel massivement produit par les technologies du regard. Aussi la possibilité d'interrompre le charme des passions artificielles, que Maine de Biran attribuait à l'effort⁴⁶, devrait être reconsidérée et même poursuivie. Mais l'exploration de ces aspects du rapport entre affectivité et idéologie exige un projet ultérieur. Pour l'instant, nous espérons avoir éclairci un peu la problématique de cette relation et sa pertinence pour la phénoménologie et la critique de l'idéologie de nos jours.

Andrés Arce González est diplômé du Master Conjoint Erasmus Mundus « Philosophies allemandes et françaises : enjeux contemporains » par les universités de Wuppertal, Coimbra et Louvain-La-Neuve. Sa recherche porte sur l'articulation entre la phénoménologie et la philosophie politique, notamment dans les champs de l'affectivité, la psychopathologie, la décolonisation et la théologie politique. E-mail: arce.gonzalez.andres@gmail.com

⁴⁵ Adorno, Theodor W., Horkheimer, Max, *Dialektik der Aufklärung*, Fischer Verlag, Frankfurt Am Main 1989, p. 151.

⁴⁶ Maine de Biran, *op. cit.*, p. 268.

INTERFACTICITÉ TRANSCENDANTALE, UTOPIE ET POLITIQUE CHEZ MARC RICHIR

JEAN-FRANÇOIS PERRIER

Abstract

The concept of “utopia” appears in Marc Richir’s first article in 1968. Although Richir does not ever explicitly claim it, it nevertheless plays a very fundamental role in his thought, particularly in the political field. By analyzing the different layers of meaning that characterize the human community, from the most established to the most archaic, we would like to defend the idea that what he calls in *Du sublime en politique* “utopian sociality” or even “the utopian community” is in truth the register of transcendental interfacticity. To do this, we will have to explain in what and how the socio-political link differs from the links of transcendental intersubjectivity and interfacticity. We will argue that, for Richir, it is phantasia and affectivity that hold the political community together. We will then explore what role transcendental interfacticity plays in the field of politics, more particularly in its articulation with the declination of absolute transcendence into political transcendence.

Introduction

C’est en 2014 que paraît le dernier livre publié du vivant de Marc Richir : *La contingence du despote*. À bien des égards, ce livre condense d’une magnifique façon la plupart des thèses politiques que Richir défend depuis son jeune âge. Nous voyons en effet à l’œuvre dans ce livre certaines des thèses cosmologiques de jeunesse, une réflexion offrant quelques explications supplémentaires sur le sublime en politique, ainsi qu’une discussion des différents régimes de pensée (archaïque/mythique, mythico-mythologique, mythologique, philosophique, etc.), tout cela sous l’égide de la phénoménologie *nova methodo* qu’il élabore depuis si longtemps

<https://doi.org/10.14712/24646504.2022.9>

© 2022 The Author. This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>).

déjà.¹ Derrière l'apparente répétition ou redondance des thèses à l'étude dans ce livre, Richir y propose un véritable approfondissement de sa réflexion sur le politique, qui s'appuie sur les avancées de sa refonte de la phénoménologie. L'analyse des différentes formes de société lui permet de défendre l'idée que la tyrannie est à l'horizon de toute société. Chaque institution symbolique *du politique*, celle qui fait qu'une société est *une* société, revient *toujours* à interroger son rapport à ce qu'il faut nommer la « transcendance du politique ». Cette transcendance est ce par quoi la société se rapporte à elle-même afin de se penser et s'apparaître. Cette manière très particulière pour la société de s'apparaître à elle-même à travers une *origine absente* revêt les traits de la première *division sociale* de la société, celle par laquelle s'*institue* un rapport au réel et à son extériorité, « lequel devient dès lors l'imaginaire social, lui-même divisé en imaginaire “bénéfique” homologue au réel déterminé par le social, et en imaginaire “maléfique”, ayant pouvoir subversif à l'égard du social dans la mesure où il est rejeté comme l'absolument autre ».² Or, en dépit des nombreuses différences entre les régimes de pensée, ce rapport à la transcendance, qui s'institue d'une manière particulière d'une société à l'autre, moyennant des médiations *architectoniques* et *symboliques* radicalement différentes et irréductibles l'une à l'autre, n'en reste pas moins fondamentale pour toute société humaine. Pour Richir, « la *question* même du *politique* [est] cela seul qui permet aux sociétés d'être autre chose que des fourmilères ou des essaims d'abeilles ».³ La question du politique s'articule ainsi à un fait anthropologique fondamental, à savoir que l'expérience humaine est radicalement *non-adhérente* et *non-coïncidente* en raison même de cette transcendance qui échappe à toute institution symbolique. L'interrogation de cette transcendance permet notamment à Richir d'interroger la différence entre « la démocratie telle qu'elle fonctionne effectivement et l'*exigence de démocratie radicale* », cette dernière étant à comprendre comme mise en question de la nature et de la culture dans son double-mouvement de la phénoménalisation.⁴

¹ Richir reprend ce terme de Fichte. À ce sujet : Richir, Marc : *Phénoménologie en esquisses. Nouvelles fondations*, Jérôme Millon, Grenoble 2000, p. 20.

² Richir, *Sur les traces de Jean-Jacques Rousseau. Le social, la question de la phénoménalisation et/ou de son institution*, [inédit], p. 132.

³ Richir, *La contingence du despote*, Payot, Paris 2014, p. 9.

⁴ Richir, *Sur les traces de Jean-Jacques Rousseau. Le social, la question de la phénoménalisation et/ou de son institution*, [inédit], p. 19. Pour Richir, la pensée de Rousseau est non seulement une véritable philosophie politique, mais plus encore une « phénoménologie du socio-politique, en tant qu'elle met en jeu une apparence où se ségrègent et se croisent nature et culture – “lieu” de la nature et “lieu” de la culture –, ouvre un chemin où *peut* (sans que cela doive nécessairement se produire) se dévoiler l'essence de l'ordre socio-politique existant ». Si la phénoménologie désire conserver

Toutefois, que le pouvoir soit coercitif ou non, il semble néanmoins toujours être celui d'un humain, qu'il soit « chef », roi, monarque ou président d'une démocratie.⁵ Richir introduit ainsi une nuance importante par rapport à ses travaux précédents, notamment au sujet des « sociétés contre l'État » : l'institution symbolique des sociétés mythiques n'est pas *contre l'Un*, ni d'ailleurs *contre l'État*, mais plus généralement institution symbolique de sociétés *contre la tyrannie*.⁶ La différence principale étant qu'il faut éviter d'associer comme il le faisait précédemment le pouvoir coercitif à l'Un pour la raison même que certaines sociétés contre l'État ont un chef. D'ailleurs, les travaux de l'ethnologue africaniste Arthur Maurice Hocart le montrent, même la royauté « magico-religieuse » peut être sans *archè*.⁷ Ainsi que l'écrit Lefort, la pensée de Hocart, tout comme celle de Clastres, montre qu'il y a eu sur l'ensemble du globe des sociétés faisant l'économie du pouvoir coercitif. Mais, plus essentiellement, les travaux de Hocart montrent que lorsque que la pensée se penche « sur le cas de formations qui font place à un roi, et délimitent à distance de la communauté le foyer du pouvoir social ou, disons mieux, de l'institution du social, la confirmation interdit de concevoir une discontinuité radicale entre les sociétés primitives et toutes les autres sociétés, entre le temps de la lutte contre l'État et le temps de la lutte pour l'État ». ⁸ Les analyses richiriennes de l'institution mythico-mythologique le montraient déjà, notamment en insistant sur le fait qu'il s'agit de sociétés à l'écart des sociétés mythiques parce qu'elles ont un roi, mais aussi à l'écart des sociétés mythologiques, puisqu'il ne s'agit pas de fonder un ordre du monde à partir d'une généalogie unifiée des dieux.

Quel statut phénoménologique faut-il conférer à cet « un » qui apparaît à cet égard comme une constante, et ce, peu importe la forme de société, qu'elle soit coercitive ou non ? La thèse qu'entend défendre Richir est la suivante : c'est par cet

son pouvoir *critique* vis-à-vis l'ordre existant, elle ne peut choisir exclusivement ni la nature ni la culture, mais doit se tenir dans l'entre-deux, dans le double-mouvement de la phénoménalisation.

⁵ *Ibid.*, p. 145.

⁶ *Ibid.*, p. 42 et 126. Il s'agit d'une idée pareillement importante dans les travaux d'anthropologie anarchiste, comme celle de James C. Scott. En effet, Scott montre que dans la Zomia – hautes terres birmanes d'environ 2.5 millions de km², passant par le Vietnam, la Chine du Sud, le Cambodge, Laos, Thaïlande et la Birmanie – plusieurs groupes ethniques résistent à l'emprise de la tyrannie, notamment sous sa forme étatique. Groupes de tradition orale, pratiquant une agriculture loin de la monoculture céréalière, ils procèdent davantage à la polyculture du manioc, du pavot, etc., qui échappe plus facilement à la mainmise de l'État. À ce sujet, voir Scott, James C. *Zomia ou l'art de ne pas être gouverné*, Seuil, Paris 2019, p. 768. La Zomia est à son avis toutefois en train de perdre la lutte et s'incorpore tranquillement au sein des différents États selon son territoire.

⁷ Hocart, Arthur Maurice, *Rois et courtisanes*, Seuil, Paris 1978. Voir également la discussion des thèses de Hocart par Claude Lefort dans « L'œuvre de Clastres », dans *L'esprit des lois sauvages*, op. cit., p. 205–208.

⁸ *Ibid.*, p. 208.

« un » que se tisse le rapport entre le pouvoir et le *lien social*, c'est-à-dire que c'est par son entremise que les humains s'aperçoivent comme appartenant à un *même* groupe. Or, il est intéressant de noter que l'articulation phénoménologique de cet « un » et de son aperception se fait dans les termes de la cosmologie, même si Richir ne le dit pas explicitement. Selon lui, chaque humain est animé d'un « désir aveugle » de trouver un *point* à partir duquel il peut s'apercevoir et se reconnaître, ce qui lui permet en même temps d'apercevoir et de reconnaître les autres, de trouver sa place au sein d'un ordre précis et déterminé. Si l'institution symbolique est ce qui fait chaque fois qu'une société tient ensemble, alors cela signifie qu'elle est institution symbolique du social, qu'il faudra distinguer ultérieurement du lien *humain* et du registre le plus archaïque de l'expérience humaine, à savoir celui de l'interfactivité transcendantale. En effet, l'institution symbolique de la société politique, peu importe la figure du pouvoir qui s'institue en elle, se confond avec l'institution symbolique de l'*humanité*. L'institution socio-politique est même « l'institution symbolique dans sa plus grande extension [...] ».⁹ Pour Richir, « nous ne pouvons concevoir, et en cela nous rejoignons Lefort, de communauté *humaine* qui ne soit ipso facto *politique*, sans quoi elle serait issue directement de la nature [...] ».¹⁰

La phénoménologie du lien social que Richir déploie dans le chapitre XIII de *La contingence du despote* est absolument fondamentale parce qu'elle rend compte de cette impossibilité que la société provienne directement de la nature. Nous nous proposons dans un premier temps de suivre les analyses richiriennes de trois registres (socio-politique, humain, sauvage), de l'institué à l'archaïque, afin de dégager les différents niveaux architectoniques qui caractérisent l'expérience humaine. Nous pensons que le mouvement allant de l'institué à l'archaïque permet de mettre en évidence le caractère *utopique* de l'interfactivité transcendantale et d'en préciser le rôle au sein de la question politique chez Richir.¹¹ S'il n'insiste que très peu – et pas toujours explicitement – sur la dimension utopique de l'expérience humaine, l'utopie joue pourtant un rôle tout à fait décisif dans sa pensée, particulièrement dans le champ politique. *La contingence du despote*, en touchant à la question de la *phantasia* et de l'affectivité, permet justement de donner davantage de concrétude et de profondeur aux analyses politiques. L'interfactivité transcendantale permet

⁹ Richir, *La contingence du despote*, *op. cit.*, p. 50.

¹⁰ *Ibid.*, p. 136.

¹¹ Le mouvement inverse allant de l'archaïque à l'institué permet au contraire de mettre en évidence les structures transcendantales de la tyrannie, c'est-à-dire de comprendre les subreptions à l'œuvre dans la constitution d'une communauté humaine. À ce sujet, voir Perrier, Jean-François. « Politique du Malin Génie. *Épochè* hyperbolique et tyrannie originaire », dans *Annales de phénoménologie*, Dixmont 2021, [à paraître].

en effet de mieux saisir ce qui était davantage *dit* que *décrit* dans *Du sublime en politique*, à savoir qu'une « communauté [utopique] de singularités radicales incarnées »¹² au lieu du sublime vient travailler *toute* institution symbolique du politique. Nous explorerons ensuite quel rôle joue l'interfacéité transcendante dans le champ du politique, plus particulièrement dans son articulation avec la déclinaison de la transcendance absolue en transcendance du politique.

§1 Qu'est-ce que le lien social ?

Le « trait structural » qu'ont en commun les différents régimes de pensée, institués de multiples manières, est « l'existence d'un "personnage" qui est censé assurer l'unité d'un groupe ou d'une pluralité de groupes ».¹³ Richir choisit sans doute le mot de « personnage » afin d'insister sur le rôle social qu'il joue, mais aussi pour neutraliser toute caractéristique positive ou négative le caractérisant. Le « personnage » peut ainsi s'instituer comme « chef », comme patriarche, comme matriarche, comme roi ou comme corps de magistrats. Dans tous les cas, la fonction de ce personnage est toujours celle de créer ou de recréer du lien social en faisant fonctionner l'institution symbolique dont il est le porte-parole, le garant ou, illusoirement, le détenteur. Ainsi, il « est d'abord, semble-t-il, une sorte d'agent de la socialisation, en l'occurrence celui auquel on s'en remet pour assurer ou garantir la pérennité des lois non écrites, la régularité et la stabilité des mœurs ».¹⁴ Son rôle est à cet égard d'éviter à tout prix la dispersion du groupe ou de la société, que ce soit par sa parole (sociétés mythiques) ou par la force (société coercitive), tout en apaisant les tensions conflictuelles pouvant surgir à tout moment. Nous comprenons ainsi que le maintien de l'« unité » du groupe ne passe pas nécessairement par la coercition, c'est-à-dire qu'elle peut se faire sans que l'oppression soit à l'œuvre. Mais comment, justement, ce personnage est-il garant de l'unité de la société ?

Pour répondre à cette question, il apparaît nécessaire de s'interroger sur la *spatialisation* du lien social. Ainsi que le souligne Richir, « il faut bien qu'il y ait quelqu'un pour *poser le point*, c'est-à-dire un centre, fût-il mobile, et son voisinage de points où tout un chacun peut lui aussi se poser ».¹⁵ Le personnage apparaît ainsi comme le « centre » ou le « point » à partir duquel tout un chacun peut s'apercevoir depuis son lieu, à savoir à sa périphérie. Cette spatialisation de

¹² Richir, *Du sublime en politique*, Payot, Paris 1991, p. 64.

¹³ *Ibid.*, p. 208.

¹⁴ *Ibid.*, p. 209.

¹⁵ *Ibid.*

l'espace social à partir du centre et de sa périphérie est pour Richir la condition de possibilité *a priori* de ce que l'on désigne généralement par l'« association » en un sens général, que l'institution symbolique du lien social peut coder de différentes façons. En effet, cette spatialisation n'est pas unique, elle peut donner lieu à des « configurations topologiques » extrêmement différentes, c'est-à-dire à des topologies multiples de l'habitat où vit l'homme. Cela signifie que « dès qu'il y a espace, il y a possibilité de se grouper, d'occuper le sol – fût-ce de manière provisoire, comme dans le nomadisme – par une *même* société, et tout autant, de se fragmenter en groupes pluriels, isolés les uns des autres ou ressemblés, comme dans les sociétés classiques (où émerge un roi pour régler les conflits entre les clans) ». ¹⁶ Sans cette spatialisation de l'espace social, il ne saurait y avoir ni nomadisation ni sédentarisation, ni d'ailleurs aucun regroupement humain possible.

Si le personnage est le centre ou le point à partir duquel s'appréhendent les autres, c'est qu'il est avant tout la position d'un « dedans » et d'un « dehors ». Il est un « dedans » dans la mesure où son *Leibkörper*, situé au centre de l'espace, possède une intimité propre qui est ouverte « par structure à d'autres dedans, ceux qui sont situés par rapport aux autres *Leibkörper* du groupe, de telle manière que ceux-ci se rapportent à eux-mêmes et entre eux par référence au "personnage" chargé en quelque sorte de la position du point, qui est auto-position ou auto-aperception ». ¹⁷ Par l'entremise du point ou du centre que représente le personnage, chacun est en mesure de s'auto-apercevoir en son lieu propre. C'est pourquoi ce rapport « règle les *Einfühlungen* des uns et des autres selon les mœurs en vigueur, à savoir selon le lien dès lors social ». ¹⁸ D'une certaine manière, le « dedans » du personnage en vient à polariser, positivement ou négativement, l'ensemble de la société en réglant les rapports mutuels des membres, de telle sorte qu'il se constitue par son entremise un « dedans spatial du social, c'est-à-dire un voisinage des membres du groupe en ce dedans même [...] ». ¹⁹ S'il y a institution d'un voisinage spatial au dedans du groupe en question, cela entraîne nécessairement une relation au voisinage *du dehors*, pouvant elle aussi être heureuse comme belliqueuse. En effet, cette spatialisation peut entraîner une dispersion géographique ou, comme aujourd'hui, le désir de l'abolir dans une forme d'universalité. Mais c'est dire surtout que « le premier voisinage, pour être stable, requiert le codage propre de ses mœurs, en particulier ses règles de parenté et de lignage, alors que le second, plus

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*, p. 210.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

“anarchique”, peut se régler par des traités ou par la guerre, selon la plus ou moins grande hostilité du groupe ou de l’“étranger” ». ²⁰

Soulignons cependant que le premier voisinage, relativement stable, ne signifie justement pas que l’équilibre soit définitif. Au contraire, comme le soulignait Clastres, il est constamment à conquérir, il doit trouver son équilibre dans « la dualité du périphérique et du focal » et ne saurait se réduire à une quelconque « homogénéité du tout » qui rappellerait l’illusion par exemple « de la belle simplicité des sociétés archaïques ». ²¹ Toute société s’institue avec son horizon interne et externe de contestation. Le lien social se définit ainsi comme le rapport des humains entre eux, rapport par lequel chaque membre du groupe se sait appartenir à une *même* société, où chacun peut appréhender sa place et celle des autres. Selon Richir, cela serait strictement impossible si le personnage comme centre ou point ne représentait pas « l’autre comme lieu de reconnaissance du même ». ²² Cela ne signifie pas que le personnage *incorpore* en lui la transcendance du politique, comme c’est le cas par exemple dans le théologico-politique, mais bien que par sa centration il se situe à la fois au sein de la société et en dehors d’elle, selon une indéfinité de configurations possibles. En effet, dans les sociétés non coercitives, le « chef » est le lieu social de la négativité puisqu’il est surveillé par tous, qu’il n’a aucun pouvoir coercitif sur les autres membres, ces derniers n’ayant en revanche pas plus de pouvoir coercitif sur lui. Parce que la transcendance du politique reste en creux (dans sa négativité) dans la figure du « chef », chacun peut s’apercevoir comme faisant partie de la même société comme *tous uns*, pour reprendre l’expression d’Abensour. ²³

C’est tout autrement que, dans les sociétés coercitives, s’articule le lien social. Machiavel a magistralement décrit ce trait universel des sociétés coercitives qui consiste à opérer une seconde division sociale entre les Grands et les dominés, c’est-à-dire plus précisément une division entre deux « “humeurs” antagonistes et irréconciliables ». ²⁴ Ce qui caractérise les Grands c’est bien sûr le fait qu’ils aient pu, à un moment ou à un autre, acquérir des honneurs, des charges publiques ou la possibilité d’accumuler de la richesse. Mais, plus fondamentalement, derrière ces « objets » convoités, le véritable objet de convoitise des Grands est le pouvoir et la domination. Au contraire, si la classe des dominés peut bien évidemment convoiter le même prestige et la même richesse, « l’objet de leur désir est d’échapper à cette oppression, de ne pas être dominé, nous venons de le dire, c’est-à-dire

²⁰ *Ibid.*

²¹ Clastres, Pierre, *La société contre l’État*, Éditions de Minuit, Paris 2011, p. 52–53.

²² Richir, *La contingence du despote*, *op. cit.*, p. 211.

²³ Abensour, Miguel, *La communauté politique des « tous uns »*, Les belles lettres, Paris 2014.

²⁴ *Ibid.*, p. 15.

est sans objet déterminé ou déterminable, parce qu'indéfini, négatif et, en ce sens, insatiable et infini – sans doute la quintessence du désir ». ²⁵ Devant ces deux humeurs antagonistes, le lien social serait destiné à l'impossibilité de s'instituer comme société, si ce n'était la figure du Prince qui vient médiatiser la relation entre les Grands et les dominés. Afin d'éviter l'oppression brute et violente des Grands, la classe des dominés est amenée à *souhaiter* et à *désirer* l'oppression du prince, qui apparaît à tous égards plus douce et plus souhaitable :

C'est par là que, institué en quelque sorte comme centre médiateur, le prince est aussi celui qui, de l'abîme de la division, assure (ou est censé assurer) l'unité de la société, non pas qu'il la « soude » à elle-même, mais que l'indétermination de sa place, les infinies difficultés des médiations qu'il se doit d'effectuer entre les deux classes en sautant, pour ainsi dire, par-dessus la division, en font, dans les instabilités changeantes des jeux politiques, le lieu de passage entre la négativité pure et les déterminations qui ne doivent manquer de s'accomplir pour assurer quelque consistance aux rapports sociaux, chaque fois (selon les circonstances) à définir dans le champ politique. ²⁶

La structuration du champ politique des sociétés coercitives est ainsi profondément paradoxale, dans la mesure où le désir d'échapper à la domination absolue des Grands conduit les dominés à accepter le pouvoir irréductiblement coercitif du prince, délaissant une domination pour une autre, de même que les Grands passeront par le prince afin d'atteindre la négativité pure (parce que sans contenu) du peuple. La logique de la dette qui en ressort se voit ainsi disséminée à l'infini, « dont la figure empirique peut tout aussi bien être, classiquement, le roi ou le Despote (plus ou moins "légitime"), le tyran (illégitime) que, dans des temps plus récents, le monarque républicain (le président ou le premier ministre dans nos "démocraties") ». ²⁷ Insistons toutefois sur le fait qu'il ne s'agit pas pour Richir d'un trait d'essence de l'essence humaine, mais bien d'un trait d'essence des sociétés coercitives.

Autrement dit, affirmer que c'est par nature que l'homme se dote d'un chef pour organiser la société, que c'est par nature que l'homme se soumet à un dirigeant, que c'est par nature que l'homme préfère la servitude volontaire, c'est

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*, p. 16.

²⁷ *Ibid.*, p. 17. Ainsi que le souligne René Girard, « le système judiciaire et le sacrifice ont donc en fin de compte la même fonction mais le système judiciaire est infiniment plus efficace. Il ne peut exister qu'associé à un pouvoir politique fort. Comme tous les progrès techniques, il constitue une arme à double tranchant, d'oppression aussi bien que de libération, et c'est bien ainsi qu'il apparaît aux primitifs dont le regard, sur ce point, est sans doute plus objectif que le nôtre ». Girard, René, *La violence et le sacré*, Grasset, Paris 1972, p. 41.

oublier le « fait » architectonique irréductible que « la “nature” ne se duplique pas tout simplement dans la “culture” ». ²⁸ Le personnage représente ainsi « l'écart comme la pointe qui permet aux membres de la société de se voir eux-mêmes et de se voir mutuellement, dans le moment même où ils voient la pointe ». ²⁹ Ce qu'il s'agit désormais de comprendre, c'est en quoi et comment justement ce lien social est en fait institution symbolique de l'intersubjectivité transcendante, au sens où Richir entend ce terme. C'est qu'il apparaît que le lien social se trouve à instituer « par une nuance » ³⁰ le *lien humain* en général. Or, contrairement à ce que peut laisser penser la phénoménologie de Husserl, l'intersubjectivité transcendante est certes « la base de la société, mais elle n'en est pas le fondement ». ³¹ Qu'est-ce donc que l'intersubjectivité transcendante au sens où l'entend Richir et pourquoi, sans la présence d'un personnage par qui se fait le lien social, « l'intersubjectivité transcendante prendrait une apparence toute négative, parce que sans cesse constitutive de décentrement, de multipolarité errante et, à terme, de dispersion » ? ³² En d'autres termes, en quoi et comment le « soi social » est la part architectoniquement transposée de l'institution symbolique du social ? Comment et en quoi trouve-t-il sa base au sein de l'intersubjectivité transcendante et, ultimement, de l'interfacilité transcendante ?

§2 Le lien social comme institution de l'intersubjectivité transcendante

La spatialisation du champ politique par l'entremise d'un point ou d'un centre est ce qui permet d'articuler une périphérie, celle à partir de laquelle les humains s'aperçoivent comme appartenant mutuellement à une même société. C'est par le centre que les humains s'auto-aperçoivent, qu'ils se savent appartenir à cette société et non pas à une autre, soit comme « tous uns » ou comme catégorie déterminée au sein de la société (classe, caste, rang, etc.), du moins selon une déclinaison quasi infinie de possibilités. Le paradoxe d'une telle compréhension est « qu'il y a pour ainsi dire autant de social dans *un* soi concret entier que dans plusieurs. Chacun porte en soi le rapport à soi du social, tout comme chacun porte en soi l'Histoire. » ³³ C'est dire, non sans quelque apparence banalité, que tout un chacun est un être (*Wesen*)

²⁸ *Ibid.*, p. 42, note 1.

²⁹ *Ibid.*, p. 211

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*, p. 52.

proprement politique, qu'il le veuille ou non, qu'il s'occupe ou non des enjeux de la politique. Cette compréhension du « soi social » chez Richir rend ainsi difficile l'appréhension d'une « conscience collective » ou encore d'un « inconscient collectif », dans la mesure où la société ne s'institue pas par une agrégation d'individus, « c'est de son sein que se dégagent, potentiellement ou actuellement, des individus, tel ou tel individu, et il n'y a pas, on le sait, un seul mode pour ce "dégagement" ». ³⁴ À ce registre donc, celui du lien social, l'institution du social est corrélativement institution du soi social, avec ses déterminationes propres. C'est dire que le soi social ne peut être l'objet d'une visée intentionnelle, « sinon par l'abstraction que doit effectuer le sociologue ». ³⁵ Or, si tout un chacun est un être (*Wesen*) politique au sens propre, « il ne l'est cependant pas intégralement ni toujours [...] » ³⁶, car il y a une « intimité » en lui qui lui permet de répondre de soi devant les autres. Cette intimité est à proprement parler « incommunicable » aux autres et reste, pour le soi lui-même, profondément énigmatique. Le soi social est ainsi divisé (*gespalten*) entre sa part intime et la relative extériorité qu'il représente pour les autres. Cependant, pour Richir, la dissociation n'est jamais complète entre le soi intime et le soi social – mais nous aurons à voir qu'elle peut l'être pathologiquement chez le tyran –, car il y a une irréductible porosité entre les deux. Pour mieux comprendre cette intimité du soi social, irréductible à l'institution socio-politique, il est nécessaire de se tourner vers ce que Richir nomme l'intersubjectivité transcendantale, qui constitue la « base » et non le fondement de l'institution socio-politique. Celle-ci caractérise non pas le lien social, mais le *lien humain*.

La raison pour laquelle l'intersubjectivité transcendantale constitue la *base*, et non pas le fondement du lien social, s'explique par le fait, architectonique, qu'elle se trouve nécessairement structurée autrement dès lors que l'on passe du lien humain au lien social – tout comme l'interfactivité transcendantale est la base de l'intersubjectivité transcendantale. Chez Richir, l'institution symbolique de la société politique se confond ainsi avec l'institution symbolique de l'humanité, c'est-à-dire que l'institution symbolique du socio-politique l'est de l'intersubjectivité transcendantale. Cela signifie qu'au moment où il y a institution symbolique de la société, il y a « exhibition, actuelle et potentielle, au visible *lato sensu* » ³⁷, qui rend l'intersubjectivité transcendantale « originaire et vraiment concrète ». ³⁸ Le registre architectonique de l'intersubjectivité transcendantale correspond à ce que

³⁴ *Ibid.*, p. 51.

³⁵ *Ibid.*, p. 52.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*, p. 101.

³⁸ *Ibid.*, p. 50.

l'on comprend habituellement sous le concept d'« incarnation », à savoir le passage en hiatus du *Leib* au *Leibkörper*.³⁹ Pour le dire rapidement, avant d'y revenir sous peu, les *Leiber* appartiennent au registre de l'interfactivité transcendante, registre où se déploie l'affectivité avec ses modulations les plus archaïques, où jouent les *phantasiai* et les *phantasiai* « perceptives ». C'est notamment à ce registre que s'atteste la singularité absolue du soi et sa radicale infigurabilité caractérisant chaque *Leib*, singularité qui apparaît au moment du sublime en politique ou encore par l'entremise de l'*epochè* phénoménologique hyperbolique.

Ce qui caractérise le passage de l'interfactivité à l'intersubjectivité, c'est le fait que le *Leib* devient *Leibkörper*, passage « au "corps" en effigie muni d'une enveloppe figurée et de viscères, d'un corps matériel (*Körper*) qui, lui, est spatial et est même dans l'espace, et dont la corporéité a pour effet premier d'introduire de l'opacité factuelle dans la "transparence" toute relative de l'interfactivité transcendante ». ⁴⁰ Cette opacité est également celle du somatique (*körperlich*) et du psychique (*leiblich*), où les affections archaïques se transposent en « passions » ou en « affects ». Le registre de l'intersubjectivité transcendante désigne ainsi le moment où chaque *Leib* s'insularise au sein d'un *Leibkörper*, créant ainsi « de multiples aires d'opacité » et une apparente dispersion. Cependant, à ce registre, il n'y a encore à proprement parler aucun « espace » institué puisque celui-ci requiert, comme nous l'avons vu, la position d'un point considéré comme centre autour duquel se spatiale la communauté dès lors socio-politique. L'« espace » dont il est question ici est déjà *périphérique*, il est celui à partir duquel, justement, la genèse du personnage comme point ou centre peut se déployer. Or, selon Richir, « la pluralité des affects, chacun étant plus ou moins exclusif l'un de l'autre, engendre une multiplicité de *conflits*, à la fois internes à l'intimité de chaque *Leibkörper*, et externes, entre intimités tendant chacune à l'exclusivité, de la pluralité des *Leibkörper* de l'intersubjectivité transcendante ». ⁴¹ Ce qui caractérise ainsi proprement le *lien humain* est cette pluralité des affects dont la dispersion, « coextensive de conflits, potentiels et actuels, en chaque membre, et parmi les membres de l'intersubjectivité transcendante » ⁴², en fait la spécificité. À s'en tenir qu'à ce registre, le lien humain serait inévitablement un agrégat instable, constitué d'attractions et de répulsions, conduisant à des regroupements éphémères et à leur dissolution.

³⁹ Pour une discussion incontournable des concepts de *Körper*, *Leibkörper* et *Leib* chez Richir, mettant notamment l'accent sur ses origines merleau-pontiennes, voir Schnell, Alexander, *Le sens se faisant*, Ousia, Bruxelles 2011, p. 149–181.

⁴⁰ Richir, *La contingence du despote*, op. cit., p. 206–207.

⁴¹ *Ibid.*, p. 207.

⁴² *Ibid.*

Pour Richir, l'erreur de Husserl est d'avoir effectué l'analyse de l'intersubjectivité en présupposant non seulement une rationalité eidétique à l'œuvre au sein de celle-ci, mais aussi une axiologie *a priori* qui règle les rapports entre les sujets. Tout se passe donc comme si, chez Husserl, pour reprendre les passions que Richir étudie chez Rousseau, l'alliance des hommes se faisait nécessairement avec l'amour de soi et la pitié, sans qu'entre en scène l'amour propre, « c'est-à-dire le démon de la comparaison qui est aussi celui de l'envie [...], celui de l'auto-affirmation sans limite, seulement possible par l'assujettissement des autres ». ⁴³ Cette erreur fait de l'intersubjectivité non pas une description utopique de celle-ci, mais *idéale*. Nous voyons ainsi que la pluralité des affects caractérise le lien humain, sans que l'on puisse dire que ce lien est *ipso facto* irénique : il peut être, dans son caractère éphémère, heureux comme malencontreux. En ce sens, Richir se distingue radicalement de toute entreprise visant à placer l'angoisse (Heidegger), la culpabilité (Lévinas), etc., à l'origine, afin de défendre à la manière de Nietzsche une « innocence originnaire ». ⁴⁴ Cela est absolument fondamental puisque l'aspect conflictuel qui apparaîtrait lors d'époques en crise – comme la nôtre selon Richir – est précisément cette intersubjectivité transcendante qui introduit du « sauvage » et du « non civil »

⁴³ Richir, *La contingence du despote*, op. cit., p. 207.

⁴⁴ Richir, *L'Écart et le rien*, Jérôme Millon, Grenoble 2015, p. 22. Richir oppose l'innocence du devenir à toute pensée de la dette et de l'être en dette. « La responsabilité pour autrui va jusqu'à la substitution, sur ce point, je ne peux pas suivre. Non : la substitution par rapport au bourreau, je ne suis pas : le bourreau, je le tue, et c'est tout, sans état d'âme, puisqu'il est sorti de l'humanité à laquelle je ne me sens pas requis de le ramener. Personnellement, je crois au contraire – je suis à cet égard nietzschéen – à l'innocence originnaire. Non pas la culpabilité originnaire comme chez Levinas, mais à l'innocence originnaire, qui est aussi utopie ». Levinas aurait sans doute reproché à Richir la même chose qu'à Merleau-Ponty, c'est-à-dire de ne pas prendre au sérieux la séparation radicale de la relation éthique. À ce sujet, Levinas, Emmanuel, *Hors sujet*, Fata Morgana, Paris 1987, p. 150 et sq, ainsi que Giovannangeli, Daniel, *La passion de l'origine*, Galilée, Paris 1995, p. 62. Dans un article datant de 1991, intitulé « Phénomène et Infini », Richir récuise en effet l'idée d'une asymétrie originnaire qui présuppose un être en dette originnaire. Il oppose cette asymétrie à l'innocence du devenir chez Nietzsche. Richir écrit : « et la dette n'apparaît-elle pas comme infinie à la mesure de cette imminence, elle-même infinie, de la mort du soi qui pense se trouver dans le face-à-face avec soi et avec l'autre ? Il est caractéristique que Levinas ne s'interroge pas sur ce côté "négatif" de la rencontre et de la proximité. » Richir souligne ensuite que c'est en prenant compte de cette dette, dans sa déconstruction, qu'il peut y avoir quelque chose de vraiment sublime, c'est-à-dire délié de toute dette. En effet, « cet infini, qui est aussi transcendence d'une absence radicale, originnaire, à la présence, est lui aussi au-delà de l'essence, ne m'a jamais attendu et ne m'attendra jamais : en ce sens, *il n'ordonne rien et ne m'ordonne rien*, il est seulement la part infinie d'*apeiron* qui travaille toute limite du dedans en l'infinissant [...] ». À ce sujet, voir Richir, « Phénomène et Infini », dans *Levinas*, Éditions de l'Herne, Paris 1991, p. 257. Voir également, Schnell, *Phénoménalisation et transcendence*, Mémoires des Annales de phénoménologie, Dixmont 2020, p. 121-140. Voir également, Fazakas, István. *Le clignotement du soi. Genèse et institutions de l'ipséité*, Mémoires des Annales de phénoménologie, Dixmont 2020, p. 65-124.

au sein de l'institution symbolique, cette dernière devant justement stabiliser les instabilités fugaces de l'intersubjectivité. Ce qui fait néanmoins que le lien humain n'implose pas et qu'il ne se disperse pas définitivement, c'est en raison du registre l'interfactivité transcendantale, registre le plus archaïque de l'expérience humaine.

§3 Du lien humain à l'interfactivité transcendantale

Le registre de l'interfactivité transcendantale est le plus archaïque de l'expérience « humaine », mais il est aussi le plus important : « la socialité phénoménologique comme condition de possibilité de la socialité symbolique ». ⁴⁵ Il caractérise en réalité le passage de la relative animalité du nourrisson à un « proto-soi » humain qui s'ouvre au langage (avant la langue) et à l'institution symbolique. Même si Richir n'utilise pas ce concept dans *Du sublime en politique* – qu'il commencera à mobiliser plus systématiquement en 1992 dans ses *Méditations phénoménologiques* –, c'est pourtant selon nous exactement ce registre qu'il vise en parlant de la communauté utopique énigmatiquement incarnée au lieu du sublime. Cette communauté originaire est constituée de singularités irréductibles et dans laquelle plus aucun signe de reconnaissance donné par l'institution symbolique n'a cours. Si ultimement tant l'intersubjectivité transcendantale que l'interfactivité transcendantale échappent à l'eidétique, c'est précisément dans la mesure où la *facticité échappe irréductiblement à toute saisie d'essence*. ⁴⁶ Le soi est dit *factice*, d'une part, car il échappe au factuel, à savoir au fait ou à l'état de fait, qui relève toujours de l'historicité propre à l'institution symbolique ; et, d'autre part, puisque sa singularité ne se réduit pas à l'essence, il est absolu et non répétable. Chez Richir, « l'interfactivité transcendantale est le rapport originaire ou archaïque de telles singularités, mais encore anonymes ». ⁴⁷ Or, si chaque soi social est un être politique, sans qu'il ne s'y réduise pleinement, c'est que le moment du sublime en politique révèle le « soi non social du social ». ⁴⁸ Qu'est-ce que cela signifie un « soi non social du social », dans lequel, rappelons-le, viennent clignoter la pluralité phénoménologique des mondes, et ce, par l'enchâssement indéfini des phénomènes-de-monde ? S'il est toujours possible pour l'humain d'élaborer le sens, de remettre en question l'institution symbolique afin de la garder « vivante », c'est qu'il « est le seul être vivant à ne pas adhérer com-

⁴⁵ Richir, *La crise du sens et la phénoménologie*, Jérôme Millon, Grenoble 1990, p. 94.

⁴⁶ Schnell, *Le sens se faisant*, Ousia, Bruxelles 2011, p. 176.

⁴⁷ Richir, *La contingence du despote*, op. cit., p. 76.

⁴⁸ *Ibid.*

plètement à sa vie et à son expérience ». ⁴⁹ L'énigme de l'humain est précisément de se tenir à la lisière entre le phénoménologique et le symbolique. Afin d'expliquer ce « fait anthropologique » présupposé par l'ensemble de la démarche phénoménologique (et politique) de Richir – sinon comment pourrait-il y avoir *sens se faisant* du politique ou de l'institution symbolique ? –, il apparaît nécessaire de décrire ce qui se passe dès les premiers âges de la vie humaine.

Selon Richir, les premiers moments de la vie du nourrisson sont transis d'une affectivité extrêmement fluente et désordonnée, qui varie perpétuellement en intensité. Cette affectivité est accompagnée de certains comportements réflexes (mais pas exclusivement, nous y reviendrons), ce qui fait dire à Richir qu'elle est à ce registre presque purement animale, affectivité « *sur laquelle on ne peut qu'énoncer des conjectures vraisemblables, depuis les travaux de l'éthologie* ». ⁵⁰ Néanmoins, l'affectivité désigne la « strate » d'un vivre infini qui ignore tout de sa naissance et de sa mort, fluctuant aveuglément entre elle-même et certaines affections, sans qu'aucune de ces dernières puissent prendre le dessus sur une autre. S'il faut insister sur le caractère « aveugle » de l'affectivité, c'est qu'elle n'est pas de l'ordre de la conscience, elle est « inchoativement et virtuellement, hors temps et hors espace, sans accord et sans autres discord que celui, éventuellement, imposé par les circonstances – les “accidents” de l'*Umwelt* auxquels ne peut répondre immédiatement aucun comportement ». ⁵¹ Les premiers linéaments de l'affectivité du nourrisson sont alors *adhérence à soi* du vivre animal.

Ce mouvement de l'affectivité peut à ce point devenir aussi dense et surabondant qu'il tombe en un état « hyperdense » qu'aucune homéostasie biologique ne parvient à contrôler, ce que Richir désigne sous le concept de « systole de l'affectivité ». ⁵² Au moment de la systole, l'« afflux infini de l'affectivité est tel qu'il “bute” sur un “ressaut” qui détache l'affectivité d'elle-même, qui y creuse un écart non temporel et non spatial entre elle-même et “quelque chose” qui échappe à l'infini avec une “vitesse” infinie ». ⁵³ Ce quelque chose qui échappe à l'infini désigne un *excès (hybris)* au cœur même de l'affectivité et conduit le nourrisson au moment primitif du sublime. Ce moment où la systole de l'affectivité se bute à quelque chose qui lui échappe désigne le moment « primitif » du sublime, car l'affectivité en vient à sentir quelque chose qui lui est irréductiblement transcendant, à savoir la *transcendance absolue*. C'est dire que la transcendance absolue rompt l'adhérence

⁴⁹ *Ibid.*, p. 199.

⁵⁰ Richir, *De la négativité en phénoménologie*, Jérôme Millon, Grenoble 2014, p. 137.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Richir, *La contingence du despote*, *op. cit.*, p. 76.

⁵³ *Ibid.*

à soi animale du nourrisson en faisant passer l'affectivité animale à l'affectivité humaine.⁵⁴ Ce n'est que par la fuite infinie de la transcendance absolue que l'affectivité peut se sentir par un écart dit « non temporel et non spatial », entrer en *contact* avec elle-même, par l'entremise non pas de l'*altérité*, mais de l'*autreté*.⁵⁵ Bien que l'autreté soit là dès le départ de la vie « humaine », elle ne relève toutefois pas d'une expérience vécue, elle échappe aux phénomènes de langage (en présence) ainsi qu'au présent intentionnel de la conscience. Elle est irréductiblement inimaginable et incompréhensible, bien qu'elle puisse être *conçue* à l'instar de l'infini au sens où l'entend Descartes, sans toutefois pouvoir s'assimiler à Dieu.

La fuite de la transcendance absolue engage alors l'affectivité dans ce que Richir nomme une « diastole de l'affectivité ». La diastole permet à l'affectivité d'entrer en contact avec elle-même, donnant naissance aux *affections*, et ce, en raison de l'écart creusé par la fuite de la transcendance absolue. Bien qu'il ne s'agisse à ce moment pas de la naissance de la « conscience » ni de la « conscience de soi », la systole et la diastole de l'affectivité amorcent une *économie de l'excès* donnant lieu « à une temporalisation au moins embryonnaire en ce qu'elle est celle d'une présence (ou d'une amorce de présence) sans présent assignable qui serait l'illumination du soi par soi ».⁵⁶ Du contact de l'affectivité en sa systole et diastole émerge le *soi*, mais un soi qui ne s'est encore ni réfléchi ni posé. Ce soi n'est ni purement animal ni purement humain, dans la mesure où la modulation des affections hors langage désigne cette part animale en l'homme, qui constitue la part obscure des affections humaines. Or si, pour revenir brièvement aux analyses richiriennes de Rousseau, l'homme est un animal cosmique, c'est parce que les affections humaines paraissent relever d'une dimension immémoriale. Selon Richir,

Indiscernables pour nous, humains, sinon par ce fond d'immémorialité et d'immaturation, elles constituent pour ainsi dire le *fond cosmique* des affections du langage, bien qu'elles soient comme les échos, et que ces échos les attestent précisément, de façon indirecte, du point de vue phénoménologique ; et cela, de proche en proche, jusqu'à la transcendance physico-cosmique.⁵⁷

⁵⁴ Richir, *De la négativité en phénoménologie*, op. cit., p. 140.

⁵⁵ L'« autreté » (*otredad* en espagnol) est un concept que Richir emprunte à Antonio Machado et qui désigne un registre architectonique plus archaïque que celui de l'altérité, ce dernier étant corrélatif de l'intersubjectivité transcendantale. Ainsi que le souligne Victor Martinez dans sa présentation du livre de Machado, « l'autreté n'est pas l'altérité : elle ne se pose pas après la constitution de la sphère du moi, elle est agissante dès le départ ». Machado, Antonio, *De l'essentielle hétérogénéité de l'être*, tr. et présentation de Victor Martinez, Rivages, Paris 2003, p. 11.

⁵⁶ Richir, *La contingence du despote*, op. cit., p. 200.

⁵⁷ Richir, *De la négativité en phénoménologie*, op. cit., p. 144.

La diastole de l'affectivité permet ainsi au soi de moduler son affectivité en *affections*, elle est « schématisation de ces affections en présence », par laquelle « le soi lui-même obscur qui en émerge se découvre lui-même, peu ou prou, dans la *surprise*, qui est aussi sur-prise eu égard à la transcendance absolue lui échappant toujours déjà et toujours encore, et qui deviendra la surprise d'«être là» sans rime ni raison, libre de tout rime et de toute raison, origine phénoménologique du *thaumazein* [...] ». ⁵⁸ Cette modulation schématique de l'affectivité en affections signifie que ce n'est pas le soi qui crée (le schématisme est transcendant au soi), même si cette modulation est temporalisation en présence sans présent assignable, c'est-à-dire temporalisation du sens, ce que nous connaissons comme *phénomènes de langage*. Il y a dans la systole et la diastole de l'affectivité un type de *réflexivité* qui n'est pourtant pas *réflexion*. ⁵⁹ C'est par là que nous comprenons que le sens n'est jamais sens de lui-même, qu'il requiert dès sa mise en œuvre « l'ouverture sans cesse enjambée de l'autreté de la transcendance absolue ». ⁶⁰ Toutefois, l'émergence du soi et la phénoménalisation des phénomènes de langage entraînent la transposition architectonique de la transcendance absolue en transcendance « physico-cosmique », absolue elle aussi, comme *trace* ou *résidu* de la transcendance absolue. C'est pourquoi le sens n'est, encore une fois, jamais purement immanent, car son déploiement entraîne la transposition architectonique de la transcendance absolue en transcendance physico-cosmique, cette dernière étant comprise comme « le “dehors” absolu non spatial et non temporel eu égard à la diastole, le “référént” absolu de tout phénomène de langage, de tout sens en train de se faire, à la recherche infinie de lui-même ». ⁶¹ Or, si cette transcendance est nommée « physico-cosmique », c'est qu'elle est sens de la *physis* et du monde, ce qui signifie que la phénoménalisation des *phénomènes de monde* (hors langage) s'accompagne toujours d'une *dimension sauvage*, car « au creux de sa phénoménalisation, le phénomène reste un abîme : je ne l'ai pas fait, il se fait sans moi ». ⁶²

⁵⁸ Richir, *La contingence du despote*, op. cit., p. 200.

⁵⁹ Schnell, *Le sens se faisant*, op. cit., p. 181. Ainsi que l'écrit Richir, « l'énigme que constitue ce “moment” est que cet excès se réfléchit, non pas par et en concept, mais par rapport à un radical dehors –, radical, donc non spatial et non temporel – qui, constituant de la sorte ce que nous nommerons ici une transcendance absolue, joue comme un impossible introduisant l'écart (lui aussi hors espace et hors temps) dans l'affectivité, l'empêche pour ainsi dire de coïncider avec elle-même, mais comme ouvrant du même coup à l'horizon du sens dans ce qui est déjà schématisme de cet écart, c'est-à-dire aussi au “milieu” du sens dans le schématisme phénoménologique du langage ». À ce sujet, Richir, *Variations sur le sublime et le soi I*, Jérôme Millon, Grenoble 2010, p. 13.

⁶⁰ Richir, *La contingence du despote*, op. cit., p. 201.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Forestier, Florian, *La phénoménologie génétique de Marc Richir*, Springer, Cham 2014, p. 190.

Richir dira métaphoriquement que le soi assiste au schématisme comme une sage-femme assiste à l'accouchement.⁶³

La constitution du « proto-soi » s'effectue ainsi à partir de deux schématismes, celui hors langage dont la référence est la transcendance absolue et celui du schématisme de langage, dont la référence est la transcendance physico-cosmique. Tout le problème de la description de ces schématismes réside dans le fait qu'ils sont radicalement inaccessibles, sinon indirectement, et que nous ne pouvons jamais tout à fait savoir dans quelle mesure leur réflexivité propre déforme le registre antécédent. Quoi qu'il en soit, selon Richir, le schématisme de langage dont le référent est la transcendance physico-cosmique, celui qui effectue le passage de l'affectivité aux affections, désigne la strate « obscure » du *vivre*. C'est à partir d'elle que « des "signaux" (par exemple des formes et des couleurs) qui seraient purement chaotiques s'ils n'étaient toujours déjà schématiquement distribués »⁶⁴, peuvent être « aperçus » par le proto-soi. Ce « percevoir » n'est toutefois pas de l'ordre de la perception au sens de la *Wahrnehmung*, mais bien plutôt de la perception au sens de la *Perzeption*, c'est-à-dire d'une perception radicalement non intentionnelle, qu'il faut dès lors associer au registre des « *phantasiai* "perceptives" ». Pour Richir, « il en résulte que toute *phantasia* "perceptive" est animée du dedans par telle ou telle affection (modulation de l'affectivité) qui lui donne, selon sa plus ou moins grande intensité, plus ou moins de relief ».⁶⁵ Au sein de la refonte de la phénoménologie richirienne, la question du *sens se faisant* doit ainsi se comprendre à partir de cette articulation des « *phantasiai*-affection "perceptives" » qui constituent le « fil rouge » qui circule parmi les proto-soi, chacune d'elles étant un relais « où le sens à la recherche de lui-même, au lieu d'avorter, reprend l'élan de se rechercher ».⁶⁶

C'est pourquoi, pour le dire d'une façon extrêmement générale, il est nécessaire de distinguer la question de la *phantasia* de la question de l'imagination, cette dernière n'étant active qu'au registre de l'intentionnalité. Ainsi, pour Richir, la *phantasia* n'est pas intentionnelle, bien qu'elle puisse être transposée en imagination pour un soi qui désire la saisir. C'est pourquoi également elle n'est, tout au plus, que figurable. Le paradoxe de la *phantasia* « perceptive » est en ce sens qu'elle « perçoit », « sans intentionnalité, quelque chose (une ombre) qui n'est même pas figurable comme tel puisqu'il échappe lui-même au registre de la *phantasia*, donc quelque chose d'*infigurable* ».⁶⁷ Chaque *phantasia* « perceptive » possède en elle

⁶³ Richir, *La contingence du despote*, op. cit., p. 205.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 202.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*

une part figurable et une part infigurable, cette dernière renvoyant aux *phantasiai* pures. Afin de mieux comprendre son fonctionnement, essayons de comprendre dans ses grandes lignes le « paradigme » de ce registre, à savoir la question extrêmement difficile du *regard* qui se produit au registre de l'interfactivité transcendante, dans lequel se déploient les premiers linéaments des rapports *humains* du nourrisson. Pour ce faire, il faut se tourner vers la lecture richirienne des travaux du psychanalyste américain Donald Woods Winnicott.

Selon Winnicott, le babil infantin doit être compris comme un « objet transitionnel », à l'instar de plusieurs objets comme sa « petite corde », son « toutou » ou son « doudou ». ⁶⁸ Si le doudou est un objet transitionnel, c'est dans la mesure où celle-ci n'a aucune relation *thématique* à la mère, bien qu'elle soit mise en fonction par elle. Cela signifie que, même en l'absence de la mère, l'objet conserve son lien affectif avec celle-ci, qu'« à même le doudou, la mère est présente pour l'enfant, indépendamment de son absence effective ». ⁶⁹ Or, si l'objet transitionnel a quelque rapport à la question de la *phantasia* « perceptive », c'est que « la figuration de l'objet transitionnel n'a rien d'intentionnel – ou de sémiotique – et elle ménage un accès à l'infigurable qu'elle implique non intentionnellement, en s'effaçant devant celui-ci qui est, proprement et paradoxalement ce qui est “perçu” ». ⁷⁰ L'objet transitionnel ouvre ainsi un espace lui aussi « transitionnel » échappant tant à l'ordre de l'intériorité subjective qu'à l'espace objectif. La particularité de l'objet transitionnel est ainsi de mettre le proto-soi en rapport avec autrui, et ce, par l'entremise de la *phantasia* « perceptive ». Les premiers contacts du nourrisson avec autrui (sa mère) ne sauraient s'effectuer pour cette raison comme contact entre deux ici absolus ayant chacun leur lieu de spatialisation. Il s'agit davantage d'un rapport « proto-spatial » que Richir identifie à la *chôra* platonicienne. En effet, « la *chôra*, la *Leiblichkeit* du *Leib* primordial, ne “retient” rien de “ce qui” pourrait être objet de *doxa*, elle est aussi, selon des termes que nous utilisons il y a bientôt trente ans, *périphérie infinie et non centrée* – l'ici absolu n'étant, Husserl le souligne, ni point ni centre –, où tout *glisse* indéfiniment puisque ce tout est constitué d'apparences ou de fantômes, comme dans le rêve ». ⁷¹ Au registre de l'interfactivité, Richir le soutenait déjà dans ses premiers travaux, le *Leib*, ainsi dissocié de son incorporation dans un *Körper*, désigne une nappe purement périphérique en laquelle ne parvient à se fixer aucun « ce que » susceptible d'une visée doxique.

⁶⁸ Winnicott, Donald Woods, *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, Gallimard, Paris 1975, p. 27 et sq.

⁶⁹ Coignard, Anne, « Plonger en eaux profondes : la réduction phénoménologique hyperbolique de Marc Richir », dans *Eikasia. Revista de filosofia*, N° 47, Espagne Janvier 2013, p. 183.

⁷⁰ Richir, *Fragments phénoménologiques sur le langage*, Jérôme Millon, Grenoble 2008, p. 39.

⁷¹ Richir, *Fragments phénoménologiques sur le temps et l'espace*, Jérôme Millon, Grenoble 2006, p. 270.

Le nourrisson forme ainsi avec sa mère un « Tout concret », celui-ci n'impliquant ni fusion ni transparence de l'un à l'autre, que Richir nomme le « giron transcendantal ». Or, si une mère agitée a un bébé agité, qu'une mère calme a un bébé calme, etc., c'est qu'il en va tant pour le nourrisson que pour la mère de leur « impressionnalité affective » (*Leibhaftigkeit*) et de leur *Leiblichkeit*. Richir comprend la *Leibhaftigkeit* comme ce que Heidegger désigne de façon générale comme les *Stimmungen*, bien qu'il en emprunte la notion à Ludwig Binswanger.⁷² Ainsi que le souligne Schnell, « dans les psychoses, la *Leibhaftigkeit* “en sécession” correspond aux profondeurs affectives qui relèvent aussi du *Leib* (par exemple la nausée ou la joie, le bonheur, etc.) et qui ne sont pas purement intellectuelles ».⁷³ Le « *leibhaft* » renvoie ainsi à la facticité affective du soi, au caractère irréductiblement factice et affectif de la « chair » du soi. D'une manière certes paradoxale, c'est que le *Leib*, qui doit à ce registre être distingué du *Leibkörper* parce que relatif de l'intersubjectivité transcendantale, se définit comme le « siège de l'affectivité ».⁷⁴ Si le *Leib* est le siège de l'affectivité, c'est qu'en lui viennent clignoter deux processus : « d'un côté, la modulation de l'affectivité par le *Leib* agence une sorte de spatialisation “interne” de l'affectivité. L'affectivité, concrétisée par la résistance qu'oppose le poids du *Leib* à son flux, est spatialisée en proto-intériorité et devient alors, par effet de condensation, susceptible de recevoir des affects, c'est-à-dire de rencontrer une extériorité. »⁷⁵ Le *Leib* a besoin de cette double dimension où le soi est en contact en soi et ouvert pareillement à l'autre.

Ce qu'il convient ainsi de nommer le *Leib* primordial désigne un *ressentir* (*Empfindnis*) accompagné de ses kinesthèses propres. C'est pour cette raison que Richir soutient que :

La mère elle-même, tout comme la *chôra* qu'elle “est” aussi, ne peut faire, primitivement, l'objet de la *doxa*, car précisément, elle n'est pas un *ce que* (un *was* ou un *quid*), mais un *qui*, un *quis* seulement, tout d'abord, “perçu” en *phantasia*, et “perçu” comme

⁷² Schnell, « Temporalité et affectivité », dans *L'œuvre du phénomène*, Ousia, Bruxelles 2009, p. 127.

⁷³ Schnell, *Ibid.* Toujours selon Schnell, « Heidegger n'a pas prêté suffisamment attention au concept de *Leib* [...]. La disposition affective ne se distingue pas seulement de la “sensibilité” par le fait qu'elle n'est pas une “souche de la connaissance” opposée à l'entendement, mais, dans la mesure où elle exprime toujours déjà une disposition à la fois sensible et spatiale, elle se rapporte encore à la situation propre à l'être-là existant – un concept qui renvoie au *Leib*, à son “orientation”, à sa “spatialité”, à sa “temporalité”, etc. »

⁷⁴ Carlson, Sacha, « De la composition phénoménologique. Essai sur le sens de la phénoménologie transcendantale chez Marc Richir », Thèse, Louvain-La-Neuve 2014, p. 169.

⁷⁵ *Ibid.*

un ici absolu qui ne donne mon ici absolu, celui que je ne puis quitter pour aller “là-bas”, sans *me* quitter, c’est-à-dire aussi sans quitter du même coup l’*autre* ici absolu.⁷⁶

Le *Leib* primordial n’est alors pas localisable dans l’espace, comme c’est le cas dans l’intersubjectivité transcendante et l’institution du *Leibkörper*. Il ne peut donc pas être question, ici, en raison de la nature même de la *phantasia* « perceptive », pour le nourrisson, de se transposer *par l’imagination* afin de se mettre dans la peau de sa mère. Nous comprenons de cette manière que les *phantasiai* « perceptives » sont des figurations d’ombres irréductiblement non positionnelles, que ce soit celles de la mère, du doudou, etc. Par conséquent, les *phantasiai* « perceptives » sont dites *virtuelles*, c’est-à-dire « comme ce qui, à l’écart d’un champ de possibles et de réels, y est “agissant” ou “influent” de cela même qu’il ne se “réalise” ni comme possible ni comme réel ». ⁷⁷ Reprenons les choses brièvement afin de comprendre comment vient ici fonctionner le regard.

Au « moment » primitif du sublime, l’excès de l’affectivité sur elle-même vient se buter sur la transcendance absolue, qui paraît dès lors toujours en fuite. C’est le moment, pourrait-on dire, « de l’éveil de ce qui *devient* regard pour le regard autre, au registre archaïque, celui de la mère, dans le rapport originnaire mère-nourrisson ». ⁷⁸ Ce réveil s’effectue selon Winnicott sous l’égide indicible de la détresse ou de l’angoisse, d’où s’origine le contact *par écart* de soi à soi de l’affectivité, ce contact faisant en sorte « que le sentant est toujours “autre” que le senti, en non-coïncidence et en inadéquation, mais aussi sans gain ni perte, ce qui veut dire qu’il est suspens (*epochè*) de toute position [...] ». ⁷⁹ Il est possible de penser que, d’un strict point de vue génétique, la transcendance absolue est antérieure aux échanges des regards avec la mère, ce qui revient à dire que le soi du nourrisson est d’abord purement animal, car c’est la transcendance qui lui *donnerait* son sens, lui permettant ensuite de s’humaniser. Si cela n’est pas faux en tant que tel, il n’en reste pas moins que c’est le croisement des regards qui ouvre la dimension de la *phantasia* « perceptive », toujours « en action » au sein de l’interfactivité transcendante, ce qui signifie que le nourrisson est toujours aussi vie « humaine ». Il s’agit ainsi pour Richir de maintenir cette position en apparence antinomique, où en viennent à cli-gnoter l’animalité et l’humanité, notamment parce que la transcendance absolue à elle seule ne fait aucun sens, qu’il est ce faisant requis (du moins virtuellement)

⁷⁶ *Ibid.*, p. 271.

⁷⁷ Richir, *Variations sur le sublime et le soi I*, op. cit., p. 9.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 36.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 25.

l'échange des regards au sein de l'interfacticité transcendante (sa schématisation en langage). Plus concrètement, selon Richir, ce double moment s'articule lorsque

La soif de nourriture devient demande d'amour. C'est du dehors, à savoir depuis la séparation physique de la mère et du nourrisson que nous interprétons comme détresse et angoisse l'excès de l'affectivité qu'il y a dans la soif de nourriture, qui relève du besoin, car là, tout à fait à l'origine, il n'y a pas de soi, sinon « biologique », quasi-animal, et c'est par les soins prodigués par la mère que le nourrisson devient humain. Cela signifie aussi qu'une fois ce devenir engagé, il y a toujours quelque chose de somatique dans l'affectivité, depuis l'insu du proto-soi quasi-animal le plus archaïque jusqu'au soi constitué comme ici absolu par le regard autre de la mère.⁸⁰

La position de Richir est à cet égard extrêmement intéressante, car elle refuse tant la thèse heideggerienne selon laquelle l'homme *n'a jamais été animal*⁸¹, que la thèse merleau-pontienne selon laquelle le nourrisson est *toujours déjà* humain puisqu'il vit toujours déjà dans un monde d'objets humains.⁸²

C'est dire que, d'une certaine manière, la mère ressent (*fühft*) chez le nourrisson quelque chose qui ne relève toujours pas de l'appel, « mais qu'en prenant soin du nourrisson, elle *prend* comme appel, et cela, non pas par *Deutung*, dotation de sens, intentionnelle, mais par "substitution" au sens de Lévinas [...] ».⁸³ Le croisement des regards, dans lequel circulent les *phantasiai* « perceptives », conduisent ainsi à une *Einführung* tout à fait particulière, car le bébé pourra lui aussi ressentir comme appel ce qui lui apparaît durant ses premiers jours comme de l'excès (affectif) indifférencié. Pour Richir, « il y a là une sorte de "transvasement" de l'affectivité où, contre l'effondrement toujours imminent par l'excès, le soi du nourrisson, pour ainsi dire, passe par une "résurrection" comme autre, c'est-à-dire cette fois, comme soi humain, ou comme soi toujours un peu plus humain ». Ce qu'il importe de souligner, c'est qu'il s'agit ici pour Richir de la *véritable Einführung*, celle en laquelle le soi parvient à se sentir (*föhlen*) « dans » et « en une fois » dans l'autre comme autre un, c'est-à-dire « à l'écart du narcissisme où entre en jeu l'intentionnalité de l'imagination, où autrui, comme dit Husserl, est "apprésenté", "présentifié", c'est-à-dire représenté ».⁸⁴ C'est cette *Einführung* de l'interfacticité transcendante qui anime véritablement l'intersubjectivité transcendante, elle en constitue sa *base*. S'il y a quelque chose de profondément infigurable dans le

⁸⁰ *Ibid.*, p. 38.

⁸¹ Heidegger, Martin, *Les concepts fondamentaux de la métaphysique*, Gallimard, Paris 1992.

⁸² Merleau-Ponty, Maurice, *La structure du comportement*, P.U.F., Paris 1963.

⁸³ *Ibid.*, p. 40.

⁸⁴ Richir, *La contingence du despote*, *op. cit.*, p. 101, note 16.

regard d'autrui, c'est qu'il est animé pour une part de *phantasiai* « perceptives », tout comme le nôtre. Or, si chaque *phantasia* « perceptives » est pareillement animée d'affectivité, cela signifie que par son entremise s'échangent des *affections*, et ce, en dehors de toute visée intentionnelle. C'est pourquoi, dit Richir, « fixer autrui des yeux est le figer en statut au regard vide ». ⁸⁵ L'échange des regards constitue ainsi une « danse » au cours de laquelle s'effectue le passage de l'*autreté* (transcendance absolue) à l'*altérité* (les autres regards), dans laquelle chaque soi conserve sa radicale singularité, son énigme et celle de l'autre, radicalement non positionnel et sans essence (anonyme). Et s'il n'y a à ce registre aucune forme de solipsisme, c'est parce que l'espace interfacticiel (transitionnel) contient une pluralité (réelle et virtuelle) de soi « phantastiques » – une « pluralité originaire des “un” ». ⁸⁶

54 Interfactivité transcendantale, utopie et transcendance du politique

Il ne fait pas de doute que, comme le soutient Carlson avec raison, Richir élabore par l'interfactivité transcendantale et l'« architectonique » du sublime une version phénoménologique des trois Idées régulatrices kantiennees que sont le Moi, le Monde et Dieu, « par où se marquent aussi son profond ancrage kantien ». ⁸⁷ Toutefois, selon Richir,

S'il faut se garder absolument de donner un nom à cette transcendance, c'est parce que, radicalement hors langage et même hors possible, la nommer (par exemple : Dieu) serait la trahir ou à tout le moins entrer dans les “logiques” de l'institution symbolique (les religions nous paraissent chaque fois trop “humaines”, traversées d'intrigues et de rituels qui sont bien en dessous de ce qui est requis, donc toujours déjà témoins de la “corruption” ou de la “dégénérescence” de la transcendance absolue). De la sorte encore, il nous paraît *absurde* de penser à un « progrès symbolique » (comme si nous étions les seuls à en posséder, ou à devoir en posséder la « vérité ») ; seule la pensée d'une « dérive » de l'institution symbolique nous paraît tenable : c'est elle qui fait l'Histoire, tendue, quand elle est à son tour réfléchie dans une institution symbolique, entre l'*utopie* et l'*eschatologie*. ⁸⁸

La trahison à laquelle procède les religions est précisément celle de confondre la transcendance absolue avec celle de Dieu comme instituant symbolique. Mais cela

⁸⁵ *Ibid.*, p. 203.

⁸⁶ Richir, *De la négativité en phénoménologie*, *op. cit.*, p. 30.

⁸⁷ Carlson, « De la composition phénoménologique », *op. cit.*, p. 508.

⁸⁸ À ce sujet : Richir, *Variations sur le sublime et le soi I*, *op. cit.*, p. 15.

n'est possible, comme nous l'avons vu, que si le sublime *en politique* ouvre quelque chose comme une expérience « religieuse » et une expérience « politique » (par exemple dans le christianisme et la Révolution française). Or, si tant la religion que la politique sont complices du despotisme, c'est précisément dans la mesure où la transcendance (de Dieu ou du politique) s'insère comme un écart au sein du contact de soi à soi. À cet égard, *il faut marquer d'un fer rouge que la transcendance du politique est elle aussi une modalité de la transcendance absolue*, c'est-à-dire qu'elle n'est pas toute la transcendance, mais surtout que « c'est par la médiation de son élaboration plus ou moins réussie ou manquée, que le groupe humain se fait plus ou moins bien société, que l'intersubjectivité phénoménologique originaire s'enrichit d'un nouveau registre ». ⁸⁹ Les humains ne peuvent bien faire société que par l'*élaboration des médiations architectoniques* qui rendent possible (ou impossible) les *liens* humains et sociaux, et ce, à partir du registre le plus archaïque de l'expérience humaine qu'est l'interfactivité transcendantale. C'est dire que la *structure transcendantale de la tyrannie* réside dans cette médiation entre la transcendance absolue et sa déclinaison en transcendance religieuse et politique, celle qui fait précisément l'institution de la société (politique). Mais avant d'y venir, ce qui supposera une remontée du plus archaïque à l'institué, essayons de préciser enfin le caractère *utopique* de l'interfactivité transcendantale, *que Richir associe à la démocratie*.

Si Richir insiste peu dans ses travaux de phénoménologie « pure » sur cette dimension utopique « au sens fort »⁹⁰, elle n'en constitue pas moins le fil directeur des travaux proprement politiques. Dans ses conversations avec Carlson, revenant sur ses premières réflexions sur le politique lors de sa participation à la revue *Textures*, il dit :

Je dirais aujourd'hui que la transparence sociale, c'est une chose concevable, mais irréalisable – pour parler comme Descartes à propos de l'infini. Si quelqu'un pense avoir réalisé la transparence sociale, c'est extrêmement dangereux. Car dans toute société et dans toute humanité, il y a nécessairement de l'opacité. Et s'il n'y a plus d'opacité, c'est

⁸⁹ Richir, *La contingence du despote*, *op. cit.*, p. 70.

⁹⁰ Par exemple, dans *VSS II*, il écrit en prenant ses distances de la dialectique hégélienne : « en ce sens, pourrait-on dire, mais nous y reviendrons, que l'architectonique est pour nous l'équivalent transposé de la dialectique, le "Moteur" n'étant certes pas l'*Aufhebung*, mais la *Fundierung* qui fait passer d'un registre architectonique à un autre sans qu'il y ait, pour autant, progression ("dépassement"), enchaînement réglé par des enrichissements successifs en contenus. Et cela, principalement, parce que le soi qui ressort de l'*epochè* hyperbolique n'est à vrai dire plus proprement celui de l'esprit – et cet esprit est divin – mais relève d'une *multiplicité originaire* qui est celle de l'interfactivité transcendantale, laquelle est en fait, au sens fort, *utopique*. »

affreux, car c'est l'omnivoyance de tous par tous. L'Homme-Dieu qui scrute le fond des consciences.⁹¹

Il ne peut n'y avoir de transparence sociale que si et seulement si nous oublions que l'homme se phénoménalise à partir d'une *origine absente* (transcendance absolue), profondément *sauvage* et *inhumaine*, et que cette absence se creuse et se modifie comme trace ou résidu au fur et à mesure de la *Fundierung*. Un humain pleinement transparent n'est plus un homme, il est à cet égard ou bien un ange ou bien un démon.

Une société sans ses zones d'opacité propres n'est plus une société humaine, c'est pourquoi la société ne peut être vivante qu'en vertu de son *horizon utopique*, qui désigne d'une manière générale le *phénomène lui-même comme rien que phénomène*. Chez Richir,

Les phénomènes sont "utopiques", car d'eux-mêmes, il n'y a pas, par rapport aux lieux du monde où nous *sommes*, de "lieu" assignable : de leurs enchaînements schématiques, il n'y a pas de "topologie" possible parce qu'il n'y a *en eux* ni point (centre) ni voisinage, quoique ce qui s'ouvre *chaque fois* en eux, dans leur phénoménalisation, est chaque fois l'imminence d'un monde, mais d'un *autre* monde que le monde où nous sommes toujours déjà.⁹²

Tout le problème de l'interfacticité transcendantale tient au fait qu'en se transposant architectoniquement, en lien proprement humain (intersubjectivité transcendantale) d'abord, et, par suite, en lien social (institution socio-politique), elle en vient à s'« effacer » ou à « disparaître », ce qui ne signifie pas qu'elle ne soit plus « en fonction », bien que cela puisse aussi être le cas, comme nous le verrons. L'institution socio-politique, qui institue « par nuance » l'intersubjectivité transcendantale, « rend pouvoir à la vision (l'imagination) qui ne voit rien que des simulacres, mixtes de vérité et d'illusion où l'imagination des autres l'emporte malencontreusement, dans les échanges actuels et potentiels des regards, sur la *phantasia* "perceptive" propre à la véritable *Einfühlung* ».⁹³ Nous comprenons mieux

⁹¹ Richir, *L'Écart et le rien*, *op. cit.*, p. 21.

⁹² Richir, *Phénoménologie en esquisses*, Jérôme Millon, Grenoble 2000, pp. 482-483.

⁹³ Richir, *La contingence du despote*, *op. cit.*, p. 101. Il faut ainsi distinguer la virtualité de l'interfacticité transcendantale de l'être-en-puissance au sens qu'Aristote confère à ce concept, dans la mesure où chez ce dernier la puissance est nécessairement corrélée à la possibilité de sa mise en acte. Si elle n'est alors ni « image » ni « idée », elle n'en reste pas moins ce qu'il y a selon Richir de plus *concret*, bien que sa « *Sachlichkeit* caractéristique [s'évanouisse] en néant dès qu'elle est imaginée (mise en images de l'imagination), n'y donnant lieu qu'à des simulacres, et qui est tout aussi irréductiblement manquée par l'illusion transcendantale qu'elle serait réductible aux idées d'un "monde idéal" (p. 80) ».

pourquoi la question du sublime en politique trouve son « fil directeur » au sein de l'articulation entre l'incarnation et l'incorporation : le registre de l'interfactivité transcendante désigne le véritable moment de l'incarnation humaine, avant toute incorporation. D'une manière extrêmement cohérente, même si Richir n'en avait pas toujours le « concept », c'est ce registre qu'il a cherché à élaborer depuis le début en lien avec la question du politique. Mais qu'est-ce qui fait que l'institution (imaginaire) socio-politique l'emporte malencontreusement sur la *phantasia* « *perceptive* » ? La réponse à cette question est extrêmement importante pour bien saisir le sens de la pensée politique de Richir.

L'interfactivité transcendante « échappe » à l'institution symbolique pour au moins deux raisons : elle est à la fois *utopique* et *virtuelle*. Elle est *utopique* puisqu'elle est « une “réalité” absolument non chosale, invisible, par quelque moyen que ce soit (imagination ou perception) parce que radicalement infigurable ».⁹⁴ Elle relève en ce sens de l'*eu-topia* et de l'*a-topia*. Elle est dite *virtuelle* que « de n'exercer des effets réels que depuis sa virtualité même, ne “passant jamais à l'acte” en tant que telle sans se modifier ».⁹⁵ Ce que Richir nomme ainsi « l'*utopie du social* » n'est rien d'autre que le *Leib* social qui se constitue au registre même de l'interfactivité transcendante. Encore faut-il souligner que ce n'est que par *extension* et *métaphoriquement* que Richir parle de *Leib* social, comme il le précise lui-même, « dont les parties concrètes, tenues ensemble par sa *Leiblichkeit*, seraient les *Leiber*, singularités absolues de l'interfactivité transcendante, concrétudes ultimes de ce que seront les membres de l'intersubjectivité transcendante et sociale ».⁹⁶ Ce qui tient ensemble, à vrai dire, la pluralité *concrète* des *Leiber* est précisément cette dernière, à savoir le lien humain de l'intersubjectivité transcendante que l'institution socio-politique institue « par nuance ». La thèse de Richir est alors que « la *Leiblichkeit* de ce *Leib* commence à se perdre, ou à se gâter (au sens fort du terme), quand s'y mêlera l'imagination transmuant l'*utopique*, le “phantastique”, en néant dont les images seront autant de simulacres, insinuant dans la société, dès l'*origine*, la tromperie, le mensonge, la méfiance et la ruse ».⁹⁷ L'illusion transcendante consistant ici à prendre comme horizon l'interfactivité transcendante comme origine *en vue de laquelle* l'homme doit se diriger (version eschatologique), ou encore comme horizon d'où vient l'homme et qu'il a *toujours déjà* quitté (version d'un état de nature, bon ou mauvais). La

⁹⁴ *Ibid.*, p. 80.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ *Ibid.*, p. 81.

⁹⁷ *Ibid.*

condition de possibilité même de l'utopie, comme le suggère Carlson, est de se soustraite à toute mise en image.⁹⁸

Cette condition de possibilité est par ailleurs ce qui distingue l'« horizon utopique du social » de sa compréhension comme Idéal transcendantal au sens que Kant confère à cet Idéal. Pourquoi ? Parce que « l'utopie n'est pas rationnellement nécessaire, elle peut disparaître de la vie sociale en laissant la société dégénérer en barbarie ». ⁹⁹ S'il est nécessaire pour le physicien de poser l'univers comme un tout, comme il est nécessaire à l'action morale de poser un « royaume des fins » sans quoi l'action morale n'a aucun sens, chacune étant une « illusion nécessaire », ce n'est pas le cas pour l'utopie. Elle n'est pas une idée régulatrice en tant que celle-ci n'est pas « nécessaire pour progresser à l'infini selon les mêmes règles dans un champ illimité »¹⁰⁰, ce qui reviendrait à faire de l'utopie un *horizon idéal* de la société. Pour Richir, « les exemples abondent, dans l'Histoire, pour faire la preuve, au moins négative, de ce que nous avançons », ce qu'il désigne comme le court-circuit du sublime.¹⁰¹ Le court-circuit du sublime montre également qu'une société peut bel et bien fonctionner sans utopie, du moins pour un moment, sans *horizon*.¹⁰²

Cela nous ramène en réalité à la thèse principale de Richir que le sublime *en politique* est la *mesure* de la *démésure*. C'est le moment du sublime, où vient à *clignoter* l'utopie du social, qui permet d'« évaluer » si une société est en santé, c'est-à-dire que l'écart avec la transcendance est maintenu, ou malade, puisque l'écart est aboli et que le pouvoir s'identifie sans reste avec la transcendance. Le sublime est dit négatif lorsque la transcendance absolue se décline et s'identifie à la transcendance du pouvoir et du politique. Le sublime est dit positif lorsqu'il y a suspension de tout pouvoir, que la transcendance absolue reste absolue tout en rendant sensible la déclinaison du pouvoir, mais aussi celle de l'utopie, « comme s'il y avait rétroaction de l'institution du politique sur l'utopie de la société ». ¹⁰³ Autrement dit, c'est l'émergence du tyran qui différencie le sublime négatif du positif, qui introduit la menace de mort au sein du lien humain. Contre le tyran, la société peut ou bien neutraliser complètement le pouvoir et ses effets dévastateurs, celui-ci étant rejeté dans une transcendance infigurable (sociétés contre la tyrannie) ; ou bien légitimer son pouvoir en introduisant autant de médiatisations nécessaires afin que son exercice soit « doux », perversion du lien humain selon la

⁹⁸ Richir, *L'Écart et le rien*, op. cit., p. 23.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 22.

¹⁰¹ À ce sujet, voir Richir, *La contingence du despote*, op. cit., pp. 49-50.

¹⁰² Richir, *L'Écart et le rien*, op. cit., p. 23.

¹⁰³ Richir, *La contingence du despote*, op. cit., p. 94.

logique de la servitude volontaire et de la dette. Dans ce dernier cas, si les médiations disparaissent alors le tyran s'identifie à nouveau à la transcendance absolue et la société est menacée de dissolution. Pour Richir,

Le soi du social, qui n'est rien de réel, mais, tout en virtualité, l'*utopie du social*, est-il lui-même *en circulation*, qu'il soit bénéfique ou maléfique, au point qu'on peut dire d'une société entière qu'elle est saine ou malade, et que cela concerne *presque* tous ses membres – presque, parce que autrement, il n'en serait plus question comme d'une société humaine, saine ou malade, mais comme d'une société de fourmis, effet mécanique de la santé ou de la maladie.¹⁰⁴

Il est important de souligner que la circulation de l'utopie du social n'est pas *ipso facto* synonyme de « santé », celle-ci pouvant être bénéfique comme maléfique, d'où la nécessité de l'hypothèse du Malin Génie. Qu'il nous suffise seulement pour le moment de noter que l'utopie ne peut donc pas se réduire chez Richir à la figure d'une « société réconciliée », c'est-à-dire, pour reprendre un concept de Castoriadis, à l'« auto-institution de la société ».¹⁰⁵ Richir considère cette idée comme une fantasmagorie, « car, justement, c'est faire se réaliser (au sens fort du mot : passer au *real*) l'imaginaire ».¹⁰⁶ C'est, pour le dire autrement, manquer plusieurs médiations architectoniques, notamment celle entre la *phantasia* et imagination. Tout au plus peut-elle servir de « fonction critique eu égard à la société existante, dont on peut alors exhiber les défauts, les défaillances, les injustices ou les opacités ».¹⁰⁷ C'est précisément pour cette raison que Richir voit en Rousseau le propre d'un penseur véritablement politique, dont la pensée « est profondément *subversive*, puisque tout pouvoir coercitif sur la société, dans la mesure où il implique une hétéronomie de la Souveraineté qui détruit la Souveraineté légitime, est usurpation ou imposture dont l'effet est de réduire le peuple au sommeil de la servitude ».¹⁰⁸ C'est une manière de dire que la *critique subversive* relève toujours d'un autre ordre que la société instituée.

C'est pourquoi Carlson écrit, commentant l'article de Richir « Grand “jeu”, petits “jeux” » datant de 1968, « que le sens de la contestation ne relève pas de la *Realpolitik*, mais [qu']elle ouvre à ce que Richir appelle ici une idée, mais qu'il va bientôt appeler une *utopie* : utopie d'une société d'égaux, qui n'est certes pas une idée disponible, réalisable dans la réalité, mais qui donne par contre tout son sens

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 49.

¹⁰⁵ Castoriadis, Cornelius, *La société bureaucratique*, Éditions du Sandre, Paris 2015, p. 53.

¹⁰⁶ Richir, *L'Écart et le rien*, *op. cit.*, p. 25.

¹⁰⁷ *Ibid.* p. 24.

¹⁰⁸ Richir, *La contingence du despote*, *op. cit.*, p. 108.

et sa vie à tout projet politique réel (*real*) ». ¹⁰⁹ Ainsi, souligne-t-il, la pensée de Richir se distingue de la tradition marxiste : elle ne réduit pas l'utopie à l'idéologie, n'oppose pas la *praxis* à l'utopie, ne réduit pas l'utopie à l'imagination, etc. Au risque de nous répéter, l'utopie désigne le *sauvage* qui affleure et s'atteste lors des moments révolutionnaires (sublimes), où vient à clignoter *virtuellement* la communauté utopique et incarnée (phantastique) de singularités absolues en rapport à une *transcendance* qui n'est ni de l'ordre du religieux ni de l'ordre d'aucun pouvoir (transcendance absolue). Elle est, dans l'écart qu'elle représente par rapport à toute institution socio-politique, le *Leib* ou la *Leiblichkeit* qui permet à la société d'être autre chose qu'une société close sur elle-même. Elle n'est localisée nulle part, d'où son caractère *a-topique*, de même qu'elle contribue à tenir ensemble les *Leibkörper* distribués dans l'espace au sein d'une unité non-fusionnelle et profondément *plurielle*, d'où son caractère *eu-topique* (*chôra*). L'utopie est ainsi toujours *ailleurs* et pourtant radicalement insituable, elle est ce faisant « rebelle à tout concept ». ¹¹⁰

C'est dire « qu'elle n'est temporalisée ni dans le passé (transcendental) de la mythologie, ni dans le futur (transcendental) de l'eschatologie, ni même dans cette sorte de présent-futur où l'on peut situer l'idéologie [...] ». ¹¹¹ Sa temporalisation et sa spatialisation font d'elle quelque chose de profondément infigurable, d'où l'impossibilité de s'y référer par l'imagination qui contribue nécessairement à la transformer en simulacre. La transformer en simulacre en la croyant réalisable revient, pour Richir, à entrer dans ce qu'il nomme « les enfers de la religion du politique, productrice de simulacres, à l'infini, et d'un renforcement de la servitude ». ¹¹² De cette manière, l'utopie change nécessairement de « forme » à la mesure même de l'institution symbolique qui la « filtre ». En effet, si Richir parle d'une *utopie du social*, et non pas par exemple d'un « peuple utopique », c'est pour marquer que le peuple entre en scène seulement dans les sociétés coercitives, c'est-à-dire dans les sociétés qui opposent les Grands aux dominés. Confondre l'utopie du social avec le peuple utopique reviendrait ainsi à commettre une faute architectonique. S'il n'y a pas dans les sociétés contre l'État de « peuple utopique », il y a néanmoins une utopie du social. Or, si l'utopie échappe radicalement à toute visée intentionnelle et à tout présent, elle « n'en contribue pas moins, fût-ce par son indétermination, à la détermination toute relative de ce qui constitue les "instances" du champ phénoménologique étudié ». ¹¹³

¹⁰⁹ Carlson, « De la composition phénoménologique », *op. cit.*, p. 58.

¹¹⁰ Richir, *La contingence du despote*, *op. cit.*, p. 77.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 75.

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ *Ibid.*, p. 77.

Ajoutons que si la question de la rencontre et du malencontre puise sa racine au sein de l'affectivité (amour, haine, peur, angoisse, crainte respectueuse, etc.) par rapport à la transcendance absolue, c'est précisément dans la mesure où c'est l'interfactivité transcendantale qui est la source utopique de tout vivre-ensemble. Le moment du sublime est ainsi tout à la fois

Extrême condensation de toute l'affectivité humaine, compénétration hyperdense de ses affections, que celles-ci soient « positives » ou « négatives », et ce, donc, jusqu'à l'*excès* incommensurable, et détachement ou décollement de cet excès lui-même dans la fuite infinie de ce que nous nommons la transcendance absolue, dehors absolu impensable et unimaginable de ce que l'utopie du social semble rassembler et qui fait qu'il y a dans le lien humain lui-même quelque chose d'utopique, sans caractère social assignable, et, par ce caractère utopique, quelque chose qui *fait* et qui *a* du *sens*, ou à tout le moins peut le faire et l'avoir. « Moment » d'ébranlement fondamental de toute société instituée, le sublime en politique est donc bien coextensif du suspens de tout pouvoir – qu'il soit non coercitif ou coercitif – et de l'ouverture en éclipses à la transcendance absolue qui n'est donc pas originellement celle du politique ou du pouvoir.¹¹⁴

C'est dire que la *déclinaison* de la transcendance absolue en transcendance du politique et du pouvoir entraîne nécessairement le fait que, dans le passage de l'utopique sauvage à l'institution symbolique, s'institue un « affect » qui en vient à déterminer l'ensemble (ou presque) de l'institution symbolique du socio-politique. Le problème étant que si l'institution socio-politique est ce qui fait qu'une société tient ensemble, il nous est strictement impossible d'interroger cette déclinaison pour elle-même. Pour Richir, « ce dernier passage nous échappera toujours puisque nous pensons et parlons toujours depuis une institution symbolique ».¹¹⁵ Il n'en reste pas moins que le sublime ouvre au *Leib* utopique dans l'écart entre le phénoménologique et le symbolique, d'où vient à se « sentir » l'humanité de l'homme.

Conclusion

En bref, nous comprenons que cette « humanité » ne peut se comprendre ni comme un ensemble, ni comme une totalité ou encore une association d'individus, « car l'individu n'y est pas premier ».¹¹⁶ D'un point de vue métaphorique, elle fonctionne comme l'« esprit » d'une communauté au sens où l'esprit d'un texte est

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 79.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 81.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 83.

irréductible à sa lettre, elle est ce par quoi s’amorce du sens « dans une sorte de bouillonnement et de fermentation qui fait, en quelque manière, le *phénomène* de l’humanité, du “soi” social en quête de lui-même, tout pouvoir, même en sa transcendance, étant mis en suspens ». ¹¹⁷ Conformément à la « nature » même de l’interfactivité transcendante, ce phénomène de l’humanité n’a aucun *télos* ni aucune *archè*, si ce ne sont ceux que lui confère illusoirement l’institution symbolique du socio-politique de telle ou telle société. Ce phénomène est selon nous ce que nous pouvons nommer l’expérience phénoménologique d’autrui, si l’on comprend autrui comme un soi singulier et égal, en-deçà de ses déterminités empiriques. C’est cette expérience que Legros situe à l’origine de l’institution symbolique de la démocratie moderne, sans qu’il y ait recoupement coïncidant entre la démocratie et l’interfactivité transcendante. ¹¹⁸

Cette irréductibilité de l’une à l’autre est précisément ce qui permet de distinguer l’*exigence de démocratie radicale* de la démocratie comme régime institué, cette dernière étant toujours déjà *démo-cratie*. En effet, « il reste, malgré tout ce que nous pouvons en dire, que c’est encore une injonction, cela seul qui peut rendre l’espérance comme dimension, ou plutôt comme affection fondamentale des sociétés libres, par-delà la démocratie comme *démo-cratie*, mais fondée sur l’inconnu et l’inconnaissable de ce qui, dans le temps vécu des présents, échappe, par principe, même à la protention. Interruption de ce temps qui est l’étincelle de l’*utopie* (W. Benjamin). » ¹¹⁹ Il est important de souligner cette injonction, car l’expérience phénoménologique d’autrui n’est pas réductible à la démocratie, elle parcourt en droit *toute institution symbolique du politique*. Si nous avons pu dire précédemment que c’est l’institution symbolique elle-même qui fait qu’une société tient ensemble, c’est-à-dire à partir d’un *point/centre* à partir duquel « tourne » la société, ce n’est qu’illusoirement. Au contraire, « la tyrannie n’est pas l’établissement d’un ordre, mais l’engendrement du chaos » ¹²⁰, auquel nous tentons tant bien que mal de pallier. C’est ainsi que, « tout compte fait, et malgré des apparences encore contraires, c’est bien cette utopie, plutôt que toute autre chose, qui rassemble les hommes et les tient ensemble. Car ce ne peut être ni la contrainte anonyme de la loi, ni la coercition exercée par le tyran, le despote ou quelque *archè* transcendant, ni même les “lois” de la nature (notre faiblesse nous portant à nous rassembler pour la pallier), abstraitement reconduites ». Ce qui fait donc qu’une société tient ensemble n’est pas la société elle-même – et ce, peu importe les formes

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ Legros, Robert, *L’avènement de la démocratie*, Grasset, Paris 1999, p. 383.

¹¹⁹ Richir, *La contingence du despote*, op. cit., p. 89.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 179.

particulières que revêt cette institution, que celle-ci soit manifestement despotique ou « douce » parce que « démocratique » – mais l’utopie en quoi consiste l’interfactivité transcendante. L’utopie apparaît ainsi comme « constituante mais non législative »¹²¹ de toute vie humaine. Pour Richir, « peut-être est-ce une réminiscence transcendante de cette différence légère par nuance, enfouie dans la nuit des temps, qui, pour une part tout au moins (car il y a aussi bien autre chose), a fait vivre et fait toujours vivre la démocratie dans tout régime politique ».¹²²

Jean-François Perrier est docteur en Philosophie de l’Université Laval. Il est chercheur au Marc-Richir-Archiv et membre du *Laboratoire de philosophie continentale*. Ses domaines de recherche sont la phénoménologie, la philosophie politique et l’éthique animale. Après avoir consacré son mémoire de maîtrise à la pensée de Jacques Derrida, il poursuit actuellement ses recherches sur la phénoménologie de Marc Richir. Il est aussi rédacteur des comptes rendus en français pour la revue *Symposium* de la Société canadienne de philosophie continentale. E-mail: jfperrier@cegegarneau.ca

¹²¹ *Ibid.*, p. 185, note 6.

¹²² *Ibid.*, p. 211.

THE PHENOMENOLOGY OF THE THEATRICAL PERFORMANCE

ZSOLT BENEDEK

Abstract

The purpose of this article is the phenomenological description of theatrical performance throughout the revision of some of the key-concepts of Hans Thies-Lehmann's and Erika Fischer-Lichte's reception theories from the perspective of Marc Richir's thought concerning the architectonical transposition of experiencing. This revision includes the Freudian concept of "evenly hovering attention" (*gleichschwebende Aufmerksamkeit*) that Lehmann describes as the spectator's optimal disposition of reception, and the concept of "perceptual multistability" which in Fischer-Lichte's theory is meant to outline the spectator's instability in the perception of the actor and the represented character. I will rethink the phenomenalization of the above mentioned phenomena primarily by introducing Marc Richir's thoughts concerning the primacy of *phantasia* over perception and his description of the experience of the *sublime*. I will argue that the phenomenon of theatrical performance (in several cases) can be the ground of a collectively performed act of symbolic and aesthetic *Stiftung*.

Introduction

The present writing aims to carry out the phenomenological description of the theatrical performance. To do this, I will firstly revisit the research of contemporary theatre studies, especially Hans-Thies Lehmann's and Erika Fischer-Lichte's reception theories of the theatrical performance from a phenomenological point of view. In this revision I will introduce the concept of *eidetic reduction* (*epoché*) in the description of the spectator's receptive disposition. In addition to this, in the description of the eventful unfolding of the performance, I will suggest the replacement of Lehmann's poststructuralist approach to a phenomenologi-

<https://doi.org/10.14712/24646504.2022.10>

© 2022 The Author. This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>).

cal approach. This replacement will result in the introduction of the concept of the *boundless Leib* of *theatrical performance*. Following this, I will rethink the problem of *perceptual multistability* through means of Marc Richir's work concerning the primacy of *phantasia* over perception. From this foundation, using Richir's description of the experience of the *sublime*, I will show that the theatrical performance, when it reaches the ecstatic moment of *catharsis*, reveals itself as a collectively performed playful and symbolic act of aesthetic *Stiftung*, an act of transformation of the symbolic and imaginary institutions of the phenomenological community (audience).

Performative turn as phenomenological turn?

In his book, *Postdramatic Theatre*, Hans-Thies Lehmann argues that the theatre of the late 20th and the early 21st century underwent a remarkable ontological transformation. The leading experimental theatre-makers of this period, like Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor, Robert Wilson, The Societas Raffaello Sanzio, Jan Fabre, etc.¹ are becoming more interested in the inherent possibilities of the live theatrical performance, than in the mere representation of a dramatic text which (as it is a form of literature) is situated in an insurmountable distance from the present moment of the performance. As such, the dramatic text seemed to be the manifestation of the supremacy of a transcendent writer, who is never present. Starting from the postmodern thought of the irrelevance of this invisible and never present transcendence, Lehmann claims that the new form of theatre cannot be viewed with the old aesthetical terms, namely those related to the representation (*μίμησις*) of the *drama*. Lehmann argues that the concept of drama itself underwent a crisis as it supposes a continuity and wholeness of the experienced world:

What is experienced and/or stylized as 'drama' is nothing but the hopelessly deceptive perspectivation' of occurrences as action. Occurrences are interpreted as a 'doing': that was Nietzsche's formula for mythification. This shift also characterizes the individual's (by nature) illusory perception of reality, the 'eternal' ideology of a spontaneously anthropomorphizing perception.²

¹ For a more detailed list of creators see cf. Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatic Theatre*, K. Jürs-Munby (transl.), Routledge, New York 2006, p. 23.

² *Ibid.*, p. 181.

For this reason Lehmann proclaims the need of a new aesthetic of theatre, which originates itself from the experience (*μῆθεξις*) of theatrical performance. He argues that

Theatre is the site [...] of a real gathering, a place where a unique intersection of aesthetically organized and everyday real life takes place. In contrast to other arts, which produce an object and/or are communicated through media, here the aesthetic act itself (the performing) as well as the act of reception (the theatre going) take place as a real doing in the here and now. Theatre means the collectively spent and used up lifetime in the collectively breathed air of that space in which the performing and the spectating take place. The emission and reception of signs and signals take place simultaneously. The theatre performance turns the behaviour onstage and in the auditorium into a joint text, a 'text' even if there is no spoken dialogue on stage or between actors and audience. Therefore, the adequate description of theatre is bound to the reading of this total text. Just as much as the gazes of all participants can virtually meet, the theatre situation forms a whole made up of evident and hidden communicative processes.³

As we see, Lehmann points out that theatre is an art without any artifact/product (*ἔργον*). Contrarily, theatre it is something, that we do together, "here and now," a form of communication (*ἐνέργεια*). The most important difference between the performance and everyday life is that the former is "aesthetically organized," or in other words: intentionally positioned. But at the same time, in this theory – rooted deeply in poststructuralist ontology – the *act* of communication is imagined as a *text* written together, a text inscribed in the immateriality of the time of the performance and the void of its spatiality, and as such, in the bodies of the participants. In this view, theatrical performance is a joint text, that is written to be *interpreted*. Thanks to this latter condition, for Lehmann the viewer tends to be a *reader* of signs of a text(ure) which is woven in real-time. He confirms although that these signs do not always have precise meanings, but rather the performance is an event where these signs are not put in the hierarchical order of quotidian life: they are put in a *parataxic*⁴ relation, for the sake of subverting the fixed forms of interpretations and showing the true nature of signs, as some self-referential textures. Thus, in this view the performance offsets the viewer from their traditio-

³ *Ibid.*, p. 17.

⁴ "The de-hierarchization of theatrical means is a universal principle of postdramatic theatre. This non-hierarchical structure blatantly contradicts tradition, which has preferred a hypotactical way of connection that governs the superand subordination of elements, in order to avoid confusion and to produce harmony and comprehensibility. In the parataxis of postdramatic theatre the elements are not linked in unambiguous ways." *Ibid.*, p. 86.

nal hermeneutical position and puts them in a somewhat paradoxical relationship with the performance, being both the co-author and reader of its text(ure). As such, the viewer is also being situated both inside and outside of this texture. They are a *spectator*, a guest, who is invited to be the theoretician (in the original sense of *θεωποί*) of this strange festive event. The spectator is an alien, who is similar to an anthropologist, who takes part in this incomprehensible series of actions (performed in the unstable and utopic polis of the performance), for the sake of its post-factual interpretation. Thanks to this hermeneutical dispositioning, the spectator finds themselves in an altered state of mind:

The consequence is a changed attitude on the part of the spectator. In psychoanalytical hermeneutics the term 'evenly hovering attention' (*gleichschwebende Aufmerksamkeit*) is used. Freud chose this term to characterize the way in which the analyst listens to the analysand. Here everything depends on not understanding immediately. Rather one's perception has to remain open for connections, correspondences and clues at completely unexpected moments, perhaps casting what was said earlier in a completely new light. Thus, meaning remains in principle postponed. Minor and insignificant details are registered exactly because in their immediate non-significance they may turn out to be significant for the discourse of the analysand. In a similar way the spectator of postdramatic theatre is not prompted to process the perceived instantaneously but to postpone the production of meaning (*semiosis*) and to store the sensory impressions with 'evenly hovering attention'.⁵

As we see in Lehmann's model, the spectator of the post-dramatic theatre finds themselves in an altered state of mind, in a disposition (*Stimmung*), where the intentionality of their attention is different from the quotidian: they cannot perform the instant semiosis of the emerging multiplicity of signs. To describe the disposition from which the performance can be accessible, Lehmann uses the Freudian concept of the *evenly hovering attention*.

From my point of view, this proves to be a slightly misleading concept as it involuntarily puts the spectator in the position of the analyst, being – in Lacanian terminology – *the subject supposed to know*, and throws the theatrical performance in the position of the analysand, who tries to hide the truth in the subtext of its texture. The disposition that Lehmann tries to describe here can be better depicted with the phenomenological concept of the *eidetic reduction* (*epoché*). The practice of *eidetic reduction* focuses on discovering the appearing phenomena from a fresh perspective by getting in interaction with them in a specific situation, rather than

⁵ *Ibid.*, p. 87.

investigating the hidden meaning behind their appearance. Thus, theatrical performance proves to be the *staged version of epoché* as Maaïke Bleeker, Jon Foley Sherman and Eirini Nedelkopoulou claim in the introduction of their volume, *Performance and Phenomenology*:

Commenting on Husserl, Jacques Derrida noted that ‘phenomenological reduction is a scene, a theatre stage’. The operative assumption is that, if the Husserlian phenomenological approach invites us to take a distance from direct involvement with the world, this same distance will replicate the purported distance between what happens on stage and audience members. Accordingly, theater presents a staged version of the epoché because they both involve perception apart from the quotidian.⁶

Assuming this to be true, theatre performance can be perceived as a unique occasion for a special phenomenological *practice* (*πράττειν*), rather than a self-referential hermeneutic game with self-referential signs. It performatively suspends the quotidian intentionality of *being-in-the-world* of the spectator. By putting the spectator’s imagination, perception, and recollection into play, theatrical performance grants the possibility for the spectator to re-discover and to reflect on their embedding in their intersubjective reality.

Thus, we can say that post-dramatic theatre performance creates a provocative situation where the spectator finds themselves in a world of uncertainty, where the otherwise well-known and objectified beings (human, animals, objects, etc.) *present* themselves as some incommensurable phenomena. The performance provokes the spectator, to get in interaction with the appearing phenomena and not only through their intellect, but through their *Leib*, which experiences the anonym “signals” or the “sensory impressions” of these beings in their pure phenomenality.

In Erika Fischer-Lichte’s approach, described in *The Transformative Power of Performance*, when the spectators enter the situation of this provocative uncertainty, they find themselves in the middle of a dynamic phenomenization. She describe this as a liminal state, where they fail to control the hermeneutical process of generating semiosis of what they are experiencing:

A theatrical element is perceived in its phenomenal being and physically affects the audience. Consequently, the process of constituting a fictive world is brusquely interrupted. In its place we find the “fusion” of perceiving subject and perceived object. The spectator submits to a stream of associations which may lead to further

⁶ Maaïke Bleeker, Jon Foley Sherman and Eirini Nedelkopoulou, *Performance and Phenomenology*, Routledge, New York 2015, p. 2.

auto-biographical reflection. When the perception shifts once more to the order of representation, the causal chain of understanding and constituting the character cohesively is broken. The spectators will have to resume wherever their memory allows them to. The attempt to generate meaning hermeneutically proves a Sisyphean task. The shifts leave the perceiving subjects in a state of instability. The aesthetic experience here is largely characterized by the experience of destabilization, which suspends the perceiving subjects betwixt and between two perceptual orders. A permanent stabilization lies beyond their control.⁷

This latter passage shows that “getting touched” by the performance means not only an imaginary touch of a transcendent meaning (for example the poetic beauty of the recited text, or the imagined character played by the actor) but it is the result of an *actual touch*, a spontaneous manifestation of another *Leib* (who performs a gesture, says a word, stares at us, etc.) that provokes the immediate response of the spectator’s *Leib*. The destabilization is generated as an affection that attracts or repulses the *Leib* of the spectator like an invisible wave that shivers the body of the spectator in reaction to the other *Lieb(er)*’s presence. And thanks to this affectivity, the calm and contemplative schematization – which would divide the world into subjects and objects – gets suspended and the spectator finds themselves in a destabilized perception of reality, in the flow of the wild, anonym experiencing, but also amid their most private memories and imagination. As the induced affective wave provokes the spectator’s body to an immediate – voluntary or involuntary – response, they in turn affect the *Leib(er)* of the actor(s) and the other spectators, setting up a unique, fluctuating (com)motion, an affective interplay of the *Leiber* of the participants being present in the performance’s space and time:

The actors act, that is, they move through space, gesture, change their expression, manipulate objects, speak, or sing. The spectators perceive their actions and respond to them. Although some of these reactions might be limited to internal processes, their perceptible responses are equally significant: the spectators laugh, cheer, sigh, groan, sob, cry, scuff their feet, or hold their breath; they yawn, fall asleep, and begin to snore; they cough and sneeze, eat and drink, crumple wrapping paper, whisper, or shout comments, call “bravo” and “encore,” applaud, jeer and boo, get up, leave the theatre, and bang the door on their way out. [...]. In short, whatever the actors do elicits a response from the spectators, which impacts on the entire performance. In this sense, performances are generated and determined by a self-referential and ever-changing feedback loop.⁸

⁷ Fischer-Lichte, Erika, *The Transformative Power of Performance*, S. I. Jain (transl.), Routledge, New York 2008, p. 157.

⁸ *Ibid.*, p. 38.

We can see also that the *autopoietic feedback loop* (as it is called later in Fischer-Lichte's book) is not something exclusive to post-dramatic performances but is the basic situation of every performance. At this point, we can state that theatrical performance (regardless of its dramatic or post-dramatic nature) reveals itself as a field of a specific social *interaction*, not limited to the reception of the representation of an imaginary act, but as a *live act of transactions* of the affectivities between their *Leiber* (which includes the bodies of the appearing animals, objects, and even space itself). We can notice also that thanks to its aesthetical arrangement, theatrical performance has special intentionality, inducing a certain kind of movement in the representational activity of the participants' imagination and recollection, resulting in an altered perception of the ongoing phenomenization.

The concept of the *autopoietic feedback loop* draws our attention to the presence of an interconnected *audience* of the theatrical performance, rather than the multiplicity of monastic *spectators*. This audience is also shaping the course of the ongoing performance with its presence, therefore it is not separated from the performers. To describe this phenomenization, I suggest the introduction of the concept of *boundless Leib of the theatrical performance*. As a *Leib*, theatrical performance is a living, breathing, and pulsing phenomenon, rather than a *joint text*, a readable, dead corpus (*Körper*), as Lehmann would suggest. However, I also emphasize that the concept of *the boundless Leib of the theatrical performance* does not presuppose that the audience would be a homogenous unity, a formless and unconscious mass. The same way as the individual *Lieb*-experience also implies the perception of its autonomous parts and regions of the body, besides its whole, atmospherical *Stimmung*.

The purpose of my brief summary of Lehmann's and Fischer-Lichte's approach of the theatrical performance was to show how their work opens up a new perspective in the aesthetics of theatrical performances. Following their approach, the main task of such an aesthetics seems to be rather the reflection on the specific eventful phenomenization of the performance, than the hermeneutical interpretation of the phenomena appearing during the course of it. As we have seen, the phenomenological revision of some of Lehmann's concepts that were borrowed from Freudian psychoanalysis or poststructuralist theory of signs can help us getting closer to this description. But we still have to answer the question about the purpose of this aesthetics.

Phenomenology's traditional task is to go back *to the things themselves* by suspending the already-known dogmatic meanings for the sake of naively rediscovering them in their facticity. Thus, our further task is to approach theatrical performance not as something that we understand, or just passively watch, but

something that we *do together*. But what are we doing together when we decide to expose ourselves to the provocative uncertainty of the theatrical performance's situation? What are we *thinking about* together, what is the intention, if we mean by thinking not something intellectual, but as Merleau-Ponty suggests, the reflexivity of our Flesh? What are we reflecting on, when we become the part of *the boundless Leib of theatrical performance*?

For Merleau-Ponty painting seems to be the quasi practice of eidetic reduction of the visible world, as the painter suspends the objectifying and "physical-optical" perception of the visible world for the sake of transforming it to a living vision.⁹ Driven from this inspiration, if we follow the thread of the previous thoughts, it is reasonable to assume that theatrical performance tends to be the field of eidetic reduction of the inter- and transsubjective *action*. By suspending (some of) the normative practices of quotidian interactions and transactions, the theatrical performance creates a situation for recognizing the Other as somebody else than usual.

In light of this, it seems reasonable to assume that the phenomenon of theatrical performance is a collectively performed reflectional act of the inter- and transsubjective reality, it is a reflection of *Mitsein*, and as we will see, it holds the possibility of an aesthetic *Stiftung*. To develop this assumption, firstly we have to take a closer look at the phenomenalization of the earlier mentioned experience of perceptual instability, remarked by Erika Fischer-Lichte.

1. The moment of collective sublime: From perceptual instability to the overflow of affectivity

The concept of embodiment, in its Merleau-Pontyian sense, plays a key role in Fischer-Lichte's aesthetics.¹⁰ As she explains, the major change of the performa-

⁹ "The painter's vision is not a view upon the outside, a merely 'physical-optical' relation with the world. The world no longer stands before him through representation; rather, it is the painter to whom the things of the world give birth by a sort of concentration or coming-to-itself of the visible." Merleau-Ponty, Maurice, "Eye and Mind" in Merleau-Ponty, *The Primacy of Perception and Other Essays on Phenomenological Psychology, the Philosophy of Art, History and Politics*, Carleton Gallery (transl.), Northwestern University Press, Evanston 1964, p. 181.

¹⁰ See: "The parallels between Grotowski's theatre practice and Merleau-Ponty's late philosophy are striking. The latter's philosophy of the lived body (chair, 'flesh') represents the ambitious attempt to mediate between body and soul, sense and non-sense, by using a non-dualistic and non-transcendental approach. Merleau-Ponty conceives of the relationship between these two entities asymmetrically, that is, in favor of the sensual body. The body is always already connected to the world through its 'flesh.'" Fischer-Lichte, *op. cit.*, p. 83.

tive turn lies in the actor's changed approach towards their body. According to Fischer-Lichte, in the so-called representational theatre the actor's body is an institutionalized and instrumentalized body of a transcendental mind. A body that has to be hidden and repressed to sustain the illusion of the literary character (*dramatis persona*). After the revolutionary explorations of the theatre-makers of the '60s, this body becomes a reflexive Flesh, the *quasi* place of revelation,¹¹ where the well-known dualism of the body and the mind finally dissolves in its facticity, right in the front of the audience. As one of the contemporary critics' remarks about Ryszard Cieślak's presence in Grotowski's *Constant Prince*:

The essence ... does not in reality reside in the fact that the actor makes amazing use of his voice, nor in the way that he uses his almost naked body to sculpt mobile forms that are striking in their expressiveness; nor is it in the way that the technique of the body and voice form a unity during the long and exhausting monologues which vocally and physically border on acrobatics. It is a question of something quite different ... Until now, I accepted with reserve the terms such as 'secular holiness,' 'act of humility,' 'purification' which Grotowski uses. Today I admit that they can be applied perfectly to the character of the Constant Prince. A sort of psychic illumination emanates from the actor. I cannot find any other definition. In the culminating moments of the role, everything that is technique is as though illuminated from within ... At any moment the actor will levitate ... He is in a state of grace. And all around him this 'cruel theatre' with its blasphemies and excesses is transformed into a theatre in a state of grace.¹²

Thus, as Fischer-Lichte argues, in Grotowski's theatre the actor's body – in exceptional moments – was able to become an “embodied mind”, an “illuminated” body, which did not represent any pre-established meaning, but it was performatively (*in actu*) generating new, wild meanings. The actor's body, through its unusual, *radical presence* was provoking a certain kind of shock for the audience, having the power to destabilize their perception:

I agree with Lehmann's definition of presence as a process of consciousness – but one that is articulated through the body and sensed by the spectators through their

¹¹ See: “Jerzy Grotowski fundamentally redefined the relationship between the performer and his role. In his view, the performer cannot serve the purpose of portraying – thus embodying – a dramatic character. He sees the dramatic role created by the playwright as a tool: ‘... [the actor] must learn to use his role as if it were a surgeon's scalpel, to dissect himself’. The role no longer constitutes the ultimate goal of the actors. Instead, their bodies themselves appear as something spiritual, mental – as embodied minds.” *Ibid.*, p. 82.

¹² Kelera, Josef, “Monologues of Ryszard Cieślak as the Constant Prince: steps towards his summit” in Grotowski, Jerzy, *Towards a Poor Theatre*, Routledge, New York 2002, p. 109

bodies. In my view, presence represents a phenomenon which cannot be grasped by such a dichotomy as body vs. mind or consciousness. In fact, presence collapses such a dichotomy. When the actor brings forth their body as energetic and thus generates presence, they appear as embodied mind. The actor exemplifies that body and mind cannot be separated from each other. Each is always already implied in the other. [...] Through the performer's presence, the spectator experiences the performer and himself as embodied mind in a constant process of becoming – he perceives the circulating energy as a transformative and vital energy. I would like to call this the radical concept of presence.¹³

Fischer-Lichte also argues that in the cases of these performances where the audience could experience the *radical presence* of the actor, they were entering in a new, a *liminal state of being*, that could function similarly to an initiation or a rite of passage.¹⁴

As we continue to think about theatrical performance as the field of the collective practice of the eidetic reduction, we could say that in the course of the above described phenomenalization, the participants went through an onto(theo)logical change of perspective. The *radical presence* of the actor provoked the spectator to suspend the schematization of the actor (and throughout his mediality, also the schematization of themselves) as a transcendent mind (*ego/même*), as a closed, objectified *persona*. They found themselves *being present (ipse) together (Mitsein)* in the affective flow of the provocative situation of the performance.

Besides the concept of the *autopoietic feedback loop*, Fischer-Lichte uses the concept of *perceptual multistability* to describe the discussed phenomenalization. The *perceptual multistability* is a concept derived from *perspectival multistability*, a term used in gestalt psychology to describe the occurring visual paradoxes during the recognition of gestalts:

The exhibition of the specific, individual physicality of the actor induces a perceptual multistability similar to perspectival multistability, visual paradoxes. [...] The causes for this perceptual oscillation are as of yet unclear. A spectator first perceives a certain movement of an actor in its specific energy, intensity, thrust, direction, and tempo, and then suddenly understands it as a symbolic appeal to or threat of the character. Despite

¹³ Fischer-Lichte, *op. cit.*, p. 98–99.

¹⁴ Although she argues that this liminal situation is different in many views from a ritual: “While the liminal experience in ritual may transform the participants’ social status and alter their publicly recognized identity, no comparable effect seems to exist for the aesthetic experience of artistic performances.” Fischer-Lichte, *op. cit.*, p. 176.

the shift from the material to the symbolic sphere, the actor's specific physicality might still affect the spectator in a particularly intense manner.¹⁵

According to this description, during the ongoing phenomenization, the audience of the above-mentioned performances would be the citizens of two separate (though interfering) worlds: they would oscillate between the perception of the present moment (where they are affected by the actor's radical presence) and the perception of the represented time of the symbolic meanings of the embodied figure, thus being caught up in the paradoxical hermeneutic situation of: "what do I see, a rabbit or a duck?"

Although I agree with Fischer-Lichte that the phenomenon in question is crucial in the description of the phenomenization of theatrical performance, we find the applied model misleading. The model of *perspectival multistability* is meant to describe the relationship between a perceiving subject and a perceived object that is independent from the former. The source of uncertainty is in the impossibility of clear identification of the latter. Accordingly, the question of *perceptual multistability* in the case of the example of Ryszard Cieślak's *radical presence* in the *Constant Prince* would be: who do I perceive, the Constant Prince or Ryszard Cieślak? As the *Constant Prince* is an imaginary character, it seems more appropriate to say that the spectator *imagined* him somehow, and at the same time they could *perceive* Cieślak's sweating body, or the color of his hair and, simultaneously his gestures, words, acts, and the whole situation *reminded* them of something or somebody, and also that they were *feeling themselves* somehow in his presence. As we see, the multistability here does not consist in the impossibility of the unambiguous identification, but in the complexity of the lived experience. Thus, the situation is not an exclusive "or," but rather an inclusive "and".

I claim that the cause of the deficiency of Fischer-Lichte's analysis of the phenomena is to be found in the ontological assumption that she uses as the foundation of the analysis: both Merleau-Ponty's philosophy and the Gestalt theory consider perception as the most archaic register of the experience of the world.

I assume that if we reevaluate this phenomenization from the perspective of Richir's description concerning the architectonical transposition of the experience, then we would see this problem in another, more articulated way:

Here, we must consider the complete architectonic reversal of the classical architectonical perspective. This reversal, still too implicit in our previous works, consists in reversing the primacy of the perception over phantasia into the primacy of phantasia over the

¹⁵ *Ibid.*, p. 88.

perception. This is the consequence of the fact that, for us, the most archaic register of the phenomenological field is constituted by the ‘pure’ phantasia schematized in the schematism out of language and by the ‘perceptive’ phantasia schematized in language, which pass to the imaginations by a correlative architectonical transposition of the (quasi)doxic position of intentionality.¹⁶

As we see in Richir’s his later works, the architectonical foundation of experiencing the world is an anonym, “*pure*” *phantasia*. As the affectivity provokes movement in the formless “material” of this *phantasia*, it coagulates in perceptions, imaginations, and recollections, sedimenting as symbolic and imaginary institutions. A metaphor taken from nature can help us better understand this architectonic structure. *Pure phantasia* is like the humidity in the air: it is present everywhere, but in such a loose density that it does not have any shape, it is the *presence* of a yet invisible *element* that surrounds us. Maybe it is so dense, that if we do not pay attention we fail to even notice its presence. But if we focus to our body, we can *perceive* this presence on our skin, despite its inability to be precisely located. By the affectivity of the heat, this humidity becomes denser and gets schematized in the form of a cloud that can be seen. If we blink while watching the cloud passing by, a more or less detailed and stylized copy of what we have just seen remains with us, but starts to dissolve gradually, further losing its details. If we open our eyes again, we notice that something from the dissolving image remained with us, because now we cannot watch the cloud simply as it is, for we also notice that something has changed. Depending on how we stylized the image, we can recollect some of the identical and changed details. If we close our eyes again, we will see another image. But if we decide that this time to keep our attention focused on the image (or we accidentally fall asleep), this image will partly detach from the cloud and starts to have a “private life”. For example, if we decide to take a step with our eyes closed, we will notice that this image collapses in many pieces that start to have their “own life” and with every step taken we will enter in a wilder and wilder place of images that we never saw before.

In the case of the theatrical performance, the *element* is an *anonym presence* in the *boundless Leib of the theatrical performance*. An *elemental* presence not exclusive to either the actor or the spectator, but situated *in between their Leiber*: it is an affective tension in the intersubjective *Phantasialeib* that all experience. As such it is a not a transcendental, intelligible *Geist*, but an *elemental Leiblich presence* that can be perceived in their guts. This tense presence *provokes a Leiblich* reaction, that is incarnated (*embodied*)/coagulated in the actor’s playing gestures by the means

¹⁶ Richir, Marc, *Variations sur le sublimé et le soi*, Millon, Grenoble 2010, pp. 227–228.

of the *invoked* institutions of the shared imagination (for example the *Constant Prince*). As these gestures also affect the audience's *Leiber*, their imagination and recollection becomes active, as the affective movement of the *boundless Leib of the theatrical performance* is provoked by the *elemental intersubjective presence*. The coagulation of the perceptions cannot be performed perfectly into intelligible objects, due to the circulating affectivity that "melts" the coagulation, and amplifies the experiencing of the *elemental presence*. A similar – but more intense and inter-subjective – rhythm of inspiration is provoked, that Merleau-Ponty speaks about in the *Eye and the Mind* in the case of the painter:

We speak of 'inspiration,' and the word should be taken literally. There really is inspiration and expiration of Being, respiration in Being, action and passion so slightly discernible that it becomes impossible to distinguish between who sees and who is seen, who paints and what is painted. We say that a human being is born the moment when something that was only virtually visible within the mother's body becomes at once visible for us and for itself. The painter's vision is an ongoing birth.¹⁷

Taking this into consideration, we could say that at that very moment when the rhythm of this inspiration and expiration becomes an unbearable "hyperventilation" (or hypercondensation), it transcends to the ecstatic and utopic experience of the sublime:

Indeed, I interpret the situation by saying that the failure of the imagination to include what overflows it to pass beyond, does not concern so much the imagination itself that the affectivity, which finds in some way a point of accumulation and hypercondensation. For me, it is the affectivity that is put in play in the moment of the sublime. In fact, there is a moment where the affectivity exceeds itself – it is what Deguy calls the "jutting out" [*ressaut*] – and that corresponds to the moment that Kant designates as attraction. Affectivity exceeds itself in something that is no longer itself, and that is in fact the absolute transcendence in infinite leak [*fuite infinie*], which introduces a gap inside the hyperdense affectivity, so that this gap begins to be schematized in what I call the diastole.¹⁸

In the case of theatrical performance, this would mean that after an ecstatically intense, chiasmic experience between the *anonym presence* and the subjects that are present in the *boundless Leib of the performance*, there is a pure, collectively lived anonymity experience of the *ipse* (as schematization of subjectivity is suspended in

¹⁷ Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 167.

¹⁸ Richir, *L'écart et le rien*, Millon, Grenoble 2015, p. 205.

this experience). It is a utopic moment of the sublime, when the instituted schematization of perception, imagination, and recollection is suspended and a transcendental co-presence can be experienced in the concept-less schematization of the *Phantasialeib*. But as we also see, according to Richir, in the diastole of this utopic experience of sublime, there is a beginning of a new kind of schematization in the gap inserted by the absolute transcendence. In our case this means that the Other reveals itself to me as somebody other than before, or more precisely, our former intersubjective positioning reveals itself as a *transsubjective situation*: an act of symbolic *Stiftung* is happening. The moment of sublime here is a collective experience, revealing the act of *Stiftung* as the utopia of the social:

In other words, the utopia of the social is what constitutes at the same time its ‘flesh’ and its ‘vivacity’, what in German one can call its *Leiblichkeit* which is not localized anywhere but runs everywhere, gathers and distinguishes the “bodies” (*Leibkörper*) of the different “individuals” in a non-fusional unity and a non-dispersed plurality [...]¹⁹

2. The intentionality of theatrical performance: From the transsubjective sublime to the catharsis

So then, a new, utopic *Leibkörper* community has been created founded on the basis of the collective experience of the sublime. To this point, the above-described phenomenalization does not appear to be something specific to theatrical performance, but rather could be the result of any collectively experienced sublime, such as a sizeable sporting event, a live concert, political gathering, etc., where the participants also collectively experience the affective overflow in the *Phantasialeib*. The main difference then is to be searched – and hopefully found – in the intentionality of the event and in the imaginary and symbolic institutions that are constituting it.

As we cited earlier, Lehmann points out that the point of divergence between theatrical performance and everyday life is, that the former is *aesthetically organized*. Since it does not have any product, what matters is the production of the *aesthetic act itself (the performing)*. According to this idea, it is reasonable to assume, that the main difference between the public event of Jackson Pollock’s action painting and an interactive devised performance, where the participants smear each other and the settings with paint would be (as they are both aesthetically organized events) that the latter does not have any product left over the event. But

¹⁹ Richir, *La contingence du despote*, Payot, Paris 2014, pp. 75–76.

if one day the creators of the latter would decide to exhibit the smeared surfaces that are left over, would that transform the performance retrospectively into an action painting? We tend to say, no. But what is the main difference then? From my perspective, whereas in the case of an action painting the accent is put on the action of *painting*, in the case of the performance, the painting is also a medium of a certain *act* that is something else than painting: it is a *symbolic and imaginary act* in the pre-established symbolic and imaginary space of the performance. As we suppose this, we still have to define what is meant by the symbolic and imaginary space, and by the symbolic and imaginary act.

As I argued earlier, theatrical performance is the field of the collective practice of eidetic reduction. This implies that the phenomena appearing in the performance are perceived differently than in quotidian life. This difference tends to be the same that D.W. Winnicott describes in his book, *Playing and Reality*, concerning the difference between playing and reality:

- (b) This area of playing is not inner psychic reality. It is outside the individual, but it is not the external world. Into this play area, the child gathers objects or phenomena from external reality and uses these in the service of some sample derived from inner or personal reality. Without hallucinating the child puts out a sample of dream potential and lives with this sample in a chosen setting of fragments from external reality.
- (d) In playing, the child manipulates external phenomena in the service of the dream and invests chosen external phenomena with dream meaning and feeling.
- (e) There is a direct development from transitional phenomena to playing, and from playing to shared playing, and from this to cultural experiences.²⁰

Accordingly, in playing the child uses the phenomena of the external world in the service of a sample of dream potential and *lives* with this sample. Thus, playing seems to be an alternative/experimental form of *living* in the sense that some of the institutions of the external world that “are not in play” are suspended, and the ones that are *in play* are also put in a different referentiality than in everyday life. We can see also that Winnicott supposes a direct connection between *shared playing* and *cultural experience*. We can say thus, that in our approach the symbolic and imaginary space of the theatrical performance is a transitional space of shared playing. Somebody (an actor, a director, a collective) offers the playful situation of: “*What if this empty space would be Dante’s Inferno, or that green paint would be blood?*”. If the spectator accepts this offer, they become the co-creator/player of the performance’s transitional space. They start to schematize the surrounding

²⁰ Winnicott, Donald Woods, *Playing and Reality*, Routledge, New York 2005, p. 69.

world, appearing phenomena differently than in the everyday life. This way, theatrical performance is not the representation of the world, but a collectively lived (shared play) dream potential of it. But what is played, or better said, *acted out* in the transitional space of a performance? What is the intentionality of this jointly performed act of playing?

We suppose that the act in question is the *act of transformation*, as Ryszard Cieślak remarks in one of his trainings: “There are personal impulses which can be incarnated in these details [of the movements – B.Zs.]. To incarnate means, to change, but not destroy them.”²¹

Or as Romeo Castellucci describes his series of *Tragedia Endogonia*: “The process will not be an accumulation, but rather a living transformation. $A + B$ will not equal AB . $A + B$ will equal C . The general structure is a sequence which includes a transmigration of forms inside itself. It will be a process of evolution.”²²

To understand better, what do we mean by the *act of transformation*, we have to return once more to the earlier cited report of one of the spectators of the *Constant Prince*: “He is in a state of grace. And all around him this ‘cruel theatre’ with its blasphemies and excesses is transformed into a theatre in a state of grace.”

We can notice that words like “blasphemies” and “excesses” express, on one hand, the spectator’s onto-theological beliefs that are related to the historico-political and social institution of Christianity, and on the other hand, that what he experienced during the course of the performance was in a tensioned/conflictual relation with this institution. But we see also that as he experienced something that he later linguistically institutionalized as “*a sort of psychic illumination emanates from the actor*” and “*He [Ryszard Cieślak] is in a state of grace*,” he changed his relationship towards the earlier mentioned institution of Christianity. What we see here is that the lived experience does not ruin the whole institution, as he still schematizes it by the means of the institution’s vocabulary, but the experience radically *transforms* the schematization of the institution by ruining the iconography of it, by incorporating experienced images and memories that were excluded earlier from to the mentioned institution (as they were “blasphemies” and “excesses”). In our view, what happened here with the spectator is what László Tengelyi calls a *destinal event* in his book *The Wild Region in Life-History*:

²¹ https://www.youtube.com/watch?v=dRyLLTvs00c&list=PLg2-UPKZqnyagysFrONjyKrobAgVPGFDI&ab_channel=ContemporaryArtsMedia-Artfilms, 4’24”.

²² Claudia Castellucci, Romeo Castellucci, Chiara Guidi, Joe Kelleher, Nicholas Ridout, *The Theatre of Societas Raffaello Sanzio*, Routledge, London and New York 2007, p. 32.

This is how we arrived at the concept of a radical turn in life-history, which we took as referring to a critical situation, a decisive incidence, a “fateful” or “destinal” event in life-history. This concept can be more precisely circumscribed as follows: the expression of a radical turn or destinal event in life-history designates a sense formation which starts by itself, takes place without any control, as if it happened “underground,” creating, simultaneously, a new beginning in life-history.²³

We also have to notice that this destinal event could happen only between the safe circumstances of the performance, and that the *transformational act* was not performed only by a sole actor, but was the result of the full dramaturgy of the performance. It included the embodiment of many previous actions, that were provoking the audience, generating affective tension in *the boundless Leib of the performance*, by schematizing the “blasphemical” *elemental presence*, that had to be institutionalized. By this means, the *Constant Prince* could be considered a collectively performed *aesthetic and symbolic act of transformation* (and also institutionalization) of an excluded, wild and anonym elemental presence, that was intentionally affecting *the boundless Leib of the performance*. Something similar happened, that Richir describes in terms of the symbolic *Stiftung* of the state:

If [the founder of the state] founds, inaugurates, it destroys as much something of the old order, brings it to vacillate on its bases, leads the men who are following him for a new social state to the correlative threat of dissolution. A dissolution which, in the ‘moment’ of the foundation, is the dissolution of all the existing symbolic references, until the depths, the marks of the affectivity, of the feeling of life and death, of the difference between Good and Evil. This ‘moment’ is thus also that of the meeting with the formless, where the ‘moment’ and the ‘pathos’ of the sublime is played, which is, in fact, the sublime’s *Stimmung* (affective tone) – not a passion, which would already be ‘pathological,’ but one of the anonymous roots of the affectivity. Now, this ‘play,’ as Kant has well shown in the third *Critique*, puts in its turn in relation two ‘moments’: the repulsion, where appears the terror of the formless, and the attraction, where all the being, with its *Stimmung*, that is here all its affectivity, makes and elaborates the experience of the crossing of the first moment of repulsion – crossing which is, in a sense, crossing of the death, namely of the disappearance of its symbolic identity, and meeting of the symbolic being as of an enigma, not subjected to die.²⁴

What Richir describes here as the “formless,” tends to be the same phenomenon

²³ Tengelyi, László, *The Wild Region in Life-History*, Kállay Géza (transl.), Northwestern University Press, Evanston 2003, p. 81.

²⁴ Richir, *Melville. Les assises du monde*, Hachette, Paris 1996, pp. 32–33.

that we characterized earlier as the *anonym*, *elemental presence*, or the uninstitutionalized *pure phantasia*, that causes affective tension in *the boundless Leib of the performance*. We argued also that as the “meeting” with this *elemental presence* happened in the aesthetically institutionalized, transitional, and safe space of the theatrical performance, the result was a collective experience of the *sublime* and not a trauma. Thanks to the “settings” of the transitional space of theatrical performance, the excluded/formless phantasia could incarnate in the symbolic institution by destroying and re-founding it. Thus, it is an en-action/inauguration of an *aesthetic foundation (Stiftung)*, and as such, is a *live act (praxis) of transformation* performed collectively, and not a representation of an act, a *mimesis praxeos*.

As catharsis in its Aristotelian sense is nothing else than the phenomenon which “through pity and fear it effects relief to these and similar emotions”²⁵, we tend to think that what happened in the case of the *Constant Prince* was not an isolated phenomenon, but an instance of that which reoccurs every time there is a *cathartic mo(ve)ment* in the *boundless Leib of theatrical performance*.

Thus, we claim that the intentionality of the event of *theatrical performance* is the *act of aesthetic foundation (Stiftung)* of the evoked symbolical and imaginary institutions of the phenomenal community (the *boundless Leib of theatrical performance*). This *Stiftung* is the result of the catharsis, which is the sublimation of the affectivity caused by the elemental/anonym presence.

By this means theatrical performance (when it results in the mo(ve)ment of catharsis) is also the act of incarnation of the *encroachment of the intersubjective invisible* in the *Flesh* of the visible world, rediscovering its unicity, in the sense the Merleau-Ponty describes in one of the worknotes of *The Visible and the Invisible*:

The sensibility of the others is “the other side” of their aesthesio’ logical body. And I can surmise this other side, *Nichturpräsentierbar*, through the articulation of the other’s body on my sensible, an articulation that does not empty me, that is not a hemorrhage of my “consciousness,” but on the contrary redoubles me with an alter ego. The other is born in the body (of the other) by an overhanging of that body, its investment in a *Verhalten*, its interior transformation which I witness. The coupling of the bodies, that is, the adjustment of their intentions to one sole *Erfüllung*, to one sole wall they run into from two sides, is latent in the consideration of one sole sensible world, open to participation by all, which is given to each. The unicity of the visible world, and, by encroachment, the invisible world, such as it presents itself in the rediscovery of the

²⁵ Aristotle, *Poetics*, 1449b

vertical Being, is the solution of the problem of the “relations between the soul and the body.”²⁶

Driven from this inspiration, I suppose that theatrical performance is a collectively performed aesthetical and symbolical act of transformation that “sublimates” the *invisible wall* which separates the regions of the visible world, resulting in the re-discovery of the “vertical Being,” or as Romeo Castellucci would say, “an individual epiphany.”²⁷ Although, when I use the words “vertical Being” or “epiphany,” I must clarify that by doing so, I do not want to suppose a *Geist* or a God, but a purely *Leiblich* experience of *the absolute transcendence*, the same way Richir describes in *L'écart et le rien*:

In my opinion, anything that language can produce in relation to pure absolute transcendence is a mere simulacrum. And that is the reason why I don't really understand what religious experience is – I don't know what it is! It is that absolute transcendence is radically different: it is peculiarly unimaginable, incomprehensible; and even if I manage to imagine it, it is only possible insofar as it has always been and will always be leaked [fui]. This is the reason why absolute transcendence cannot be God; for it has no relation to humanity, and no relation to affectivity: it is a part of affectivity which is lost in all affectivity, and about which affectivity itself can say nothing at all – not to mention that affectivity does not speak, that affectivity is nothing but the blind and innocent instinct of “life” [vivre] to “live” [vivre] (it speaks only when it is modulated into a linguistic schematism driven to seek one meaning or another).²⁸

Comparing this with the notion of the *invisible wall* that Merleau-Ponty remarks in the earlier quoted passage, I tend to think that what I called the elemental/*anonym presence*, is the manifestation of an invisible and unschematisable (*Nichturpräsentierbar*) presence *in between* the *Leiber* of the participants of the theatrical performance. A presence that creates attraction and repulsion, though it cannot be incarnated in the bodies of the *subjects* of the social institution. Thus, due to the affectivity of this presence, the imaginary/symbolic border that separates the *elemental presence* from the institution starts to be visible/tangible causing *spasmodic/systolic* reactions (schematized as fear, anger, etc.) in the *Leib* of the subjects. In that moment when this spasm becomes unbearable, the tension cracks the wall of

²⁶ Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 233.

²⁷ “Theatre is an individual epiphany, so I have no control over the audience's reactions.” Laera, Margherita, “Comedy, Tragedy and ‘Universal Structures’, Societas Raffaello Sanzio's Inferno, Purgatorio, and Paradiso”, in *TheatreForum*, No. 36, 2009, 3–15, p. 14.

²⁸ Richir, *op. cit.*, pp. 209–210.

the institution and a free, uninstitutionalized movement (a shout, a laugh, a burst into tears) of the *Leib* happens in the *un-subjected co-presence* (*ipseité*). In the *diastole* of the experience, in between the ruins of the institution, begins a new way of schematization. Thus, the *act of transformation* of theatrical performance is the collectively performed forbidden action provoked by the *elemental presence*, the *hybris* that tears down the invisible imaginary/symbolic walls of the actual social institution, that forbids the performing of several acts to its *subjects*.

From this perspective, *theatrical performance* is a place of inter- and trans-subjective aesthetic revolution, or evolution, a virtual/ dream possibility of the *Mitsein*, or as Augusto Baal offers, the *rehearsal of the (r)evolution*:

In so doing the spectators purge themselves of their tragic flaw – that is, of something capable of changing society. A catharsis of the revolutionary impetus is produced! Dramatic action substitutes for real action. Brecht's poetics is that of the enlightened vanguard: the world is revealed as subject to change, and the change starts in the theatre itself, for the spectator does not delegate power to the characters to think in his place, although he continues to delegate power to them to act in his place. The experience is revealing on the level of consciousness, but not globally on the level of the action. Dramatic action throws light upon real action. The spectacle is a preparation for action. The poetics of the oppressed is essentially the poetics of liberation: the spectator no longer delegates power to the characters either to think or to act in his place. The spectator frees himself; he thinks and acts for himself! Theatre is action! Perhaps the theatre is not revolutionary in itself; but have no doubts, it is a rehearsal of revolution!²⁹

Zsolt Benedek, dramaturg, translator, playwright, theatre director. Graduated from the Faculty of Liberal Arts (Aesthetics-Philosophy) at the Eötvös Loránd Science University and from the Faculty of Directing at the University of Arts in Târgu Mures. He is currently pursuing a PhD at the same institution. E-mail: benedek.zsolt@yahoo.com

²⁹ Baal, Augusto, *Theatre of the oppressed*, Charles A. and Maria-Odilia Leal McBride and Emily Fryer (trans.), Pluto Press, London 2008, p. 135.

AFFECTIVITÉ ET PHANTASIA DANS LE JEU THÉÂTRAL

STÉPHANE FINETTI

Abstract

This paper investigates the relationship between affectivity and phantasy in the theatrical experience from a phenomenological perspective. It is divided in two parts. The first part deals with Eugen Fink's *Fundamental phenomena of human existence*, which describes the theatrical experience as intertwining of affectivity and phantasy: on one hand, it consists in the phantasy-consciousness of the world of play (*Weltspiel*); on other hand, it implies an affective openness to the world of play. The second part is devoted to Marc Richir's phenomenology, which allows investigating deeper the intertwining between affectivity and phantasy in the theatrical experience. First of all, it shows that the phantasy-consciousness involved in the theatrical experience is a "perceptive" phantasy. It also allows rethinking the affective dimension of the theatrical experience as sentiment of sublime. The paper ends with a comparison between the phenomenological perspectives of Fink and Richir, focused on the concept of $\mu\acute{\iota}\mu\eta\sigma\iota\varsigma$ and on the metaphor of earth shaking (*Erschütterung*).

Keywords: theatrical experience; world of play; phantasy; "perceptive" phantasy; affectivity; *Erschütterung*; sublime

Introduction

Nous nous interrogerons ici sur le rapport entre l'affectivité et la *phantasia* en prenant comme fil conducteur le phénomène du jeu et, plus précisément, celui du jeu théâtral. Le premier interlocuteur auquel nous ferons appel afin de mettre au jour l'entrelacement entre l'affectivité et la *phantasia* dans le jeu théâtral est Eugen Fink. Nous examinerons dans la première partie de notre contribution les analyses du jeu théâtral qu'il entreprend dans le cours *Phénomènes fondamentaux de l'exis-*

<https://doi.org/10.14712/24646504.2022.11>

© 2022 The Author. This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>).

tence humaine, tenu en 1955 à l'Université de Fribourg. Elles nous permettront de comprendre le jeu théâtral comme ouverture d'un monde dans un projet-de-phantasia et dans une disposition affective. Nous parviendrons ainsi à deux questions : 1. celle de savoir quelle forme de *phantasia* est à l'œuvre dans le projet-de-phantasia du monde-du-jeu ; 2. celle de savoir dans quelle mesure peuvent coexister les modèles du jeu enfantin et de la conscience d'image, auxquels Fink fait appel. La deuxième partie de notre contribution cherchera à répondre à ces questions à travers la refonte de la phénoménologie entreprise par Marc Richir à partir de *Phénoménologie en esquisses* (2000). En premier lieu, sa phénoménologie nous permettra de revenir aux sources husserliennes du concept finkien de *phantasia* et de comprendre la *phantasia* que Fink voyait à l'œuvre dans le jeu théâtral comme *phantasia* « perceptive ». En deuxième lieu, la phénoménologie richirienne nous conduira à remettre en question le modèle opératoire de la conscience d'image et à approfondir celui du jeu enfantin à travers la psychanalyse de Winnicott. En troisième et dernier lieu, la phénoménologie richirienne nous permettra de repenser l'ébranlement affectif inhérent au jeu théâtral comme réplique du « moment » du sublime.

1. Affectivité et *phantasia* dans le jeu théâtral chez Fink

1.1 Le spectacle théâtral en tant que jeu

La première partie de notre contribution prendra comme fil conducteur le concept finkien de spectacle théâtral. Comme l'indique le terme allemand *Schauspiel*, ce dernier est avant tout un jeu (*Spiel*). Qu'est-ce à dire ?

D'après le chapitre 21 de *Phénomènes fondamentaux de l'existence humaine*, il ne peut s'agir simplement d'une « multiplicité d'actes de jeu ».¹ Avant d'être une succession d'actes, le jeu est plus radicalement pour Fink un phénomène fondamental de l'existence humaine : un des modes fondamentaux de son ouverture au monde. Plus précisément, il s'agit du « mode fondamental d'un commerce humain avec le possible et l'irréel »² : l'ouverture de l'existence humaine au possible (non pas au sens de ce qui est effectivement possible, mais au sens de ce qui est possible sur un mode irréel). Au début du chapitre 21 de *Phénomènes fondamentaux*, cette même ouverture était caractérisée par Fink en termes de *phantasia* (*Phantasia*) :

¹ Fink, Eugen, *Grundphänomene des menschlichen Daseins*, K. Alber, Freiburg/München 1979, p. 360: „Mannigfalt von Spielakten“.

² *Ibid.*, p. 360. „Grundweise eines menschlichen Umgangs mit dem Möglichen und Unwirklichen“.

« la *phantasia* est l'accès par excellence au possible en tant que tel, un commerce avec ce-qui-peut-être, et a une force d'ouverture d'énorme importance ».³ En tant que telle – poursuit Fink – la *phantasia* « réside par excellence dans le *jeu* »⁴ : le jeu est le projet-de-*phantasia* (*Phantasieentwurf*)⁵ d'un monde-de-jeu (*Spielwelt*) possible et irréel. Cette première caractérisation du jeu permet à Fink de le distinguer des comportements animaux qui s'y apparentent. Dans le chapitre 22 de *Phénomènes fondamentaux*, il déclare par exemple : « l'animal ne joue pas dans le commerce-de-*phantasia* [*Phantasieumgang*] avec les possibles, il ne joue pas en se rapportant à une apparence [*Schein*] imaginaire ».⁶ Le jeu est en ce sens pour Fink propre à l'homme : il est un mode de son être-au-monde, une manière dont il se transcende ou dont il s'élance (*schwingt*) vers le monde. Fink pense par exemple le jeu comme *Schwingung* dans le chapitre 23 de *Phénomènes fondamentaux*, où il déclare : « Le jeu [...] s'élance [*schwingt*] dans l'élément de l'« imaginaire », il est un commerce actif et impulsif avec l'imaginaire, avec le règne nébuleux des possibilités. »⁷ Fink réélabore ici, sous le titre de projet-de-*phantasia* du monde-du-jeu, le concept de dépré-sentation-de-*phantasia* qu'il avait introduit dans la *Preisschrift*, dans *Présentification et image* et dans ses notes de recherche.⁸ Certes, le projet-de-*phantasia* du monde-du-jeu ne caractérise plus dans *Phénomènes fondamentaux* l'être transcendantal, mais seulement l'être-là humain. Fink reprend néanmoins pour le caractériser les concepts de transcendance et de *Schwingung* par lesquels il définissait la dépré-sentation-de-*phantasia*.

Nous reviendrons sur ce parallélisme pour l'interroger au terme de la première partie de notre contribution. Nous examinerons à présent la deuxième dimension que Fink attribue au jeu dans le chapitre 21 de *Phénomènes fondamentaux*. « À l'accomplissement du jeu appartient » en effet selon Fink « une disposition affective [*Gestimmtheit*] propre ».⁹ Le joueur, en d'autres termes, ne s'ouvre pas simplement au monde possible et irréel du jeu dans un élan (*Schwung*)

³ *Ibid.*, p. 356. «[...] ist die Phantasie der ausgezeichnete Zugang zum Möglichen als solchen, ist ein Umgang mit dem Seinskönnenden und hat eine Erschließungskraft von ungeheurer Bedeutung».

⁴ *Ibid.* «[...] ist sie in einer ausgezeichneten Weise beheimatet im Spiel».

⁵ *Ibid.*, p. 367.

⁶ *Ibid.*, p. 372. «Das Tier spielt nicht im Phantasieumgang mit Möglichkeiten, es spielt nicht, indem es sich zu einem imaginären Schein Verhält».

⁷ *Ibid.*, pp. 399–400. «Das Spiel [...] schwingt im Element des « Unwirklichen », ist ein aktiver und impulsiver Umgang mit dem Imaginären, mit dem Nebelreich der Möglichkeiten».

⁸ Voir à ce sujet, Finetti, Stéphane, « Le concept finkien de dépré-sentation », in *Annales de phénoménologie – nouvelle série* 16, Association internationale de phénoménologie, Wuppertal 2017, pp. 18–19.

⁹ Fink, *Grundphänomene des menschlichen Daseins*, op. cit., p. 364. «Zum Spielvollzug gehört eine eigentümliche Gestimmtheit [...]».

de *phantasia*, mais avant tout dans une *Stimmung* : celle d'un « plaisir plein d'élan » (*beschwingte Lust*).¹⁰ Ce plaisir-du-jeu (*Spiellust*) n'est pas « la simple joie qui accompagne l'accomplissement spontané [du jeu], où nous jouissons de notre liberté et de notre être en action ». ¹¹ Il a au contraire un double statut. D'une part, il s'agit d'un « plaisir dans le jeu » (*Lust im Spiel*) : le plaisir éprouvé par le joueur en vertu des événements qui lui surviennent dans le monde irréel du jeu. D'autre part, il s'agit d'un « plaisir [de se prendre] au jeu » (*Lust am Spiel*) : le plaisir que le joueur éprouve parce qu'il joue, parce qu'il vit dans un « étrange mélange de réalité et d'irréalité ». ¹² Le plaisir du jeu se distingue en outre d'une simple joie parce qu'il a la particularité de pouvoir comprendre en lui ses opposés : le deuil (*Trauer*), l'horreur (*Entsetzen*), l'effroi (*Grauen*), le désespoir (*Verzweiflung*), la douleur (*Leid*). ¹³ Dans la tragédie antique, par exemple, le plaisir du jeu « englobe aussi les douleurs [...]. Et la douleur-du-jeu [*Spiel-Leid*], qui est vécue avec plaisir, provoque une catharsis de l'âme [...]. » ¹⁴

Cette première caractérisation du jeu demeurerait incomplète, si nous ne mentionnions pas les autres phénomènes fondamentaux qui s'y entrelacent : la mort, le travail, la lutte et l'*ἔπος*. Le projet-de-*phantasia* du monde-du-jeu, par exemple, présuppose l'ouverture de l'existence humaine au monde effectif (dans le travail), qui est aussi une ouverture de l'existence humaine aux autres (dans la lutte), à sa propre fin (la mort) et à la vie générative dont elle est issue (dans l'*ἔπος*). De même, le plaisir de se prendre au jeu (*Lust am Spiel*) présuppose l'ouverture de l'existence humaine au monde effectif, dans la mesure où il est justement le plaisir de le transcender vers le monde irréel du jeu. Par rapport à notre ouverture au monde effectif, l'élan-de-*phantasia* vers le monde irréel du jeu et le plaisir plein d'élan qui l'accompagne opèrent un détachement. Ils sont pour Fink « [...] la possibilité de nous détacher de notre facticité, de notre inexorable devoir-être-ainsi, non pas réellement, mais de manière < irréelle > [...] ». ¹⁵ Ou encore, dans les termes du chapitre 24 de *Phénomènes fondamentaux*, « le jeu dés-historicise [*ent-geschichtlich*] l'être essentiellement historique de l'homme dans le *medium* de l'apparence » ¹⁶ : il

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.* „[...] die einfache Vollzugsfreude, die mit den Spontanvollzügen einhergeht, in der wir unsere Freiheit, unser Tätigsein genießen“.

¹² *Ibid.* „[...] seltsamen Gemisch von Wirklichkeit und Unwirklichkeit“.

¹³ *Cf. Ibid.*, p. 364 et p. 378.

¹⁴ *Ibid.*, p. 364. „[...] die Spiellust der antiken Tragödie umspannt auch noch die Leiden [...]. Und das Spiel-Leid, das lustvoll erlebt wird, bewirkt eine Katharsis der Seele [...]“.

¹⁵ *Ibid.*, p. 356. „[...] die Möglichkeit, uns von der Faktizität, von dem unerbittlichen Soseinmüssen zu lösen, zwar nicht wirklich, aber < irreal > abzulösen [...]“.

¹⁶ *Ibid.*, p. 414. „Das Spiel entgeschichtlicht den wesenhaft geschichtlichen Menschen im Medium des < Scheins > [...]“.

le « ravit » (*entführt*) à une situation historique déterminée de manière irrévocable pour l'ouvrir à une « existence non figée, où tout est encore possible ».¹⁷

1.2 La spécificité du jeu théâtral

Un spectacle théâtral (*Schau-spiel*) n'est cependant pas simplement un jeu parmi les autres. Il faut chercher à comprendre la forme spécifique que prennent en lui le projet-de-*phantasia* et la disposition affective dans lesquelles s'ouvre le monde-du-jeu, ainsi que leur détachement du monde effectif.

Dans *Phénomènes fondamentaux*, Fink caractérise tout d'abord le jeu théâtral comme jeu-de-figuration (*Darstellungsspiel*) : chaque joueur y joue en effet un rôle, y représente ou figure (*stellt dar*) un personnage (*Figur*). Quel est dans ce contexte le statut du projet-de-*phantasia* ? Selon Fink,

[...] la productivité propre du jeu-de-figuration est [...] l'engendrement [*Erzeugung*] de *phantasia* du monde imaginaire du jeu. La plupart du temps, c'est un acte collectif, le jeu d'équipe [*Zusammenspiel*] d'une communauté de jeu [*Spielgemeinschaft*]. Dans l'engendrement du monde-du-jeu, les joueurs ne demeurent pas en face de leur produit, ils ne demeurent pas en dehors – ils entrent en personne dans le monde-du-jeu et y ont leurs rôles. Dans le projet-de-*phantasia* du monde-du-jeu, les joueurs [...] sombrent dans leurs rôles et rencontrent ceux qui jouent avec eux dans leurs rôles respectifs.¹⁸

Il en va de même pour tout ce qui apparaît sur scène (*Bühne*) : le décor (*Szenerie*), par exemple, joue pour ainsi dire lui aussi son rôle et est rencontré comme tel par les comédiens, en contribuant ainsi à figurer le monde-du-jeu. Sur scène, tout a par conséquent un double statut : le comédien y est en même temps l'homme réel qui joue un rôle et le rôle irréel qu'il joue¹⁹, le moi-jouant (*das Spielende-Ich*) et le moi-du-monde-du-jeu (*das Spielwelt-Ich*)²⁰ ; de même, les objets qui apparaissent sur scène sont à la fois des objets du monde effectif et des objets du monde irréel du jeu.

¹⁷ *Ibid.*, „ nicht fixierten Daseins, wo alles noch möglich ist“.

¹⁸ *Ibid.*, p. 367. „Die eigentliche Produktivität des Darstellungsspiels ist die Erzeugung, die phantasieschöpferische Erzeugung der imaginären Spielwelt. Zumeist ist dies ein kollektiver Akt, ein Zusammenspiel einer Spielgemeinschaft. Die Spielenden bleiben in der Erzeugung der Spielwelt ein und haben darin ihre Rollen. Im produktiven Phantasieentwurf der Spielwelt verdecken sich die Spielenden als die « Schöpfer », sie verlieren sich gewissermaßen in ihrem Gebilde, versinken in ihrem Rollencharakter und begegnen den Mitspielenden ebenfalls in Rollen“.

¹⁹ *Cf. Ibid.*, p. 379.

²⁰ *Cf. Ibid.*, p. 380.

Comme le remarque Fink, cette ambiguïté que l'anthropologie philosophique s'efforce de conceptualiser est vécue sans difficulté par les joueurs depuis leur plus tendre enfance. Pour l'exemplifier, Fink fait ainsi appel dans le chapitre 21 de *Phénomènes fondamentaux* au jeu enfantin et, plus précisément, à celui d'une petite-fille avec sa poupée : « pour la petite-fille qui joue avec cette poupée » – explique Fink – « la poupée est un < enfant > et elle est elle-même sa < mère > ». ²¹ La petite-fille jouant avec sa poupée vit ainsi « en même temps en deux règnes » (*lebt gleichzeitig in zwei Bereichen*) ²² : la réalité ordinaire et une sphère irréaliste, imaginaire. Ou, mieux, d'après la deuxième formulation que Fink en donne dans le chapitre 22, « la petite fille, qui joue avec sa poupée, se meut de manière sûre et experte dans les transitions entre < mondes > [*in Übergängen zwischen < Welten >*], elle va sans peine du monde réel au monde imaginaire et inversement [...] ». ²³ La petite fille transcende le monde effectif où elle se trouve avec sa poupée vers le monde imaginaire du jeu. Elle métamorphose ainsi la poupée en enfant et se métamorphose elle-même en sa mère. Cette vie entre le réel et l'imaginaire ne comporte aucune tromperie ou illusion (*Täuschung*) : la petite-fille ne se trompe ni sur le statut ontologique de la poupée ni sur le sien. ²⁴ Il en va de même selon Fink pour le comédien dans le jeu théâtral : ayant appris depuis sa plus tendre enfance à vivre entre deux mondes, il sait se distinguer du personnage imaginaire qu'il joue tout en s'effaçant devant lui le temps d'une représentation. ²⁵

Comment penser cependant le double statut du comédien, du décor, bref de tout ce qui apparaît sur scène ? Dans le chapitre 22 de *Phénomènes fondamentaux*, Fink fait appel à cette fin au modèle opératoire de l'image. ²⁶ L'image devient le fil conducteur de son analyse du jeu théâtral : dans ses propres termes, « le jeu théâtral dans sa forme traditionnelle est semblable avec ses décors circonscrits à une image ». ²⁷ C'est dire qu'il y a entre le monde-du-jeu et le monde effectif un rapport analogue à celui qui est à l'œuvre entre le monde-de-l'image (*Bildwelt*) et le porteur-de-l'image (*Bildträger*). D'une part, « le monde-du-jeu n'est en aucun lieu ni en aucun temps ». ²⁸ Comme le monde de l'image, il n'appartient pas à l'espace

²¹ *Ibid.*, p. 366. „Für das kleine Mädchen, das mit dieser Puppe spielt, ist die Puppe ein < Kind >, und es selbst ist seine < Mutter >“.

²² *Ibid.*, p. 367.

²³ *Ibid.*, p. 380. „Das kleine Mädchen, das mit seiner Puppe spielt, bewegt sich sicher und kundig in Übergängen zwischen < Welten >, es geht mühelos von der realen in die imaginäre Welt und umgekehrt [...]“.

²⁴ *Cf. Ibid.*

²⁵ *Cf. Ibid.*, p. 392.

²⁶ *Cf. Ibid.*, pp. 380–383.

²⁷ *Ibid.*, p. 384. „Das Schauspiel in der überlieferten Form gleicht mit seiner umschlossenen Szenerie einem Bilde“.

²⁸ *Ibid.*, p. 380. „Die Spielwelt ist nirgendwo und nirgendwann [...]“.

et au temps réels. D'autre part, le monde-du-jeu a selon Fink « un espace dans l'espace réel et un temps dans le temps réel »²⁹ : de même que le monde de l'image, il est pour ainsi dire localisé dans le monde effectif qui le porte. Le comédien, par exemple, est le porteur du personnage qu'il incarne. Pareillement, le décor présent sur scène est le porteur réel de traits correspondants du monde irréel du jeu. Cela veut dire que le monde-du-jeu recouvre (*verdeckt*) le monde effectif et, en même temps, qu'il paraît à travers lui : le rôle joué, par exemple, recouvre le comédien qui le joue et, en même temps, paraît par son allure, par ses gestes, par ses mimiques et par sa voix.³⁰ Enfin, la scène fonctionne comme le cadre de l'image théâtrale, c'est-à-dire pour Fink comme une fenêtre : « la scène ouverte est comme la fenêtre sur un monde imaginaire ».³¹

En tant que jeu-de-figuration (*Darstellungsspiel*), le jeu théâtral est aussi – comme son nom l'indique – un jeu à regarder (*Schau-Spiel*). Il ne comprend pas seulement les comédiens qui jouent ensemble et incarnent leurs rôles. Il implique aussi « le public-du-jeu » (*Spielgemeinde*)³² pour lequel s'ouvre la scène. Ce public se compose de spectateurs (*Zuschauer*), mais pas de n'importe quels spectateurs. Ces derniers ne peuvent être « les témoins accidentels d'un jeu étranger »³³ : ils ne peuvent être spectateurs comme le sont, par exemple, les passants qui regardent avec indifférence les jeux de rue des enfants.³⁴ Si c'était le cas, ils ne feraient pas partie de la communauté-de-jeu (*Spielgemeinschaft*) : le jeu tomberait entièrement hors de leur sphère d'intérêt. Les spectateurs du jeu théâtral sont au contraire des témoins « participants [*beteiligte*], intéressés [*interessierte*] et touchés [*betroffene*] »³⁵ par le jeu des comédiens. Certes, ils ne jouent aucun rôle, ils ne figurent aucun personnage (*Figur*). Bref, ils ne sont pas comme les comédiens « dans » le monde du jeu (« *in* » *der Spielwelt*).³⁶ Pourtant, le jeu théâtral ne leur est pas indifférent : il les intéresse, les touche, les « enchante » (*verzaubert*).³⁷ Si, en tant que jeu-de-figuration, le jeu théâtral est « l'annonce » (*Kundgabe*)³⁸ d'un sens, les spectateurs y participent dans la mesure où ils sont en attente du sens qu'il leur

²⁹ *Ibid.* „Die Spielwelt [...] hat doch im wirklichen Raum einen Spielraum und in der wirklichen Zeit eine Spielzeit“.

³⁰ *Cf. Ibid.*, p. 379.

³¹ *Ibid.*, p. 384. „Die aufgeschlagene Szene ist wie ein Fenster in eine imaginäre Welt“.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.* „Die zufälligen Zeugen eines fremden Spielens“.

³⁴ *Cf. Ibid.*, p. 390.

³⁵ *Ibid.*, p. 392.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*, p. 384.

³⁸ *Ibid.*, p. 390.

annonce.³⁹ Ils ne sont alors ni « dans » le monde du jeu, ni « hors » du monde du jeu : ils sont pour Fink « devant » le monde du jeu (“vor“ *der Spielwelt*). De même que tout ce qui apparaît sur scène, leur regard est double : ils regardent les personnages en regardant les comédiens qui les incarnent ; ils regardent le monde-du-jeu en regardant le décor de la scène. De même que les comédiens, ils ne se trompent pas sur le statut ontologique de la scène.⁴⁰ Encore une fois, Fink pense les spectateurs du jeu théâtral par analogie avec les spectateurs de l’image. Le regard de ces derniers consiste à « voir l’image » (*das Bild sehen*) et, en même temps, à « voir dans l’image » (*innerbildlich sehen*)⁴¹. Pareillement, les spectateurs du jeu théâtral voient la scène et, en même temps, voient en elle le monde imaginaire du jeu.

Que donne à voir le jeu des comédiens et que regardent les spectateurs du jeu théâtral ? Qu’est-ce qui « émeut [*anrührt*], ébranle [*erschüttert*] et touche dans son intimité [*im Innersten betroffen macht*] »⁴² le spectateur ? Comme le montre le chapitre 25 de *Phénomènes fondamentaux de l’existence humaine* et, surtout, le chapitre 2 de *Le jeu comme symbole du monde*, Fink remet en question l’interprétation métaphysique du jeu théâtral d’origine platonicienne, qui fait du jeu l’image-copie (*Abbild*) d’une réalité de rang ontologique supérieure : le jeu théâtral n’est pas l’image-copie de l’image-copie des idées (la *μίμησις μιμήσεως* platonicienne) et n’est pas non plus une image-copie du sensible (comme le soutient une partie de la philosophie moderne). S’il est une image, le jeu théâtral ne l’est pas pour Fink au sens d’une image-copie : il ne reproduit rien. Il l’est au sens d’un symbole : « Le jeu est symbolique dans son annonce. »⁴³ Pour Fink, le symbole n’est cependant pas un signe : il n’est pas encore structuré par l’opposition entre le signifiant et le signifié. Dans le symbole, en effet, le signifiant et le signifié « coulent l’un dans l’autre dans une transition continue ».⁴⁴ Le symbole est à entendre chez Fink d’après son sens étymologique : « *Symbolon* vient de *symballein*, de « coincider, concorder » et signifie concordance d’un fragment avec son complément. »⁴⁵ Dans les personnages joués par les comédiens apparaissent en effet aux spectateurs des « possibilités essentielles de l’humanité ».⁴⁶ Dans les termes de Fink,

³⁹ Cf. *Ibid.*, p. 392.

⁴⁰ Cf. *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*, p. 384.

⁴² *Ibid.*, p. 394.

⁴³ *Ibid.*, p. 395. „*Das Spiel ist in seiner Kundgabe symbolisch*“.

⁴⁴ Fink, *Spiel als Weltsymbol*, K. Alber, Freiburg/München 2010, p. 141, trad. Hildenbrand, H. ; Lindenbergh, A., *Le jeu comme symbole du monde*, Minuit, Paris 1966, p. 142.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 122 (trad. *op. cit.*, p. 118).

⁴⁶ Fink, *Grundphänomene des menschlichen Daseins, op. cit.*, p. 395: „*wesenhafte Möglichkeiten des Menschentums*“.

[...] celui qui regarde [...] regarde la destinée humaine, il est ébranlé [*erschüttert*] par la compréhension qu'il est lui-même dans la profondeur essentielle identique aux personnages étrangers, que le fils souffrant de Laïos, le maudit Oreste, Ajax sombrant dans la folie sont en lui en tant que possibilités inquiétantes, effroyables et effrayantes.⁴⁷

De là, les *Stimmungen* de peur (*Furcht*) et de compassion (*Mitleid*) du spectateur. Il ne s'agit cependant pas de la peur du spectateur pour son propre destin et de sa compassion pour le destin tragique des personnages. L'ébranlement (*Erschütterung*) du spectateur est en effet selon Fink bien plus profond : il « dépasse d'une certaine manière la distinction entre moi, en tant qu'être singulier, et un autre homme quelconque en tant qu'existence singularisée ».⁴⁸ La peur dont il est ici question n'est pas la préoccupation pour mon moi empirique effectivement menacé, mais la préoccupation pour l'être humain en général. De même, la compassion n'est pas la préoccupation pour un autre moi empirique : au lieu de se tourner vers l'extérieur, elle se dirige vers l'intérieur, là où tout être singulier « touche à un fond pré-individuel ».⁴⁹

Dans l'irréalité (*Unwirklichkeit*) du monde-du-jeu s'annonce ainsi une surréalité (*Überwirklichkeit*) : quelque chose de plus réel que les faits de la réalité effective.⁵⁰ Il en va de même selon Fink dans le jeu comique : « [...] nous rions proprement de nous-mêmes, pas des erreurs empiriques, des faiblesses et de la stupidité de chacun, mais de la faiblesse et de la stupidité de l'être humain ».⁵¹ Le jeu comique permet à l'existence humaine d'adopter une distance ironique vis-à-vis d'elle-même : « La comédie nous soulage de la pression du travail, de la soumission à la domination, de la souffrance de l'amour et des ombres obscures de la mort. »⁵²

Dans les deux cas, le jeu théâtral s'avère être une « figuration-de-soi » (*Selbstdarstellung*) et une « intuition de soi » (*Selbstanschauung*) de l'existence humaine (et de la vie pré-individuelle du tout dont elle est issue) dans le *medium* de l'imaginaire.⁵³ Jouer est en d'autres termes pour Fink une manière d'être-pour-soi :

⁴⁷ *Ibid.*, p. 396. „Der Schauende [...] schaut das wesenhafte Menschenlos – er wird erschüttert von der Einsicht, daß er selbst in der Wesenstiefe identisch mit den fremden Figuren, daß der leidgeschlagene Laios-Sohn, der fluchbeladene Orest, der wahnundunkelte Ajax in ihm sind – als unheimliche, schreckend-schreckliche Möglichkeiten“.

⁴⁸ *Ibid.*, „[...] hebt gewissermaßen die Unterscheidung zwischen mir, als einem Einzelnen, und irgendwelchen Mitmenschen als ebenso vereinzelter Existenz auf“.

⁴⁹ *Ibid.*, „[...] an einen vor-individuellen Grund rührt“.

⁵⁰ Cf. *Ibid.*, p. 394.

⁵¹ *Ibid.*, p. 398: „[...] wir eigentlich über uns selbst lachen, nicht die Einzelnen über ihre empirischen Fehler, Schwächen und Dummheiten, sondern über die Schwäche und die Torheit des Menschenwesens“.

⁵² *Ibid.*, „Die Komödie entlastet uns von dem Druck der Arbeitsfront, von der Unterworfenheit unter eine Herrschaft, vom Leid der Liebe und vom düsteren Schatten des Todes“.

⁵³ *Ibid.*, p. 402.

non pas une réflexion conceptuelle comme la philosophie, mais un être-pour-soi pragmatique. Le jeu est le miroir (*Spiegel*) des phénomènes fondamentaux de l'existence humaine : on joue à mourir, à travailler, à lutter, à aimer. On joue aussi à jouer, comme le montre le théâtre dans le théâtre (par exemple, les *Six personnages en quête d'auteur* de Pirandello). Non seulement la scène figure selon Fink la totalité de l'existence, mais elle figure aussi plus radicalement « la totalité de tout l'être, auquel l'homme se rapporte constamment ».⁵⁴

Ce premier parcours nous a permis de mettre au jour l'entrelacement entre la dimension affective et la dimension de *phantasia* du jeu théâtral. Ce dernier consiste en effet, aussi bien pour les comédiens que pour les spectateurs, en une double ouverture au monde-du-jeu : d'une part, le projet-de-*phantasia* du monde-du-jeu ; d'autre part, l'ouverture affective au monde du jeu, dans un ébranlement (*Erschütterung*) où les comédiens et les spectateurs touchent au fond pré-individuel de leur existence. Ce parcours à travers la phénoménologie finkienne soulève néanmoins deux questions. En premier lieu, on peut se demander quelle forme de *phantasia* est plus précisément à l'œuvre dans le jeu théâtral.

Dans *Phénomènes fondamentaux de l'existence humaine*, Fink se réfère en effet au projet-de-*phantasia* du monde-du-jeu en reprenant des concepts qu'il avait mis en place dans la *Preisschrift*, dans *Présentification et image* et dans ses notes de recherche à propos de la déprésentation-de-*phantasia* : par exemple, les concepts de transcendance et de *Schwingung*. La *phantasia* dont il est question dans *Phénomènes fondamentaux de l'existence humaine* n'est cependant pas la même dont il était question dans *Présentification et image* : par exemple, elle ne peut plus être rangée parmi les présentifications telles que le ressouvenir, le pro-souvenir et le souvenir-de-présent. De quelle forme de *phantasia* est-il dès lors question ? En deuxième lieu, on peut se demander jusqu'à quel point sont compatibles les modèles opératoires du jeu enfantin et de la conscience d'image, employés par Fink pour penser le jeu théâtral : dans sa forme la plus archaïque, le jeu enfantin ne précède-t-il pas l'institution de la conscience d'image ?

2. Affectivité et *phantasia* dans le jeu théâtral chez Richir

Nous chercherons à répondre à ces questions à travers la refonte de la phénoménologie entreprise par Marc Richir à partir de *Phénoménologie en esquisses*. Sa

⁵⁴ *Ibid.*, p. 408. „[...] die Totalität des Daseins, darüber hinaus vielleicht auch die Totalität alles Seins, zu welchem der Mensch beständig sich verhält“.

phénoménologie nous permettra de revenir aux sources husserliennes du concept finkien de *phantasia* et de comprendre la *phantasia* qui est à l'œuvre dans le jeu théâtral comme *phantasia* « perceptive ». Ce faisant, la phénoménologie richirienne nous conduira à remettre en question le modèle opératoire de la conscience d'image et à approfondir la question du rapport entre l'affectivité et la *phantasia* dans le jeu théâtral.

Dans le § 7A de l'appendice de *Phantasia, imagination, affectivité*, Richir attire notre attention sur une forme de *phantasia* mise au jour par Husserl dans le texte n° 18 de *Husserliana XXIII* pour penser le jeu théâtral : la *phantasia* « perceptive » (*perzeptive Phantasia*). Dans la première partie du texte n° 18, ainsi que dans le texte n° 17 de *Husserliana XXIII*, Husserl l'identifie encore à la conscience d'image. Il caractérise en effet la *Perzeption* dans le texte n° 17 comme appréhension d'un objet-image, fondée sur la *Wahrnehmung* d'une chose-image.⁵⁵ De même, il considère dans le texte n° 18a la *phantasia* « perceptive » comme l'appréhension d'un sujet-image fondée sur l'appréhension « perceptive » d'un objet-image : la *phantasia* « perceptive » est une « présentification dans l'image ». ⁵⁶ En ce sens, l'expérience théâtrale consiste, d'une part, dans la *Perzeption* d'un objet-image global, constitué par les comédiens et le décor présents sur scène. Elle est, d'autre part, la *phantasia* « perceptive » des personnages figurés par les comédiens et du monde irréel du jeu figuré par le décor. Cette première approche husserlienne du jeu théâtral permet d'éclairer en retour la *phantasia* décrite par Fink dans *Phénomènes fondamentaux de l'existence humaine* comme *phantasia* « perceptive ».

Richir attire cependant notre attention sur la deuxième partie du texte n° 18 de *Husserliana XXIII*, où Husserl soumet sa première approche du jeu théâtral à une « révision ». ⁵⁷ Celle-ci remet en cause la figuration par image-copie que Husserl attribuait dans les textes n° 17 et 18a à l'expérience théâtrale :

J'ai pensé par le passé qu'il appartient à l'essence des arts plastiques de figurer en image, et j'ai conçu ce figurer comme figurer par image-copie. Mais tout bien réfléchi, ce n'est pas correct. Dans une représentation théâtrale, nous vivons dans un

⁵⁵ Husserl, Edmund, *Phantasia, Bildbewusstsein, Erinnerung*, M. Nijhoff, Den Haag 1980, p. 489, trad. Kassis, R. ; Pestureau, J.-F. : *Phantasia, conscience d'image, souvenir*, J. Millon, Grenoble 2002, pp. 465-466 : « L'apparition de la chose-image est, [...] une apparition perceptive. [...] Elle est entrelacée dans le « conflit » avec une autre apparition qui la repousse en partie : l'apparition de l'objet-image. Cette apparition d'objet-image est « perceptive » [*perzeptive*] : en ceci qu'elle a sensibilité de sensation, fait l'expérience d'appréhension. Mais elle n'est pas une apparition de perception : il manque la « croyance », il manque le caractère de réalité effective. »

⁵⁶ *Ibid.*, p. 476. (trad. *op. cit.*, p. 452).

⁵⁷ *Ibid.*, p. 514. (trad. *op. cit.*, p. 486).

monde-de-*phantasia* perceptif (*perzeptive*), nous avons des « images » dans l'unité de l'enchaînement d'une image, mais pas pour autant des images-copies.⁵⁸

Selon Husserl, en effet, la figuration par image-copie (*Abbild*) n'a pas « au premier chef » de fonction esthétique⁵⁹ et est supprimée dans un drame ou dans une comédie de mœurs⁶⁰. Husserl se limite-t-il à soutenir que la figuration par image-copie n'est pas nécessaire à la *phantasia* « perceptive » à l'œuvre dans le jeu théâtral ? Ou bien, remet-il plus radicalement en question la nécessité de toute figuration par image dans le jeu théâtral ?

La suite du texte n° 18b ouvre cette deuxième possibilité, notamment lorsque Husserl déclare :

Pour aborder la situation théâtrale de plus près, nous parlons de figuration théâtrale et l'appelons parfois même figuration en image. Les acteurs produisent une image, l'image d'un processus tragique, chacun l'image d'une personne agissante etc. Mais « image-de » ne veut pas dire ici image-copie de. [...] La figuration du comédien n'est pas non plus une figuration au sens où nous dirions d'un objet-image qu'un sujet-image se figure en lui.⁶¹

Non seulement la *phantasia* « perceptive » n'a pas besoin d'être une figuration par image-copie, mais elle n'a pas besoin non plus d'être une figuration par image : celle d'un sujet-image par un objet-image. C'est dire que, tout en pouvant y donner lieu, elle demeure en deçà de toute figuration par image. Comment penser dès lors cette *phantasia* « perceptive » non-figurative ?

Il revient à Marc Richir d'avoir dégagé cette question dans le § 7A de *Phantasia, imagination, affectivité* et d'y avoir répondu à partir de Husserl, mais aussi au-delà de Husserl. Nous nous limiterons ici à rappeler les aspects de sa refonte du concept de *phantasia* « perceptive » qui sont significatifs pour notre problématique. En premier lieu, Richir opère la distinction entre deux registres architectoniques : celui de l'institution (*Stiftung*) symbolique, auquel appartient la figuration en image, et celui de sa base phénoménologique, auquel appartient la *phantasia* « perceptive ». ⁶² Tout en étant la condition de possibilité de l'institution de la

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 514–515. (trad. *Ibid.*)

⁵⁹ *Ibid.*, p. 515. (trad. *Ibid.*)

⁶⁰ *Ibid.*, (trad. *op. cit.*)

⁶¹ *Ibid.*, (trad. *op. cit.*)

⁶² Cf. Richir, Marc, *Phantasia, imagination, affectivité*, J. Millon, Grenoble 2004, p. 500. Sur le concept richirien de *phantasia* « perceptive », cf. aussi Richir, *L'écart et le rien, Conversations avec Sacha Carlson*, J. Millon, Grenoble 2015, pp. 115–117.

conscience d'image, la *phantasia* « perceptive » n'en est cependant pas une simple potentialité, comme l'est par exemple la conscience d'horizon du monde-d'image (*Bildwelt*). La *phantasia* « perceptive » demeure au contraire en deçà de l'actualité et des potentialités de la conscience d'image : son statut est, par rapport à ces dernières, « transposable ». ⁶³ De même, en tant que base phénoménologique de la conscience d'image, la *phantasia* « perceptive » n'est pas entièrement convertible (*einlösbar*) en conscience d'image : l'institution de la conscience d'image sur la base de la *phantasia* « perceptive » a lieu par déformation cohérente et implique que la base phénoménologique excède toujours les figurations en image (actuelles et potentielles) qu'elle rend possibles. Il faut dès lors distinguer trois termes ⁶⁴ : 1. la conscience d'image, qui relève de l'institution symbolique et qui constitue le terme fondé ; 2. sa conscience d'horizon, qui relève encore de l'institution symbolique et constitue le terme fondant ; 3. la *phantasia* « perceptive », qui est la base phénoménologique sur laquelle s'institue la conscience d'image et qui, dans cette institution même, se transpose architectoniquement en terme fondant.

De là, la redéfinition richirienne de la *phantasia* « perceptive » (et du *fictum* perceptif qu'elle vise) comme tout concret constitué de deux parties abstraites. Le comédien et le décor constituent la « part figurable » du *fictum* « perceptif » : bien qu'ils ne soient pas des objets-image, ils peuvent en effet passer en régime figuratif et devenir des « (objets-)images de ». Pareillement, la « perception » (*Perzeption*) du comédien et du décor constitue la « part figurable » de la *phantasia* « perceptive » : la part susceptible de se transposer en appréhension d'objets-image. Les personnages ne sont en revanche pas figurables : lorsqu'ils sont figurés, nous n'avons en effet plus affaire à des personnages vivants. Si le spectateur a besoin de se représenter le personnage moyennant un objet-image, c'est que le comédien n'est pas parvenu suffisamment bien à l'incarner et à le faire vivre sur scène. Les personnages et le monde-de-jeu auquel ils appartiennent constituent ainsi la « part infigurable » du *fictum* perceptif. Pareillement, l'aperception-de-*phantasia* du personnage et de son monde constitue la « part infigurable » de la *phantasia*

⁶³ Richir reprend le concept de transposabilité de la phénoménologie d'Henri Maldiney. Comme son nom l'indique, la *trans*-possibilité nomme chez Maldiney « ce qui s'ouvre au-delà ou en deçà de tout possible et qui au regard de la pensée positiviste est impossible » (Maldiney, Henry, *Penser l'homme et la folie*, J. Millon, Grenoble 2007, p. 228). Dans le cadre de sa refonte richirienne, ce concept permet de penser le statut du registre phénoménologique, qui demeure en deçà du registre symbolique des actes objectivants et de leurs potentialités. Sur le concept de transposabilité, que Richir repense successivement comme virtuel, cf. Bellato, E. ; Fazakas, I., « Le virtuel et le transcendantal », in D'Angelo, I. ; Scapparone, N. : *Metodo. International Studies in Phenomenology and Philosophy* 2 (2), Sdvg press, Lausanne 2014, pp. 212–218.

⁶⁴ Cf. à ce sujet Richir, « La refonte de la phénoménologie », in *Annales de phénoménologie* 7, Association pour la promotion de la phénoménologie, Amiens 2008, pp. 206–207.

« perceptive ». En tant que tout concret constitué d'une part figurable et d'une part infigurable, la *phantasia* « perceptive » consiste donc à « percevoir » en *phantasia* de l'infigurable (les personnages, le monde-du-jeu) par la médiation du figurable (les comédiens, le décor).⁶⁵

À l'instar de Fink, Richir cherche à penser le *fictum* « perceptif » à travers le modèle du jeu enfantin. Dans le § 7B de *Phantasia, imagination, affectivité*, il fait appel à cette fin aux concepts winnicottiens de phénomène et d'espace transitionnels : « Nous sommes [...] au plus près de ce que Winnicott a pensé du jeu, et d'abord du jeu enfantin, c'est-à-dire de ce qu'il appelait les phénomènes (et l'espace) transitionnels ». ⁶⁶ Qu'il s'agisse des comédiens ou du décor, le *fictum* « perceptif » relève en effet de l'« aire transitionnelle » d'où émergent selon Winnicott les distinctions entre l'intérieur et l'extérieur, l'*ego* et l'*alter ego*, l'imaginaire et le réel. Si, pour Fink, la petite fille se trouvait « entre » le monde réel et le monde imaginaire, elle est pour Richir dans une « aire transitionnelle » qui demeure en deçà de l'opposition entre le réel et l'imaginaire. De même, la *phantasia* « perceptive » est transitionnelle : elle est en « transition infinie » entre la *phantasia* pure (pas encore « perceptive ») et l'institution symbolique de l'opposition entre le réel et l'imaginaire. En ce sens, « la *phantasia* < perceptive > est < perceptive > de son support transitionnel et < aperceptive > de l'infigurable ainsi supporté »⁶⁷ : elle « perçoit » un support transitionnel figurable (les comédiens, le décor, etc.) et « aperçoit » par-là même en *phantasia* une concrétude (*Sachlichkeit*) infigurable (les personnages, le monde-du-jeu).

En tant que telle, la *phantasia* « perceptive » implique une autre forme de temporalisation que la perception et la conscience d'image. Alors que la temporalisation de ces dernières consiste dans l'écoulement continu d'un objet originellement présent ou d'un objet-image quasi-présent figurant un sujet-image non-présent, tout objet présent fait défaut dans la *phantasia* « perceptive ». S'il y a bien un « objet » transitionnel, celui-ci est en effet à entendre au sens psychanalytique et non pas au sens philosophique du terme : il n'est pas un *ob-jectum*, un *Gegen-stand* opposé à un sujet ; il est, bien au contraire, ce qui demeure en deçà de l'opposition sujet/objet. De même, l'objet « transitionnel » n'est pas un présent qui figurerait un non-présent, mais renvoie à une « présence sans présent assignable » : à travers son support transitionnel, « le personnage est en présence, au fil temporalisant (en présence) de l'intrigue, sans qu'il soit jamais présent [...] ». ⁶⁸ La *phantasia*

⁶⁵ Cf. Richir, *Fragments phénoménologiques sur le langage*, J. Millon, Grenoble 2008, p. 18.

⁶⁶ Richir, *Phantasia, imagination, affectivité*, p. 507.

⁶⁷ Richir, *Fragments phénoménologiques sur le langage*, p. 115.

⁶⁸ Richir, « Du rôle de la *phantasia* au théâtre et dans le roman », in *Littérature* 132, 2003, p. 27.

« perceptive » du personnage est une temporalisation en présence, consistant dans le recroisement incessant de rétentions et de protentions. Dans la mesure où elle est à la base non seulement de tout acte de figuration en image, mais aussi de tout acte de signification, la temporalisation de la *phantasia* « perceptive » est en outre une temporalisation de langage : les gestes, les mimiques, la voix du comédien font sens, dans le recroisement incessant entre le projet du sens qui reste à dire et la rétention du sens qui a été dit.

La temporalisation en présence de la *phantasia* « perceptive » est enfin la spatialisation d'un *Leib* et, plus précisément, d'un *Phantasieleib* « perceptif ». À ce registre architectonique, le regard, les gestes et la voix du comédien ne relèvent en effet pas encore d'un *Leibkörper* perceptif (*wahrnehmungsmäßig*), mais d'un *Phantasieleib* « perceptif » (*perzeptiv*). Ce dernier, en outre, implique en lui-même une pluralité d'autres *Phantasieleiber* « perceptifs », virtuellement « perceptibles » en *phantasia* les uns par les autres. Comment cette spatialisation et l'interfacticité qu'elle implique jouent-elles dans l'expérience théâtrale ? Les spectateurs « perçoivent » en *phantasia* les personnages incarnés par les comédiens, qui « perçoivent » à leur tour en *phantasia* les personnages qu'ils incarnent. Dans les termes de Richir, en effet, « [...] le paradoxe du théâtre [...] est que, pour ainsi dire, le comédien < prête > son corps vivant [*Leib*] tout entier au corps vivant du personnage qu'il incarne ». ⁶⁹ Ou encore,

[...] il doit prêter son corps vivant (infigurable) au corps vivant (infigurable) de son personnage, c'est-à-dire ses émotions, son affectivité et ses mouvements (mimiques, gestes, paroles, etc.) [...] ce n'est que si ce travail a abouti que le spectateur fait l'expérience [...] non pas du comédien, mais du personnage qu'il incarne en sorte que les *phantasiai* « perceptives » par lesquelles le comédien a « senti » son personnage et travaillé son rôle passent pour ainsi dire dans les *phantasiai* du spectateur [...]. ⁷⁰

En ce sens, la *phantasia* « perceptive » est aussi une forme archaïque d'*Einfühlung* : non pas l'*Einfühlung* entre un *ego* et un *alter ego*, mais celle entre le soi *leiblich* du comédien et celui du personnage, ainsi que entre le soi *leiblich* du spectateur et celui du personnage. Il y a *Einfühlung* du personnage par le comédien qui l'incarne et, à travers le comédien, *Einfühlung* du personnage par le spectateur ⁷¹ : une *Einfühlung* archaïque, où le corps du comédien est pour lui-même et pour le

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid.*, p. 28.

⁷¹ Nota bene : il n'y a en revanche pas d'*Einfühlung* du comédien ou du spectateur par le personnage. Cf. Richir, *Fragments phénoménologiques sur le langage*, p. 253 : « [...] le personnage ne regarde pas le spectateur, il est seulement regardé, surpris, *eingeführt* par la médiation de l'*Einfühlung* qu'en

spectateur le support transitionnel « perçu » par lequel il peut y avoir *phantasia* « perceptive » du *Phantasieleib* du personnage.

En réactivant le sens du concept kantien de schématisme, Richir considère enfin la temporalisation en présence de la *phantasia* « perceptive » et la spatialisation du *Phantasieleib* « perceptif » comme un schématisme phénoménologique.⁷² Cela signifie, d'une part, que la temporalisation et la spatialisation de la *phantasia* « perceptive » mettent en forme schématique une *aisthesis* qu'elles présupposent. Comme Richir l'explique à plusieurs reprises⁷³, la *phantasia* « perceptive » a en effet deux sources : 1) le schématisme (hors langage) des *phantasiai* « pures » ou « primitives », auquel est « référé » le schématisme (de langage) des *phantasiai* « perceptives » ; 2) l'*aisthesis* au sens platonicien, qui est mise en forme par le schématisme (hors langage) des *phantasiai* pures et, indirectement, par le schématisme (de langage) des *phantasiai* « perceptives ». Faire de la temporalisation en présence de la *phantasia* « perceptive » et de la spatialisation du *Phantasieleib* un schématisme (de langage) signifie, d'autre part, le concevoir comme la base phénoménologique de l'institution (*Stiftung*) symbolique de la conscience d'image et des aperceptions de langue. Le jeu théâtral du comédien est en ce sens un enchaînement schématique de *phantasiai* « perceptives ». Pareillement, la communauté-de-jeu des comédiens et des spectateurs relève de l'interfactivité transcendante impliquée par le schématisme des *phantasiai* « perceptives ».

Qu'en est-il, dans ce contexte, de la dimension affective du jeu théâtral ? Il est indéniable que l'affectivité soit, ici aussi, entrelacée à la *phantasia* : la part infigurable de la *phantasia* « perceptive » relève en effet pour Richir de l'affectivité, si bien que la *phantasia* « perceptive » est toujours à entendre comme *phantasia*-affectio « perceptive ». Si l'enchaînement schématique des *phantasiai* « perceptives » du comédien est habité par l'affectivité, implique-t-il cependant encore un ébranlement (*Erschütterung*) affectif du spectateur et, si c'est le cas, en quel sens ? Richir ne fournit à notre connaissance pas de réponse explicite à cette question. Nous la chercherons donc dans les plis de ses ouvrages et, notamment, dans la correspondance qu'ils ébauchent entre le théâtre et les autres champs esthétiques.⁷⁴

effectue le comédien – qui le « sent » [...] dans une *phantasia* « perceptive ». Et pas davantage le personnage ne regarde-t-il le comédien, son regard sur le comédien est tout virtuel ».

⁷² Sur le concept richirien de schématisme phénoménologique et son rapport au schématisme kantien, cf. Richir, *L'écart et le rien, Conversations avec Sacha Carlson*, pp. 80–83.

⁷³ Cf. par exemple Richir, « Sur le sublime et le soi. Variations II », in *Mémoire des Annales de phénoménologie IX*, Association pour la promotion de la phénoménologie, Amiens 2011, p. 66.

⁷⁴ Cf. par exemple, Richir, *Fragments phénoménologiques sur le langage, op. cit.*, p. 17 : « [...] le cas du théâtre peut aisément s'étendre au champ de l'esthétique, qu'il s'agisse de la peinture, de la musique, de la poésie et du roman ».

D'après son étymologie, le terme « théâtre » (du grec θέατρον) indique le lieu du θεάομαι (contempler, regarder avec admiration). De même, l'allemand « *Schauspiel* » nomme un jeu-à-regarder. Tout ce qui est sur scène n'est là, en effet, que pour être regardé par le spectateur : non seulement les décors, mais aussi et surtout les comédiens sont tournés vers lui. Chaque comédien « perçoit » son personnage en *phantasia* et le fait vivre sur scène par son regard, ses mimiques, ses gestes et sa voix. Il ne se tourne vers le spectateur que pour l'éveiller au regard, c'est-à-dire à la *phantasia* « perceptive » du personnage infigurable qu'il incarne.

Certes, pour que cet éveil se produise, il faut que le jeu du comédien soit suffisamment bon. Si ce n'est pas le cas, le comédien ne parvient pas à faire vivre son personnage sur la scène et le spectateur est contraint de l'imaginer au lieu de le « percevoir » en *phantasia*. Lorsque le jeu du comédien est suffisamment bon, le spectateur regarde le regard du comédien, « perçoit » en *phantasia* la *phantasia* « perceptive » du comédien et, par là même, le personnage infigurable qu'il incarne. En ce sens, le jeu théâtral n'est pas simplement un jeu à regarder, mais plutôt un jeu d'échange des regards entre le comédien et le spectateur : un jeu par lequel les *phantasiai* « perceptives » du comédien éveillent le spectateur à la *phantasia* « perceptive » du personnage infigurable qu'il incarne et au monde-du-jeu.⁷⁵

Certes, la scène théâtrale n'est pas la scène originaire de l'éveil de la *phantasia* « perceptive » du spectateur : le regard du spectateur a en effet déjà été éveillé (lorsqu'il n'était qu'un nourrisson) dans son échange avec le regard maternel. La *phantasia* « perceptive » du spectateur ne naît donc pas dans l'échange avec la *phantasia* « perceptive » du comédien, mais elle y renaît néanmoins d'une certaine manière. Comme l'avait déjà remarqué Fink dans un autre langage⁷⁶, en rencontrant la *phantasia* « perceptive » par laquelle le comédien a travaillé son personnage, la *phantasia* « perceptive » du spectateur se rencontre en quelque sorte elle-même : dans le personnage incarné par le comédien, pourrait-on dire, elle rencontre quelque chose de sa propre genèse et des risques de dégénérescence qu'elle comporte. Dans l'échange des regards entre le comédien et le spectateur se rejoue dès lors quelque chose de la scène originaire de l'échange des regards entre le proto-soi du spectateur et sa mère : ce dernier se réfléchit pour ainsi dire dans l'échange des regards entre le comédien et le spectateur. S'il est vrai que Richir ne

⁷⁵ L'expérience théâtrale, dont nous nous limitons à ébaucher l'analyse à partir de la phénoménologie richirienne, est bien sûr beaucoup plus complexe : pour mieux en rendre compte, il faudrait tenir compte non seulement du jeu individuel des comédiens, mais aussi de leur jeu collectif et du metteur en scène qui le dirige. De même, il faudrait prendre en considération la pluralité des spectateurs.

⁷⁶ Cf. notre § 1.2.

soutient pas explicitement cette thèse à propos de l'expérience théâtrale, il l'affirme en revanche clairement à propos de l'expérience picturale. Dans *De l'infigurable en peinture*⁷⁷, par exemple, il la présente comme échange des regards entre le peintre et le spectateur de ses œuvres : le peintre a laissé son regard infigurable dans sa toile et celle-ci ne s'adresse au spectateur que pour l'éveiller au regard du peintre.

Dans cet échange singulier des regards, où le spectateur regarde à travers les figurations de la toile le regard infigurable du peintre, se répète pour Richir quelque chose de la scène originaire de l'échange des regards entre le nourrisson et sa mère. C'est précisément cette « réminiscence du giron transcendantal »⁷⁸ que Richir considère propre à l'expérience d'une belle œuvre picturale et, en général, à l'expérience esthétique du beau : « Le beau [...] évoque le < paradis > toujours déjà perdu du giron transcendantal baigné, en principe, par l'Amour réciproque de la mère et du nourrisson. »⁷⁹ Il nous semble légitime d'étendre cette thèse à l'expérience théâtrale. En ce sens, le spectateur fait l'expérience d'une belle représentation théâtrale lorsqu'elle implique une réminiscence du giron transcendantal, lorsqu'elle évoque la scène originaire de son éveil à la *phantasia* « perceptive ».

De même qu'il ne saurait y avoir d'échange des regards entre la mère et le nourrisson si ce dernier n'avait traversé le « moment » du sublime, l'échange des regards entre le comédien et le spectateur implique une répétition du « moment » du sublime. Richir le soutient par exemple pour l'échange des regards entre le peintre et le spectateur de ses œuvres : « La surprise [...] chez le spectateur, lors de la rencontre de l'œuvre, est *comme* le réveil du < moment > du sublime [...]. »⁸⁰ Ce dernier est pour Richir l'interruption schématique qui ouvre à la transcendance absolue.⁸¹ En tant que tel, il implique un double mouvement de systole et de diastole. D'une part, il comporte un excès de l'affectivité qui (en s'ouvrant à la transcendance absolue) se replie sur elle-même et entre ainsi en contact avec soi, en se condensant dans le proto-soi du nourrisson (la systole). D'autre part, le « moment » du sublime comporte une re-schématization du schématisme phénoménologique comme schématisme de langage des *phantasiai* « perceptives » référé au schématisme hors langage des *phantasiai* pures, où l'affectivité se module en affections (la diastole). Ce « moment » insituable (qui n'est pas vécu par le nourrisson puisqu'il est à l'origine de son ipséité) se répète en quelque sorte dans l'expérience

⁷⁷ Cf. Richir, « Sur le sublime et le soi. Variations II », pp. 133–142.

⁷⁸ Cf. *Ibid.*, p. 142.

⁷⁹ Richir, *L'écart et le rien. Conversations avec Sacha Carlson*, p. 219.

⁸⁰ Cf. Richir, « Sur le sublime et le soi. Variations II », p. 141.

⁸¹ Sur le concept richirien de « moment » du sublime, cf. Richir, *L'écart et le rien, Conversations avec Sacha Carlson*, pp. 204–207 et pp. 213–215.

picturale : le spectateur rencontre une œuvre belle dans l'affection sublime, qui est comme le réveil du « moment » du sublime. Il y va de même pour les autres champs esthétiques : dans les termes de Richir, « il y a du sublime (de l'affection sublime) dans l'art ». ⁸²

Encore une fois, il nous semble légitime d'étendre cette thèse à l'expérience théâtrale. Par là, nous n'entendons pas du tout affirmer que l'affection sublime accompagnerait toute expérience théâtrale. Il s'agit pour nous uniquement de soutenir que l'expérience d'une belle représentation théâtrale (qui évoque « le « paradis » toujours déjà perdu du giron transcendantal ») implique le réveil du « moment » du sublime ou, mieux, une « réplique » du « séisme » du sublime. ⁸³ Cette métaphore géologique de la phénoménologie richirienne constitue l'équivalent architectonique de l'ébranlement (*Erschütterung*) affectif du spectateur thématé par Fink dans *Phénomènes fondamentaux de l'existence humaine*. Mais qu'est-ce qu'une « réplique » du séisme du sublime ?

Il ne s'agit plus d'une interruption de tout schématisme, comme l'était le « moment » (ou le séisme) du sublime, mais uniquement d'une interruption du schématisme de langage des *phantasiai* « perceptives ». L'affection sublime implique, en d'autres termes, une « rupture de la diastole ». ⁸⁴ Si l'on s'en tient à la distinction entre les différentes formes de sublime que Richir expose dans *Sur le sublime et le soi. Variations II* ⁸⁵, cette « parenthèse extra-schématique » au sein du déroulement de la diastole schématique se présente de la manière suivante :

Parmi les *phantasiai*-affections « perceptives » de la diastole (schématique) de langage, l'une d'entre elles se trouve en excès, en sursaut, en saillance [...].

En se détachant par cette interruption, cette *phantasia* « perceptive » se charge de toute l'affectivité de la sorte indifférenciée, gagne en ampleur et intensité jusqu'à constituer le « phénomène » comme sublime [...]. ⁸⁶

Dans la réplique du séisme du sublime, une *phantasia* « perceptive » rompt sa consonance avec les autres *phantasiai* « perceptives » de la chaîne schématique. Par cette rupture, les affections modulées par la diastole schématique fusionnent et retournent à l'état d'affectivité indifférenciée. L'affection qui habite la *phantasia* « perceptive » en rupture par rapport aux autres parvient ainsi à se charger « de

⁸² *Ibid.*, p. 219.

⁸³ Richir, « Sur le sublime et le soi », pp. 79–81.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 33.

⁸⁵ *Cf. Ibid.*, pp. 79–92.

⁸⁶ *Ibid.*, pp. 79 et 86.

toute l'affectivité de la sorte indifférenciée » et devient dès lors affection sublime, c'est-à-dire « affection de l'affectivité tout entière ». ⁸⁷

Dans cette réplique du séisme du sublime, l'« infigurable intensifié » de la *phantasia* « perceptive » en dissonance avec les autres « joue comme autre version de la transcendance absolue ». ⁸⁸ De même, dans l'affection sublime se produit une nouvelle forme de contact de soi à soi : « [...] l'affection sublime peut être comprise comme la version au présent du contact archaïque de soi à soi en et par écart [...] ». ⁸⁹ Contrairement au « moment » (insituable) du sublime, qui ne peut être vécu par aucun « soi » puisqu'il en est à l'origine, l'affection sublime peut être vécue et prend la forme d'un contact de soi à soi (en et par écart) dans un présent éphémère : dans les termes de Richir, « à travers cette affection, c'est le vrai soi qui, pour un présent éphémère, prend pour ainsi dire conscience de soi, se « sait » dans son être même ». ⁹⁰

Conclusion

Ce parcours à travers la phénoménologie richirienne nous a permis de développer deux directions de recherche qui demeuraient implicites dans les analyses finkiennes du jeu théâtral. D'une part, nous sommes revenus aux sources husserliennes du concept finkien de *phantasia* et nous avons compris la *phantasia* à l'œuvre dans le jeu théâtral comme *phantasia* « perceptive » : une *phantasia* qui « perçoit » de l'infigurable (le personnage, le monde-du-jeu) par la médiation du figurable (le comédien, les décors de la scène). ⁹¹ Le jeu du comédien (son regard, sa voix, ses mimiques, ses gestes, etc.) s'est ainsi avéré consister dans un enchaînement schématique de *phantasiai* « perceptives » : un schématisme de langage, référé au schématisme hors langage des *phantasiai* pures. De même, la communauté-de-jeu du comédien et du spectateur s'est avérée relever de l'interfacticité transcendantale impliquée par le schématisme des *phantasiai* « perceptives ».

D'autre part, nous avons repris de Fink le modèle opératoire du jeu enfantin et nous l'avons développé au-delà de Fink pour approfondir notre compréhension du jeu théâtral. Lorsque le jeu du comédien est suffisamment bon, ce dernier

⁸⁷ *Ibid.*, p. 87.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 87. Cf. aussi *Ibid.*, p. 92 : « [...] elle ouvre sur l'abîme d'une « autre vie », radicalement ailleurs, celle même de l'excès qui s'est détaché dans le « ressaut », c'est-à-dire celle de la transcendance absolue et de la transcendance physico-cosmique ».

⁸⁹ *Ibid.*, p. 89.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ Cf. Richir, *Fragments phénoménologiques sur le langage*, p. 18.

parvient à éveiller le spectateur à la *phantasia* « perceptive » du personnage qu'il incarne. Le jeu théâtral s'avère être ainsi un jeu d'échange des regards entre le comédien et le spectateur, où se rejoue quelque chose de la scène originaire de l'échange des regards entre le proto-soi du spectateur et sa mère. En vertu de cette réminiscence du giron transcendantal, le spectateur peut faire l'expérience d'une « belle » représentation théâtrale. Rien ne peut assurer cependant que cette expérience esthétique se produise : elle relève certes de l'œuvre théâtrale mise en scène, de la bravoure des comédiens, des décors de la scène, etc., mais demeure suspendue en dernière instance à la contingence de la représentation théâtrale. De même que l'échange des regards entre la mère et le nourrisson ne saurait avoir lieu si ce dernier ne traversait le « moment » (insituable) du sublime, l'échange des regards entre le comédien et le spectateur implique enfin une réplique du séisme du sublime : l'affection fugitive et instable sublime, qui interrompt le schématisme de langage du spectateur et le remet en contact (en et par écart) avec son vrai soi dans un présent éphémère.

Dans l'expérience d'une belle représentation théâtrale, se trouvent ainsi inextricablement nouées deux catégories esthétiques généralement séparées par la tradition philosophique : le sublime (au sens de l'affection sublime) et le beau. D'une part, l'affection de l'affectivité tout entière interrompt le schématisme de langage du spectateur et le remet en contact (en et par écart) avec son vrai soi dans un présent éphémère. D'autre part, le schématisme des *phantasiai* « perceptives » du spectateur reprend et part à la recherche du sens que la représentation théâtrale recèle comme son énigme.

Si nous avons pu développer la question de l'entrelacement entre l'affectivité et la *phantasia* qui émerge des analyses finkiennes du jeu théâtral à travers la phénoménologie richirienne, c'est qu'elles participent d'un même mouvement de pensée qui se décline néanmoins dans les deux cas de manière différente. Nous chercherons à le mettre au jour pour conclure. En premier lieu, aussi bien Fink que Richir soustraient le jeu théâtral à la *μίμησις μιμήσεως* d'ascendance platonicienne⁹² : dans le deuxième chapitre de *Le jeu comme symbole du monde*, Fink remet en question l'interprétation métaphysique du jeu théâtral ; de même, dans les deux premiers chapitres et dans le dernier chapitre des *Fragments phénoménologiques sur le langage*, Richir soustrait le jeu théâtral à toute *μίμησις* spéculaire. Si le jeu théâtral

⁹² Nous nous référons ici à la condamnation platonicienne du jeu théâtral contenue dans le livre X de la *République*. On remarquera cependant que, si Platon condamne le jeu théâtral en tant que *μίμησις μιμήσεως* (ou *μίμησις* spéculaire) sur le plan thématique, la *République* et, en général, les dialogues de Platon constituent sur le plan opératoire un des meilleurs exemples de *μίμησις* non spéculaire, active et du dedans offerts par la tradition philosophique.

est une forme de μίμησις, elle est assurément non spéculaire, active et du dedans. Tout en étant présente implicitement chez Fink et explicitement chez Richir, cette μίμησις non spéculaire se décline néanmoins dans les deux cas de manière différente. Chez Fink, elle renvoie encore à l'image (*Bild*) (mais pas à l'image-copie) et, plus précisément, au symbole. Chez Richir, elle relève au contraire d'une *phantasia* « perceptive » en deçà de toute représentation d'image et de toute représentation symbolique.⁹³ Cette différence devient patente si l'on considère le statut que Fink et Richir attribuent au jouet (*Spielzeug*), par exemple à une poupée d'enfant. Pour Fink, le jouet est un symbole : un étant intramondain dans lequel se concentre le tout du monde.⁹⁴ Pour Richir, le jouet est en revanche un « objet » transitionnel, en deçà de toute image et de tout symbole.⁹⁵ En dépit de cette distinction terminologique, on pourrait chercher à rapprocher la perspective de Fink de celle de Richir en se demandant si le symbole ne se laisse pas comprendre chez Fink au sens du § 59 de la *Critique de la faculté de juger*, à savoir comme hypotypose d'un concept de la Raison (l'Idée de Monde) auquel nulle intuition sensible ne peut être adéquate.⁹⁶ Dans *Le jeu comme symbole du monde*, Fink ne pense-t-il pas le tout-du-monde (*Weltganze*) analogiquement, à travers le symbole du jeu humain ? Cette hypothèse de lecture laisse entrevoir un possible point de convergence entre les perspectives de Fink et de Richir.

Un deuxième mouvement de pensée commun aux phénoménologies de Fink et de Richir concerne la dimension affective de l'expérience théâtrale, qu'ils pensent tous deux à travers une métaphore géologique : pour Fink, il s'agit de la secousse (*Erschütterung*) qui ébranle (*erschüttert*) le spectateur et lui fait toucher au fond pré-individuel de son existence ; pour Richir, il s'agit d'une « réplique » du « séisme » du sublime⁹⁷, qui fait trembler les repères symboliques du spectateur et le remet en contact (en et par écart) avec son vrai soi dans un présent éphémère. Ce tremblement implique dans les deux cas (quoique de manière différente) la Terre : pour Fink, le monde au sens cosmique (la nuit du monde), qui constitue

⁹³ On remarquera néanmoins que plus on entend le terme allemand *Bild* dans sa plurivocité (irréductible à l'*imago* et à ses dérivés), plus on insiste sur son pouvoir formateur et sur son irréductibilité au paradigme du *Bildobjekt* renvoyant à un *Bildsubjekt* et plus les perspectives de Fink et de Richir se rapprochent.

⁹⁴ Fink, *Spiel als Weltsymbol*, pp. 22, 28.

⁹⁵ Cf. Richir, *Phantasia, imagination, affectivité*, *op. cit.*, p. 509 : « on ne peut admettre [...] que l'objet transitionnel soit symbole (sinon pour nous, qui nous efforçons de comprendre), et symbole de l'union de l'enfant et de la mère (dans le sein), c'est-à-dire [...] image, fût-elle en amorce de sa constitution, du sein, comme si l'objet transitionnel était un substitut ».

⁹⁶ Kant, Immanuel, *Critique de la faculté de juger*, Flammarion, Paris 2015, pp. 340–342.

⁹⁷ Richir, « Sur le sublime et le soi », pp. 79–81.

le fond pré-individuel de l'existence humaine ; pour Richir, la $\chi\acute{\omega}\rho\alpha$ ⁹⁸, qui donne un siège au regard du spectateur et le distingue des autres regards, par exemple du regard du comédien ; ou encore, la $\chi\acute{\omega}\rho\alpha$ en tant que (*Phantasie*) *Leiblichkeit* d'où émergent (par le séisme du sublime) aussi bien le regard du spectateur que celui du comédien.⁹⁹ Dans la perspective finkienne, l'expérience théâtrale est le périple par lequel le spectateur touche non seulement à l'essence humaine, mais aussi au fond pré-individuel dont il est issu : le jeu cosmique de l'individuation et de la désindividuation de l'étant (y compris de l'être-là humain). Dans la perspective richirienne, telle que nous l'avons prolongée, l'expérience d'une belle représentation théâtrale est le périple qui conduit l'émergence du soi du spectateur de la $\chi\acute{\omega}\rho\alpha$ et son échange schématique de langage avec le soi maternel à se réfléchir.¹⁰⁰

Stéphane Finetti est docteur en philosophie de l'Université de Toulouse II et de l'Université de Pise. Il a publié *Riflessione e astrazione* chez Mimesis en 2013 et *La phénoménologie de la phénoménologie d'E. Fink et son problème directeur* chez Millon en 2014. Ses recherches actuelles portent sur le *Denkweg* de Fink et sur la phénoménologie de la *phantasia* de Husserl, Fink et Richir. E-mail: stephane.finetti@gmail.com

⁹⁸ Cf. à ce sujet Fazakas, István, « Le clignotement du soi », in *Mémoires des Annales de phénoménologie*, XII, Association internationale de phénoménologie, Wuppertal 2020, pp. 101–105.

⁹⁹ Nous laissons ici en suspens la question de savoir dans quelle mesure l'analogie entre Fink et Richir pourrait être poussée plus loin à travers le concept richirien de « $\chi\acute{\omega}\rho\alpha$ première ». Cf. à ce propos Richir, *Variations sur le sublime et le soi*, J. Millon, Grenoble 2010, pp. 34–35.

¹⁰⁰ Nous laissons ici en suspens la question de savoir dans quelle mesure l'analogie entre Fink et Richir pourrait être poussée plus loin à travers le concept richirien de « $\chi\acute{\omega}\rho\alpha$ première ». Cf. à ce propos Richir, *Variations sur le sublime et le soi*, J. Millon, Grenoble 2010, pp. 34–35.

DIE MUSIKALITÄT DER PHANTASIE

LEONARD IP

Abstract

The article presents analyses of the manner in which “phantasy”, Marc Richir’s preferred concept of the imagination, can be observed and understood with clarity in relation to the experience of music. By elaborating examples of musical experience, to which Richir refers in his analyses of phantasy, it is shown that phantasy expresses itself as the originally affective dimension of experience, articulated by the correlation between the lived-bodiliness of phantasy (*Phantasieleiblichkeit*) and the sublime affectivity of the phenomenological *apeiron*. To this end, the systematic connection between music and phantasy, the concept of rhythm, the unique mobility of *Phantasieleiblichkeit*, and the sublime dimension of affectivity will be successively explored.

Die Phänomenologie der Phantasie Marc Richirs hat nicht den Charakter einer regionalen Untersuchung. Sie nimmt nicht bloß eine Schlüsselstellung im Gesamtwerk Richirs ein¹, sondern erhebt nichts Geringeres als einen Anspruch, den er unzweideutig wie folgt zusammenfasst: „Das Primat der Wahrnehmung in der Phänomenologie muss also komplett umgestoßen werden.“² Diese These ist insofern für die Phänomenologie im Ganzen als systematisch ausschlaggebend zu verstehen, als das von Husserl gegründete und von Merleau-Ponty verteidigte Primat der Wahrnehmung mit der Grundhaltung phänomenologischen Denkens von Anfang an wesentlich zusammenhängt.³ In diesem Zusammenhang bildet Richirs Phänomenologie der Phantasie auf wohldokumentierte Weise das Kern-

¹ Vgl. Richir, Marc, *Phénoménologie en esquisses. Nouvelles fondations*, Millon, Grenoble 2000.

² Richir, *L'écart et le rien. Conversations avec Sacha Carlson*, Millon, Grenoble 2014, S. 115.

³ Vgl. Merleau-Ponty, Maurice, *Le primat de la perception*, Verdier, Lagrasse 1996.

stück seiner „architektonischen Neugründung“⁴ der Phänomenologie, das es sich gleichsam zur Aufgabe macht, das Primat der Phantasie in der Phänomenologie aufzuweisen.⁵

Das Ziel der folgenden Überlegungen ist bescheidener. Sie zielen nicht darauf ab, jenes Primat zu begründen, sondern es sachlich zu verstehen zu beginnen. Dabei finden sie einen Anhaltspunkt mit dem, was im Folgenden als *die Musikalität der Phantasie* erkundet wird. Gemeint ist die ausgezeichnete Art und Weise, in der sich die Phantasie, so wie Richir sie konzipiert, in der Erfahrung der Musik konkret ankündigt. Die Anregung dazu erhalten sie außerdem von Richir selbst, der in der Entwicklung seiner Phänomenologie der Phantasie ständig von der Musik sprach, obwohl er zugleich warnte, dass er nicht imstande sei, technisch mit Genauigkeit und im Detail über die Musik zu sprechen.⁶ Trotz dieser Warnung liegt eine erhebliche Anzahl von Textstellen vor, in denen sachlich begründete Verbindungen zwischen der Phantasie und der Musik angedeutet wurden. Eine systematische Ausarbeitung dieser Verbindungen bot Richir offenbar nicht, weshalb die vorliegenden Auslegungen nicht etwa Richirs Phänomenologie der musikalischen Phantasie darstellen, sondern konkrete Analysen derselben, die sich im aktiven Mitdenken mit Richirs unsystematischen Anmerkungen zur Musik entwickeln lassen. Die meisten dieser Anmerkungen entstammen seinen späten Gesprächen mit Sacha Carlson, woraus einige prägnante Formulierungen als Titel der folgenden Abschnitte gewählt wurden.

Ohne Anspruch auf Vollständigkeit werden unsere Analysen nun dahingehend skizziert, dass die Phantasie sich anhand der Beispiele musikalischer Erfahrung als die *affektive Ursprungsdimension* der Erfahrung als solcher erweist, die sich durch die Korrelation der Leiblichkeit als Phantasieleiblichkeit und der Affektivität als dem phänomenologischen Erhabenen artikuliert. Zu diesem Zweck gliedern sich die Analysen in fünf Schritte. Zuerst wird kurz an die allgemeine Orientierung der Phänomenologie der Phantasie Richirs erinnert, die eine systematische

⁴ Einschlägige Zusammenfassungen dieser Neugründung legten schon Tengelyi und Schnell dar: Gondek, Hans-Dieter u. Tengelyi, László: *Neue Phänomenologie in Frankreich*, Suhrkamp, Berlin 2011, S. 62–76; Schnell, Alexander: *Die Phänomenologische Metaphysik Marc Richirs*, Klosterman, Frankfurt am Main 2021, S. 89–110.

⁵ Den Phantasiebegriff verwendet Richir aus theoretischen Gründen in strenger Abgrenzung zu denen der „Imagination“ und „Einbildungskraft“. Hierzu vgl. Carlson, Sacha, „Phantasia et imagination : perspectives phénoménologiques (Husserl, Sartre, Richir)“, in *Eikasia*, Nr. 66, 2015, S. 17–58. Im lockeren Sinne zeigt sich allerdings eine Verwandtschaft zwischen seinem Phantasiebegriff und dem Einbildungskraftbegriff (etwa bei Kant und Fichte), insofern die Einbildungskraft den Gegensatz zur Wahrnehmung bildet, und das Primat der Phantasie gerade im Gegensatz zum Primat der Wahrnehmung an Profil gewinnt.

⁶ Richir, *L'écart et le rien*, op. cit., S. 165, 179.

Bezugnahme auf das Phänomen der Musik motiviert (I). Einen Leitfaden zur Analyse der Musik bietet dann der Begriff des *Rhythmus*, mit dem sich der sprachliche Sinn des Rhythmus auf den musikalischen zurückverfolgen lässt (II). Vor diesem Hintergrund entfaltet sich die eigentliche Analyse der Phantasie in der Musik, die ihren eigentümlichen Vollzugsmodus in der bewegenden *Phantasieeiblichkeit* verortet und damit expliziert (III). Diese führt schließlich zur Betrachtung der musikalischen Dimension der *erhabenen Affektivität*, d. i. des sogenannten phänomenologischen *apeiron*, die in ihrer *nichtgegenständlichen Intensität* (IV) und *Transpassibilität* (V) provisorisch ausgelegt wird.

I. „In der Musik ist es evidentier“

Dem von Richir vertretenen Primat der Phantasie gemäß bildet die Phantasie nicht nur einen „privilegierten Zugang“⁷ zur Phänomenologie, sondern macht zugleich das „archaischste Register“⁸ des phänomenologischen Felds aus. Dies lässt sich als die Behauptung verstehen, dass die Phantasie als die tiefste und ureigenste Schicht aller Phänomene *materialiter* fungiert, die größtenteils von höheren fundierten Sinnschichten, z. B. der Wahrnehmung, verstellt und verdeckt wird. Wenn nun die Phantasie einen Zugang zum archaischsten Register der Phänomenologie sein soll, ist jedoch ein Zugang *zur Phantasie selbst* schwer zu finden. Genau diesen Zugang glaubt Richir mit der Musik, in ihrer abgrenzbaren Spezifität als Kunstform, besonders gut entdecken zu können. Ein erstes Beispiel für die Phantasie in der Kunst findet er in der Dichtung. Die Phantasie zeigt sich insofern in der Dichtung, als das Medium – Wörter – mit sich selbst streitet und verfestigte Sinnschichten destabilisiert. Diese Destabilisierung ist jedoch in der Dichtung nur begrenzt, weil Wörter trotzdem Signifikanten bleiben und mit der Sprache (*langue*) als fixiertem System verbunden sind.⁹ Dagegen ist die Musik von solcher Verbindung vollkommen frei, wie Richir es im Gespräch lapidar ausdrückte:

[...] c'est pour cela, en fait, que la poésie est la plus difficile à analyser phénoménologiquement, car les mots restent toujours accrochés, d'une certaine manière, à leur pouvoir de signifier. Mais en musique, c'est plus évident, car les notes ne veulent rien dire.¹⁰

⁷ Richir, *Phénoménologie en esquisses*, S. 448.

⁸ *Ibid.*, S. 461.

⁹ Richir, *L'écart et le rien*, *op. cit.*, S. 165.

¹⁰ *Ibid.*

Die Erscheinung der Phantasie in der Musik ist „evidenter“, weil die Noten nichts sagen, d. h., sie haben keinen signifikativen Sinn. Doch aus genau demselben Grund, so notierte Richir schon in einem früheren Text, kann die Musik uns viel mehr „sagen“ als jede andere Form des sprachlichen Ausdrucks.¹¹ Dort wurde die Musik interessanterweise als „eine Art »gereinigtes« sprachliches Phänomen“ gedacht, das Klarheit über das Problem bringt, wie „die Affektivität und die »affektiven Tonalitäten« [des Denkens, Anm. d. Verf.]“ im sprachlich-diskursiven Denken eintreten und sich in diesem verteilen können.¹² In der Musik kommen eben deshalb außersprachliche Sinndimensionen mit besonderer Reinheit zum Ausdruck, weil ihre „»Gestaltung« des Unbegrenzten und Formlosen wesentlich *ungezwungener* [*plus aisée*] ist als in allen anderen Kunstformen“.¹³ Das bedeutet, dass die *Musik* uns nur deshalb viel sagen kann, weil die *Töne* nichts sagen. Sagt die Musik im engen, d. i. sprachlichen Sinne nicht, so ist sie deshalb doch nicht sinnlos. Was die Musik „sagt“, ist nicht durch sprachlichen, sondern rein außersprachlichen Sinn konstituiert, derart, dass die Phantasie in ihrer Reinheit, jenseits ihrer Verwicklung im Sprachlichen, besser in der Musik als in jeder anderen Form der Sinnbildung durchscheinen kann.¹⁴

Die genaue Bedeutung der Sprache in der Phänomenologie wird bekanntlich durch Richirs systematisch entscheidende Problematik des Symbolischen bestimmt¹⁵, die hier selbstverständlich nicht entfaltet werden kann, die aber plausibel macht, dass das eigentlich Phänomenologische nicht im alltäglichen Sinne erfahren werden kann¹⁶, und folglich, dass „die privilegierte Erfahrung gewisser

¹¹ Richir, *Méditations phénoménologiques. Phénoménologie et phénoménologie du langage*, Millon, Grenoble 1992, S. 61: „[...] la musique peut être plus «éloquente» que toute autre «forme» de schématisation en langage“; deutsche Übersetzung: *Phänomenologische Meditationen. Zur Phänomenologie des Sprachlichen*, übersetzt von J. Trinks, Turia & Kant, Wien 2001, S. 66–67.

¹² *Ibid.*, S. 61; dt. S. 66. Übersetzung modifiziert. Das Original: „l’affectivité et les « tonalités affectives » sont susceptibles d’entrer dans [...]“.

¹³ *Ibid.*, S. 61; dt. S. 67. Hervorhebung von mir.

¹⁴ Musikalischer Sinn ist außersprachlich in dem Sinne, dass er sich außerhalb der Sprache als symbolisch gestifteten und geregelten Systems (*langue*) befindet. Das schließt aber durchaus nicht aus, dass die Musik als kulturelles Phänomen ein eigenes symbolisches System bilden kann. Gemeint ist nur, dass sie nicht zum Sprachsystem gehört. Gleichzeitig ist die Musik, insofern sie Sinn macht, nicht außerhalb der Sprache im phänomenologischen Sinne (*langage*), denn das, was Richir terminologisch als „*hors-langage*“ bezeichnet, entginge auch der Sinnhaftigkeit der Musik. Zum Unterschied *langue-langage* siehe Gondek u. Tengelyi: *Neue Phänomenologie in Frankreich*, *op. cit.*, S. 45f.

¹⁵ Dazu vgl. Gondek u. Tengelyi: *Neue Phänomenologie in Frankreich*, *op. cit.*, S. 43–61; Trinks, Jürgen, *Überleben des Phänomens im Symbolischen. Studien zur sprachphänomenologischen Kulturwissenschaft*, Traugott Bautz, Nordhausen 2014.

¹⁶ Was nicht besagt, dass es nicht im *Alltag* erfahren wird. Was tatsächlich im *Alltag* erfahren wird, und was *unter dem alltäglichen Sinn* des Wortes „erfahren“ verstanden wird, sind nicht das gleiche. Dies wird im III. Abschnitt in Bezug auf die Erfahrung der Phantasieeiblichkeit illustriert.

Künstler“¹⁷ einen der seltenen Zugänge dazu bildet. Wenn also die Phantasie und eine gewisse Art der künstlerischen Erfahrung – darunter wird die musikalische impliziert – gleichermaßen seltene Zugänge zum Phänomenologischen sind, dann liegt es nahe, zu versuchen, sie zur gegenseitigen Erhellung zu nutzen. Zu genau dieser Aufgabe hinterließ Richir mit seinen Anmerkungen zur Musik Anregungen.

II. „Der tiefgründige Begriff des Rhythmus in der Musik“

Der Begriff des Rhythmus hat üblicherweise eine klare musikalische Konnotation. Umgangssprachlich pflegt man aber auch vom Rhythmus der Sprache zu sprechen. In ihren schriftlichen sowie mündlichen Ausdrucksformen hat die Sprache jeweils einen Rhythmus: Die Form der Sprache drückt einen differenzierten Inhalt aus, der sich gliedern und regelmäßig verteilen lässt. Der Inhalt kann klarer oder vager artikuliert werden, schneller oder langsamer, stärker oder leiser sein. In diesem Sinne schreibt Richir der Sprache eine Rhythmizität zu. Zum sprachlichen Ausdruck gehört eine Art „Respiration“, die „rhythmisch“ ist und „voll“ oder „leer“ sein kann, so wie das Schweigen und die Äußerung beim Sprechen „mehr oder weniger dicht“ sein können.¹⁸ Wenn die Sprache als Ausdruck eines flexibel formbaren Inhalts verstanden werden kann, und wenn dieser Inhalt *qua* Inhalt seinerseits auf die außersprachliche und affektive Materie der sprachlichen Sinnbildung verweist, so kehrt das oben erwähnte Problem zurück: Wie lässt sich das Außersprachliche einer Aufnahme in die Sprache und sprachlichen Ausdruck unterwerfen?

Auf diese Frage nun stellt Richirs Phänomenologie der Phantasie mit der Neukonzeption des Außersprachlichen durch die Phantasie eine Antwort zur Verfügung: Das Außersprachliche, nun terminologisch als „Phantasie-Affektion“¹⁹ bestimmt, lässt sich in rhythmischer Formierung in der Sprache aufnehmen, weil es schon an sich seine eigene Art des Rhythmus besitzt. Richir zufolge ist solcher Rhythmus in Wahrheit ein ursprünglicherer als der der Sprache, weil er allererst den letzteren zu beleben, d. i. als lebendig erscheinen zu lassen, vermag. Der ursprüngliche Rhythmus der Phantasie-Affektion besteht, konkret aufgefasst,

¹⁷ Richir, *Phénoménologie en esquisses*, S. 486.

¹⁸ Richir, „Pour une phénoménologie des racines archaïques de l'affectivité“, in *Annales de phénoménologie*, Nr. 3, Association pour la promotion de la phénoménologie, Beauvais 2004, S. 155–200, hier S. 192.

¹⁹ Dieses Kunstwort wird in Richirs Arbeiten über die Phantasie nach 2004 als Hauptbegriff überall gebraucht. Seine genaue Bedeutung wird im IV. Abschnitt dieses Artikels näher ausgeführt. Noch mehr dazu vgl. Schnell, *Die Phänomenologische Metaphysik Marc Richirs, op. cit.*, S. 145f.

einerseits in ihrer „Intensität“²⁰, „Lebendigkeit“ (*vitalité*)²¹ und „Kraft“²², andererseits und noch naheliegender in ihrer „Bewegung“ (*mouvement*)²³, „Beweglichkeit“ (*mobilité*)²⁴ und „Lebhaftigkeit“ (*vivacité*)²⁵. Diese Bedeutungen lassen sich insofern von zwei Seiten abstrakt betrachten, als „in der ‚Phantasie-Affektion‘ die Phantasie die *Form* und die Affektion den *Inhalt* ausmacht“.²⁶ Die Intensität der Affektion und die Beweglichkeit der Phantasie wären in dieser Hinsicht jeweils Inhalt und Form des Rhythmus der Phantasie-Affektion. Doch darf diese abstrahierende Analyse nicht darüber hinwegtäuschen, dass im eigentlichen und konkreten Sinne „keine Unterscheidung zwischen Affektionen und Phantasien [*phantasiai*]“²⁷ gemacht werden kann, wie Richir es unterstreicht. Die naturhafte und nur künstlich unterscheidbare Einheit der Phantasie und Affektion – die im IV. Abschnitt näher erläutert wird – ist das, was die ursprüngliche Rhythmizität der außersprachlichen Materie der Sinnbildung ausmacht.

Dennoch sind die folgenden Fragen mit gutem Recht zu stellen: Wie lässt sich der außersprachliche Sinn des Rhythmus mit Begriffen wie Intensität und Beweglichkeit verstehen? Bleibt die Rede von Rhythmus und Rhythmizität nicht am Ende eine musikalische Metapher? Diese Fragen sind aufgrund dessen berechtigt, dass die Rhythmizität der Phantasie-Affektion nicht mehr mit Rückgriff auf die der Sprache erklärt werden kann, da sie gerade die letztere erklären soll. Wenn dies der Fall ist, dann ist in der Tat nur das Phänomen der Musik dazu imstande, dem stark musikalisch gefärbten Terminus des Rhythmus und dem der Lebhaftigkeit (als Tempobezeichnung meistens auf Italienisch: *vivace*) einen konkreten Sinn zu verleihen.

Ebendies zeigt Richir mit den folgenden Bemerkungen: die „Respiration“ der Sprache vollzieht sich „nicht formal, sondern *rhythmisch* [...] wie das in der Musik, was sich nur unvollkommen in Notenschrift aufzeichnen lässt“²⁸; „der lebendige

²⁰ Richir, *Phantasia, imagination, affectivité*, Millon, Grenoble 2014, S. 447; Richir, *Fragments phénoménologiques sur le temps et l'espace*, Millon, Grenoble 2006, S. 93; Richir: *L'écart et le rien*, op. cit., S. 112.

²¹ Richir, „Pour une phénoménologie des racines archaïques de l'affectivité“, S. 160.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*, S. 159.

²⁴ *Ibid.*, S. 159, 162, 164f, 170, 172 etc.; Richir: *L'écart et le rien*, op. cit., S. 165.

²⁵ Richir, „Pour une phénoménologie des racines archaïques de l'affectivité“, S. 159, 161, 162 etc.. Die einzelnen Begriffe, die hier als Charakterisierungen des rhythmischen Aspekts der Phantasie-Affektion zitiert wurden, stammen aus verschiedenen Texten Richirs; sie hängen allerdings zusammen und bilden ein erkennbares Wortfeld, mit dem Richir den rhythmischen Aspekt der Phantasie-Affektion in den jeweiligen Texten hervorhebt.

²⁶ Schnell, *Die Phänomenologische Metaphysik Marc Richirs*, S. 145n.

²⁷ Richir, „Pour une phénoménologie des racines archaïques de l'affectivité“, S. 159–160.

²⁸ *Ibid.*, S. 192.

Ausdruck und seine Zeichen werden [...] nicht einfach *wahrgenommen* [*sic*], sondern in der Phantasie »perzipiert« [...] wie im Fall der Musik.²⁹ Der terminologische Unterschied zwischen „Wahrnehmung“ und „Perzeption“ deutet in diesem Zusammenhang auf einen anschaulichen Kontakt mit dem Phänomen, der sich in der Phantasie abspielt, der sich jedoch nicht im vollen Sinne als Wahrnehmung verstehen lässt.³⁰ Wie dem auch sei, es ist nun klar geworden, dass die Rhythmizität der Phantasie durchaus in Bezug auf einen *musikalischen* Begriff des Rhythmus aufzufassen ist. Es gäbe, so Richir, einen „tiefgründigen Begriff des Rhythmus in der Musik“:

On rejoint par là la notion profonde de rythme qu'il y a dans la musique : ce ne sont pas les barres de mesures etc. qui donnent le rythme ; c'est beaucoup plus complexe, parce que c'est immatériel. Le bon interprète le fait, et certains auditeurs seulement sont capables de l'entendre. Mais en principe, comme disait Kant, c'est « perceptible » (en phantasia) pour tout le monde.³¹

Das Beispiel der musikalischen Aufführung wird im Folgenden noch näher betrachtet werden. Soweit lässt sich aber schon deutlich feststellen, dass auch ein eigentlich sehr diffus aufgefasster Begriff des musikalischen Rhythmus (man denkt freilich etwa an das *tempo rubato*) es verständlich macht, weshalb der Begriff des Rhythmus phänomenologisch bedeutsam sein soll. Diese Bedeutsamkeit hat Richir zweifellos im Sinn, wenn er den Rhythmus der Sprache als „die »transzendente Syntax« des Sprachlichen“³², und die Idee eines „transzendentalen Rhythmus“ als „eine Musik ohne Klang“³³ formuliert. Im Folgenden werden diejenigen Eigenschaften der Phantasie in musikalischer Erfahrung analysiert, die die spezifische Rhythmizität der Phantasie und das eng mit ihr zusammenhängende Phänomen des musikalischen Rhythmus angemessener auffassen lassen sollen, auch wenn die volle Ausarbeitung einer solchen Auffassung nur das Thema einer neuen Untersuchung sein kann.³⁴ Denn die nun zu explizierenden Eigenschaften, nämlich die

²⁹ *Ibid.*, S. 197.

³⁰ Vgl. Carlson, „Phantasia et imagination : perspectives phénoménologiques (Husserl, Sartre, Richir)“, *op. cit.*, insb. S. 53–58.

³¹ Richir, *L'écart et le rien*, S. 68.

³² Richir, *Fragments phénoménologiques sur le temps et l'espace*, S. 26.

³³ Richir, *L'écart et le rien*, S. 81.

³⁴ Was hier zur phänomenologischen Bedeutung des Rhythmus der Musik gesagt wird, lässt sich im Prinzip gleichermaßen bezüglich der Melodik und Harmonik, d. i. der tonlich-intervallischen Aspekte der Musik sagen: auch die Verankerung dieser Aspekte in der Phantasie und der Affektivität soll gezeigt werden können, doch nur nicht im vorliegenden Beitrag. Hierzu dankt der Autor dem ersten Gutachter für seine anregende Frage.

Leiblichkeit und Affektivität der musikalischen Phantasie, bergen in sich bereits außerordentliche Komplexität.

III. „Es hat Fleisch – es lebt“

Das Problem der Leiblichkeit bildet unverkennbar ein Grundelement von Richirs Phänomenologie der Phantasie. Schon der erste Durchbruch zur Neubestimmung der Phantasie ergibt sich aus einer gewaltigen Auslegung der Reflexionen Husserls über den „Phantasieleib“ und seine Funktion in der Fremderfahrung.³⁵ Ein Hauptresultat dieser Auslegung lässt sich unschwer als eine grundlegende *Entkoppelung* der Leiblichkeit von der Körperlichkeit kennzeichnen. Das Element der Leiblichkeit in dem Phantasieren und der phantasiemäßigen Begegnung des Anderen – nämlich der Phantasieleib – ist „in keinem Körper verankert“.³⁶ Man darf im Prinzip und *grosso modo* sagen, dass die Phantasieleiblichkeit eine reine Leiblichkeit ohne Körperlichkeit ist, und dass die konkrete, allgemein verstandene Leiblichkeit eine Mischung von Phantasieleiblichkeit und Leibkörperlichkeit ist.³⁷ Weshalb die Phantasieleiblichkeit, so Richirs These, phänomenologisch und architektonisch als die *ursprünglichere* Schicht der Leiblichkeit als die Leibkörperlichkeit betrachtet werden soll, braucht hier nicht ausgeführt zu werden und ist zunächst nur anzunehmen.³⁸ In Frage stehen nun die nähere Bestimmung der ursprünglichen Leiblichkeit der Phantasie, und wie sie sich in der Musik ans Licht bringen lässt.

Das Spezifikum der Phantasieleiblichkeit, die nach einer reifen Formulierung Richirs als „die Leiblichkeit des Leibes“ anzusehen ist, wird durch ihre „Leibhaftigkeit“, d. i., „die Affektivität als Impressionabilität“³⁹ begriffen. Mit anderen Worten ist der Phantasieleib kein Körperding, sondern die Stätte der Empfindung („Impression“) und des Gefühls. Er ist der Urquell der sinnbildenden Materie⁴⁰, indem

³⁵ Richir, *Phénoménologie en esquisses*, op. cit., S. 134–149. Zu diesem Durchbruch siehe zusammenfassend: Gondek u. Tengelyi, *Neue Phänomenologie in Frankreich*, op. cit., S. 72–77; Schnell, *Die Phänomenologische Metaphysik Marc Richirs*, op. cit., S. 122–141.

³⁶ Gondek u. Tengelyi, *Neue Phänomenologie in Frankreich*, op. cit., S. 75. Vgl. Richir: *Phénoménologie en esquisses*, op. cit., S. 141, 291–294.

³⁷ Vgl. Richir, *Fragments phénoménologiques sur le temps et l'espace*, op. cit., S. 285–288; Richir: *Phénoménologie en esquisses*, op. cit., S. 451.

³⁸ Vgl. Fußnote Nr. 35.

³⁹ Richir, *Phantasia, imagination, affectivité*, op. cit., S. 259. Vgl. auch S. 249, 254 etc. Die Begriffe „Leiblichkeit“ und „Leibhaftigkeit“ verwendet Richir immer auf Deutsch.

⁴⁰ *Ibid.*, S. 260; Richir: *Fragments phénoménologiques sur le temps et l'espace*, op. cit., S. 92. An diesen Stellen bestimmt Richir die Phantasieleiblichkeit ausdrücklich mit dem Husserlschen Begriff der Hyle und dem platonischen Begriff der *chora*.

er die Rolle des Agens spielt, das die Phantasie-Affektion empfängt.⁴¹ Dergemäß sind die Phantasie-Affektionen nicht im Sinne körperlicher Affektionen zu verstehen, sondern werden rein leiblich empfangen.⁴² Dieses Empfangen ist wiederum weder rein aktive Willkür noch rein passives Leiden, sondern eine im Vollzug leiblicher Erfahrung untrennbare Einheit beider, durch die die Phantasie-Affektion in ihrer ursprünglich sinnbildenden Funktion ins Spiel gebracht wird. Allein mit diesem eigentümlichen Vollzugsmodus der Phantasieleiblichkeit ist auch die Rede von der „Intensität“ und „Beweglichkeit“ der Phantasie-Affektion *in concreto* zu verstehen. Wie lässt sich dieser Vollzugsmodus des rein leiblichen Empfangen seinerseits *in concreto* verstehen?

Die konkreten Beispiele, die die Leiblichkeit der Phantasie am klarsten illustrieren, findet Richir in der Erfahrung der Musik als solcher. Als darstellende Kunst wird die Musik wesentlich von zwei Seiten her erfahren: von der des Musikers und der des Zuhörers, und der Erfahrungsmodus der Musik unterscheidet sich zwar im „Musizieren“ und im „Hören“. Doch betrifft das, was die Leiblichkeit in der Musik angeht, die Erfahrung der Musik *als solche*, d. h., sowohl die des Musikers und als auch die des Zuhörers der Musik. So Richir:

Oui, il y a des *Leiber* qui ne sont pas nécessairement et aussi immédiatement attachés à un *Körper* que dans le cas de notre propre corps. Prenons par exemple ce qui se produit dans la musique : c'est du *Leib*, dans sa transcendance relative par rapport à ce qui a été noté et joué ; cette transcendance participe du *Leib* et de la *Leiblichkeit*. Et c'est ce que l'on dit aussi en français : cela « a de la chair » – par où l'on signifie que cela vit. C'est donc du *Leib*, lequel est aussi relativement délimité : une sonate ou une symphonie, ce n'est pas infini ; c'est limité dans le temps et dans la forme, mais ça vit ! Et au fond, c'est l'artiste qui prête son *Leib* à la musique, de la même manière que c'est le comédien qui prête son *Leib* au personnage qu'il interprète : lorsqu'il arrive à faire oublier son *Leibkörper* immédiatement visible – car s'il joue bien, ce n'est pas Monsieur Untel qui est là, mais bien tel personnage –, c'est le *Leib* du personnage qu'il incarne qui en vient à parler et agir.⁴³

⁴¹ Die Rede von Agens impliziert allerdings keine wohldefinierte Agentur und ist nur heuristisch zu verstehen, da der Phantasieleib auf ursprünglicher Ebene „kein individuierter Leib“ ist: Schnell, *Die Phänomenologische Metaphysik Marc Richirs*, op. cit., S. 139.

⁴² Richir, *Phénoménologie en esquisses*, op. cit., S. 451; Richir, *Fragments phénoménologiques sur le temps et l'espace*, op. cit., S. 27, 92f. An diesen Stellen wird wiederholt hervorgehoben, dass die Phantasie-Affektionen „unkörperlich“, aber nicht deshalb „unleiblich“ sind.

⁴³ Richir, *L'écart et le rien*, op. cit., S. 104. Richir sieht an dieser sowie anderen Stellen eine gewisse Parallele zwischen dem Musiker und dem Schauspieler. Die vorliegenden Analysen beschränken sich auf den ersteren Fall, weil den letzteren von Richir selbst schon ausführlich behandelt wurde. Vgl. Richir, *Phantasia, imagination, affectivité*, op. cit., S. 497–507.

Beim Hörer sowie beim Musiker ist also seine Leiblichkeit qua Phantasieleiblichkeit notwendig an der Erfahrung der Musik beteiligt, oder genauer, sie sind selbst nur aufgrund ihrer Phantasieleiblichkeit an der Musik beteiligt. Eine vollständige Analyse des Musizierens und des musikalischen Hörens muss selbstverständlich viel mehr als das, was Richir dort sagte, betrachten.⁴⁴ Dennoch betrifft die so beschriebene Leiblichkeit zweifellos eine Grunddimension der musikalischen Erfahrung, die grob gesagt als das Gefühl der Beteiligung gekennzeichnet werden kann: Dem Hörer erscheint eine Musikaufführung nicht als tot oder langweilig, sondern lebhaft oder inspiriert, weil er sich nicht primär durch die physische Manifestation der Musik, etwa die Klänge, körperlich affiziert fühlt („c'est limité dans le temps et dans la forme“), sondern sich eben durch musikalischen Sinn leiblich berührt und daran beteiligt fühlt („c'est ce que l'on dit aussi en français : cela « a de la chair » [...] ça vit !“).

Noch vielsagender ist in dieser Hinsicht die leibliche Erfahrung des Musikers, der zwar mit seinem Leibkörper musizieren muss, doch nur erfolgreich – ungeachtet dessen, wie „Erfolg“ beim Musizieren genauer definiert werden soll – musizieren kann, wenn er seine physisch-dingliche Körperlichkeit ganz vergisst („il arrive à faire oublier son Leibkörper“) und seinen Leib als reinen Phantasieleib „der Musik leiht“ („l'artiste [...] prête son *Leib* à la musique“). In solchem leiblich selbstlosen „Sich-der-Musik-Leihen“ erfährt der Musiker eine reine Beteiligung an der Musik, weil sein Leib sich über den symbolisch fixierten Sinn der Notation und das physisch begrenzte Medium des Klanges hinaus bewegt („sa transcendance relative par rapport à ce qui a été noté et joué“) und die Musik *sich bilden* lässt. Den Zusammenhang der Leiblichkeit des Musikers und des spontanen Sich-Bildens der Musik führt Richir noch klarer wie folgt aus:

Tout le monde sait, et plus particulièrement les bons interprètes, que la musique [...] doit *se faire*, et qu'elle ne se fait que par la *Leiblichkeit* et la *Phantasieleiblichkeit* de l'interprète (celui-ci doit « comprendre » la musique composée par un autre, la faire par *mimésis* non spéculaire, active, et du dedans, et la difficulté, qui n'est résolue que par le talent et par de très nombreuses heures de travail, est d'adapter voire même d'enfourir la *Leibkörperlichkeit* dans la *Leiblichkeit* et la *Phantasieleiblichkeit*).⁴⁵

⁴⁴ Weitere Analysen in dieser Richtung werden sicherlich zwischen den Modi der Leiblichkeit beim Musizieren und Hören unterscheiden müssen, und haben ferner die Wechselwirkung zwischen der Leibkörperlichkeit und der Sedimentierung der symbolischen Stiftungen – mit einem Wort, der Kultur – in Betracht zu ziehen. Für diese Hinweise dankt der Autor dem zweiten Gutachter und István Fazakas. Im Folgenden können allerdings nur die wesentlichsten Aspekte der musikalischen Leiblichkeit im Allgemeinen umrissen werden.

⁴⁵ Richir, *Phantasia, imagination, affectivité, op. cit.*, S. 447.

Aus diesen Ausführungen drängt sich der Eindruck auf, dass Richir tatsächlich als ein erfahrener Musiker spricht – er scheint sehr genau die leibliche Schwierigkeit des Musizierens und die leibliche Bedeutung des musikalischen Talents und der Übung von innen her zu verstehen. Wenn das terminologische Konglomerat „mimèsis non spéculaire, active, et du dedans“⁴⁶, das bemerkenswerterweise auch ein Schlüsselbegriff in Richirs Analyse der Phantasieleiblichkeit in der Fremderfahrung ist⁴⁷, schwierig erscheinen mag, lässt es sich doch sehr wohl in Bezug auf die Schwierigkeit des Musizierens aufklären. Nach der Analyse der Fremderfahrung ist diese durch unsere eigene Phantasieleiblichkeit vollzogene Mimesis in Wahrheit das, was uns erlaubt, die Leiblichkeit des Anderen unmittelbar zu verstehen und den Anderen ohne Weiteres als leibliches Subjekt anzuerkennen.⁴⁸

Die Mimesis wird in alltäglicher Fremderfahrung so einfach und problemlos vollzogen – außer in pathologischen Fällen – dass wir sie gar nicht merken. Die leibliche Schwierigkeit des Musizierens besteht nun genau darin, dass der Musiker ein musikalisches Werk genau so einfach und problemlos aufführen soll, wie man alltäglich mit dem Anderen spricht. Dies gilt, auch wenn Schwierigkeit als Effekt im Inhalt des Werkes impliziert ist (z. B. in Beethovens *Hammerklaviersonate*), denn der Ausdruck der Schwierigkeit kann nicht selbst schwierig sein, wenn Schwierigkeit erfolgreich ausgedrückt werden soll. Das Werk wäre gleichsam eine Person, mit der sich die Musiker nur mit seinem Leib unterhalten kann. Eine solche Unterhaltung, wenn sie ungestört vollzogen werden soll, hat deshalb zur Bedingung, dass der Musiker seine Körperlichkeit in seiner Leiblichkeit „vergraben lässt“ („enfouir“), was tatsächlich nur mit großem Talent oder harter, wiederholter Übung zu erreichen ist.

Durch die oben nur skizzenhaft dargestellten Beispiele leiblicher Erfahrung der Musik – im Hören wie im Machen der Musik – gewinnt nun die Bedeutung der Phantasieleiblichkeit schon maßgebliche Deutlichkeit. Die ursprüngliche Leiblichkeit der Phantasie ist wie gesagt als das eigentümliche „Empfangen“ der ursprüngliche Materie der Sinnbildung, die Phantasie-Affektion, aufgefasst. Es wird nun ersichtlich, dass dieses Empfangen sich tatsächlich in alltäglicher Erfahrung beständig vollzieht, doch gerade wegen seiner Einfachheit weitestgehend unbemerkt und verborgen bleibt. Im Akt des Musizierens lässt sich sein Vollzugsmodus in verwandelter Form und nichtsdestoweniger auf tief verwandte Weise deutlicher erkennen.

⁴⁶ Dies übersetzt Tengelyi auf Deutsch als eine „aktive, innere und nicht spiegelbildartige Mimesis“; Gondok u. Tengelyi: *Neue Phänomenologie in Frankreich, op. cit.*, S. 75. Das hier zitierte Kapitel wurde von Tengelyi geschrieben.

⁴⁷ Richir, *Phénoménologie en esquisses, op. cit.*, S. 145.

⁴⁸ *Ibid.*, S. 145ff.

In der künstlerischen Anstrengung, mit dem Leibkörper die Körperlichkeit zu überwinden und eine musikalische Intention restlos mit reiner Leiblichkeit auszudrücken, lässt sich ein ursprüngliches Vermögen der Beweglichkeit beobachten, das sich zwar mittels des Körpers vollzieht, das jedoch die Grenze des individuellen Körpers überschreitet und mit einer eigenständigen Funktion stets am Werk ist. Dieses Vermögen bildet nichts anderes als die Phantasie Leiblichkeit, deren eigenständige Funktion das Empfangen der Phantasie-Affektion ist. So wie die Bewegung des Musikers primär nicht von der Empfindung des physischen Klangs, sondern der des musikalisch sich-bildenden Sinns motiviert wird, wird die Bewegung des ursprünglichen Leibes, die tatsächlich in der Erfahrung im Ganzen überall impliziert ist, auch nicht vom faktisch-gegenwärtigen Körper geleitet, sondern artikuliert sich frei „schwebend“ und phantasiemäßig, und orientiert sich am Empfangen der Phantasie-Affektion. So gilt es nunmehr, uns der affektiven Dimension der Phantasie zuzuwenden.

IV. „Es ist nicht nichts“

Es versteht sich von selbst, dass die thematische Absonderung der Affektivität von der Leiblichkeit der Phantasie lediglich eine analytische Strategie und keine sachliche Unterscheidung reflektiert. In einem schon oben zitierten Passus stellt Richir fest, dass „in den wilden Wesen [...] keine Unterscheidung zwischen Affektionen und Phantasien“⁴⁹ gemacht werden kann. Wenig später fügt er hinzu, dass „die wilden Wesen *als solche* nichts anderes als diese bewegenden Phantasien sind, wobei die Affektionen nichts anderes sind als ihre Bewegung selbst, ihre »Lebendigkeit« und »Kraft« in ihrer phänomenologischen Konkretheit, das, was die Phantasien entstehen und vergehen lässt“.⁵⁰ Unabhängig vom Begriff der „wilden Wesen“ können diese Ausführungen als ein Definitionsversuch des Begriffs der Phantasie verstanden werden. Demnach ist die Phantasie als bewegend *eo ipso* affektiv, und die Affektion als diese Bewegung selbst und als das, was die Phantasie in Bewegung setzt, *eo ipso* mit der Phantasie eins. Erst so wird der Bindestrich in dem Hauptbegriff Richirs neuer Phänomenologie der Phantasie „Phantasie-Affektion“ vollständig verständlich: Der Bindestrich macht einerseits klar, dass die Affektivität, die mit Richirs frühem Ansatz schon viel analysiert wurde, nun im Anschluss an die Entdeckung der Phantasie neu konzipiert wird („Phantasie-Affektion“); an-

⁴⁹ Richir, „Pour une phénoménologie des racines archaïques de l'affectivité“, *op. cit.*, S. 159f.

⁵⁰ *Ibid.*, S. 160.

dererseits wird damit verdeutlicht, dass die Phantasie, die nun die sinnbildende Urmaterie im archaischsten Register der Phänomenologie bezeichnen soll, nur grundsätzlich im Zusammenhang mit der Affektivität zu konzipieren ist („Phantasie-Affektion“). In diesem Sinne bildet das Thema der Affektivität einen roten Faden, der alle zentralen phänomenologischen Analysen Richirs durchzieht.

Wie wird die Phantasie durch die Affektivität charakterisiert, und wie trägt die Musik zu dieser Charakterisierung bei? Auf diese zwei Fragen antwortet Richir mit einem Schläge, indem er eine einzige Frage beantwortet, die er sich selbst stellt: „Was ist die Phantasie?“

Qu'est-ce que la *phantasia* ? Je dois bien dire que je suis au bout de mes capacités d'expression : je le sens, mais cela ne suffit pas ! Mais il me vient une chose : la musique, encore une fois, est un bel exemple. Si tu écoutes par exemple les *Quatre saisons* de Vivaldi, dans le tout début de *L'hiver*, il y a une marche d'accords : c'est un moment très fort... Eh bien, c'est une affection qui me fait penser à une espèce d'énorme et noire machine destructrice, qui avance inexorablement. Je sais que ce n'est pas cela, mais c'est à cela que ça me fait penser. Donc, cette sensation tout affective produite par la musique est une *phantasia* [...] il n'y a pas d'objet déterminé, mais seulement quelque chose d'effrayant... c'est donc pour moi un exemple de *phantasia* : c'est tout à fait ombreux et indéterminé, mais ce n'est pas rien, je n'en ressens que l'affection qui habite du seulement figurable. [...] *l'esprit souffle où il veut*, comme on dit !⁵¹

Hier wird eindeutig bestätigt, dass die Idee der Affektivität die Antwort auf die Frage „Was ist die Phantasie?“ bildet. Man könnte wohl dieser Passage zufolge sagen, dass die Phantasie tatsächlich die Affektivität *ist*, weshalb eine „ganz affektive Empfindung, die von der Musik hervorgebracht wird“ („cette sensation tout affective produite par la musique“) ein Beispiel für die Phantasie bildet. Doch will man nicht eine bloß nominale Gleichsetzung mit einer sachlichen Erklärung verwechseln, dann bleibt die Frage „Was ist die Affektivität?“ zu beantworten. So ist Richirs lebhafter Erzählung zunächst zweierlei zu entnehmen.

Was passiert eigentlich, wenn man ein Musikstück hört, und dabei eine affektive Empfindung hat? „C'est un moment très fort“: Man fühlt sich von einem starken Moment in der Musik ergriffen. Solche Ergriffenheit muss selbstverständlich nicht immer von lauter oder schneller Musik veranlasst werden, wie in dem Beispiel, das Richir wählte, sondern lässt sich ebensogut von leiser oder langsamer Musik hervorrufen: man denke an den Anfang des Vorspiels zum ersten Aufzug von *Lohengrin*. Unter den besten Bedingungen fühlt man sich so stark von der

⁵¹ Richir, *L'écart et le rien*, op. cit., S. 113.

Stille der ersten Töne angezogen, als verschwände im Augenblick alles andere. Die Stärke, d. i. die affektive Wirkung der Musik liegt offensichtlich nicht an irgendwelchen physischen Merkmalen des Klanges, sondern allein an der *Intensität* des rein musikalischen Ausdrucks. Den Beispielen zufolge lässt sich die Bedeutung der Affektivität in erster Linie durch die Idee der Intensität auslegen.

Eine solche Intensität aber lässt sich ihrerseits entscheidend *nicht* in Bildern oder der Sprache auslegen, so sehr man auch dazu neigt, dies zu tun („c'est une affection qui me fait penser à ...“). Eine bildliche Assoziation mag sehr wohl evoziert sein, doch weiß man, dass sie mit der Musik wesentlich nichts zu tun hat („Je sais que ce n'est pas cela“), weil sie im Grunde nichts als eine Objektivierung des Unobjektivierbaren ist.⁵² Die Affektionen sind jenseits aller sprachlich ausdrückbaren Sinne verschwommen und schattenhaft – sie *erscheinen* unbestreitbar, sofern sie empfunden werden („je n'en ressens que l'affection“), doch nur so, dass sie dabei radikal *nichtgegenständlich* und unbestimmt bleiben („il n'y a pas d'objet déterminé [...] c'est tout à fait ombreux et indéterminé“). Die Affektivität markiert folglich diejenige Dimension der Erfahrung, in der radikal nichtgegenständlicher Sinn mit mehr oder weniger Intensität wirkt und empfunden wird. Als solche ist sie fast nichts, ist jedoch „nicht nichts“ („ce n'est pas rien“): „nicht Sein, nicht Nichtsein, nicht ganz erscheinend [...] nicht ganz nicht-erscheinend“.⁵³

V. „Der Geist weht, wo er will“

Klingt diese Explikation doch noch mysteriös, so ist das Mysteriöseste noch nicht berührt worden. „L'esprit souffle où il veut“ – „Der Geist weht, wo er will.“ Was soll der biblische Satz in diesem Zusammenhang bedeuten? In dem Gespräch geht es in der Tat eindeutig um eine „philosophische [nicht-religiöse, Anm. d. Verf.] Interpretation“⁵⁴ des Satzes, die die Tatsache erklären soll, dass die Affektionen nicht im gewöhnlichen Sinne räumlich, sondern im sehr spezifischen Sinne „geistig“, nämlich durch die Phantasie Leiblichkeit stattfinden.⁵⁵ In diesem Sinn weist der phänomenologische Begriff der Phantasie Leiblichkeit eine grundsätzliche Unterscheidung des Körpers und des Geistes als sachlich unangemessen auf.

⁵² An der gegenwärtigen Stelle im Gespräch weist Sacha Carlson treffend darauf hin, dass solche bildliche Assoziation nach Richirs später Terminologie eine Umwandlung der Affektion in den *Affekt* bedeutet, und nur durch eine *architektonische Transposition* möglich ist. *Ibid.*, S. 113–114.

⁵³ Richir, *Phénoménologie en esquisses*, op. cit., S. 419.

⁵⁴ Richir, *L'écart et le rien*, op. cit., S. 114.

⁵⁵ Richir, *L'écart et le rien*, op. cit., S. 113–114.

Mit einem Überblick von Richirs Phänomenologie der Phantasie bzw. der Affektivität muss doch gesagt werden, dass der Satz am besten dazu geeignet ist, nicht die Leiblichkeit der Affektivität, sondern ein anderes grundlegendes Charakteristikum der Affektivität aufzuklären. Damit ist deren *Transpossibilität* gemeint. Hier können freilich die ursprüngliche Bedeutung des Begriffs der Transpossibilität⁵⁶ und sein vielschichtiges Verhältnis zur Phantasie und zur Affektivität⁵⁷ nicht vollständig dargestellt werden. Allerdings bietet der aus dem Johannesevangelium zitierte Satz gerade im Zusammenhang mit der Musik einen vortrefflichen Ausdruck des Sinns der Transpossibilität und damit insgesamt der Affektivität und der Phantasie. Der Zugang zu diesem Sinn öffnet sich, sobald man sich an die Erfahrung des musikalischen *Erhabenen* erinnert. Das „Erhabene“ ist bekanntlich ein Fachbegriff bei Kant sowie bei Richir, doch ist Richirs Antwort auf Carlsons Bemerkung zu Schuberts Streichquintett auch lediglich mit Rückgriff auf musikalische Erfahrung und sehr wohl ohne theoretische Voraussetzung verständlich:

C'est sublime parce que c'est insupportable d'intensité – on est au bord de l'insupportable tellement c'est intense, surabondant : il y a une affectivité qui afflue sans laisser le temps de respirer, pour ainsi dire –, et en même temps, l'affectivité fait aussi sentir cet écart entre quelque chose de radicalement autre et cette affectivité qui se nourrit d'elle-même, d'une certaine manière.⁵⁸

Damit ist nicht nur wiederholt von der Intensität die Rede, sondern darüber hinaus von dem *unerträglich* und *überbordend* Charakter der Intensität. Was heißt es, von unerträglich und überbordender Intensität der Musik affiziert zu werden? Dabei ist nicht zu übersehen, dass solche Erfahrung ein wesentliches Moment der Fremdheit impliziert („quelque chose de radicalement autre“). Die Musik wird nur unerträglich intensiv, wenn ihre Intensität vom Zuhörer nicht als vorhergesehen und gewohnt, sondern gewissermaßen als überraschend und etwas „Neues“ empfunden wird. Die Empfindung des Neuen geht selbstverständlich nicht mit der faktischen ersten Erfahrung eines Werkes einher. Beim ersten Hören eines Werkes – sei es Schuberts Streichquintett oder Bachs h-Moll-Messe – mag man völlig unberührt bleiben. Erfährt man beim hundertsten Hören das Werk plötzlich wie nie zuvor als unerträglich intensiv, so erfährt man etwas radikal Neues, das zuvor nicht existiert hat und dessen Entstehung zuvor nie erwartet wurde. Dieses Beispiel lässt sich auf das Musizieren des Musikers völlig übertragen. Denn

⁵⁶ Vgl. Richir, *Méditations phénoménologiques*, op. cit., S. 112f.; dt. S. 120ff.

⁵⁷ Vgl. Richir, *Phénoménologie en esquisses*, op. cit., S. 306ff, 483–486, 496–497.

⁵⁸ Richir, *L'écart et le rien*, op. cit., S. 219.

ein Werk nach Jahren des Übens technisch kompetent aufführen zu können und das Werk als unerträglich intensiv zu empfinden sind offenkundig nicht dieselbe Sache. Nichts bereitet vor auf die Erscheinung des Erhabenen, nicht einmal hundert Jahre Übung.

Solche radikale Kontingenz, mit der das Erhabene in der musikalischen (und nicht nur musikalischen) Affektivität hervortritt, bezeichnet der Begriff der Transpossibilität. Das Transpossible ist nicht bloß das Mögliche, sondern das, was nicht vorher als möglich gedacht wurde (in diesem strengen Sinn als „unmöglich“ zu verstehen), das jedoch im Augenblick des affektiven Erhabenen möglich *wird*. Noch strenger genommen *wird* das Transpossible nicht möglich, sondern *ist* immer nur nachträglich – *après coup* – möglich geworden. Das genaue Moment seiner Entstehung ist als solches unfassbar, da seine wirkliche Aktualisierung unerträglich intensiv ist.⁵⁹ In dem strikten Sinn, dass die Affektivität, wie sie sich im Erhabenen in der Modalität der Transpossibilität vollzieht, das radikal kontingente Hervortreten des neuen Sinns ist, ist sie mit dem „Geist“ zu vergleichen: „Der Geist weht, wo er will.“ Streng damit korrelativ ist das „Empfangen“ des Transpossiblen, d. i. die durch die Affektivität vermittelte Phantasieleiblichkeit, die sich auf das transpossible Hervortreten des Erhabenen einstimmt, mit dem Begriff der *Transpassibilität* gekennzeichnete.⁶⁰ Und ebensogut lässt sich der transpassible Leib mit dem „Du“ in dem nächsten biblischen Satz beschreiben: „Du hörst sein Sausen wohl, aber du weißt nicht, woher er kommt und wohin er fährt.“⁶¹

Diese Beschreibung ist freilich nichts mehr als ein Vergleich. Denn das Transpossible ist keineswegs mit dem heiligen Geist zu identifizieren, und die „Grundstimmung“ der neugegründeten Phänomenologie ist weder die Ehrfurcht vor dem Herrn noch die Angst vor dem Tod, sondern das Erhabene vor dem phänomenologischen *apeiron*⁶², das Richir explizit von religiöser Erfahrung fernhält.⁶³ Das phänomenologische *apeiron*, das für Richir in Wahrheit nur einen alternativen Titel des phänomenologischen Felds selbst bedeutet⁶⁴, lässt sich zwar nicht religiös, geschweige denn (onto-)theologisch denken, ist jedoch auch nicht bloß negativ durch seine radikale Unbestimmtheit und Unbegrenztheit zu verstehen. Denn es

⁵⁹ Diesbezüglich muss auf Richirs explizite Anlehnung an Schellings Begriff des „Unvordenklichen“ hingewiesen werden. Vgl. Richir, *Phénoménologie en esquisses*, op. cit., S. 306, 485.

⁶⁰ Richir, *Méditations phénoménologiques*, op. cit., S. 48–49; dt. S. 53–55.

⁶¹ Joh. 3,8. „Er“ stünde in diesem Zusammenhang für das Erhabene.

⁶² *Ibid.*, S. 58–59; dt. S. 62–64.

⁶³ Richir, *L'écart et le rien*, op. cit., S. 114. Zur Nähe und Ferne des phänomenologischen *apeiron* mit der (symbolischen) Idee des Gottes siehe ferner Richir, *Méditations phénoménologiques*, op. cit., S. 364–372; dt. S. 394–404.

⁶⁴ Richir, *Méditations phénoménologiques*, op. cit., S. 23, 57–58; dt. S. 28, 62–63.

ist als Kernstruktur der Transpossibilität genau das, was die unerschöpfliche Sinnhaftigkeit der Erfahrung als solche und im Ganzen positiv gewährleistet, nämlich deren anfangs genannte Ursprungsdimension. Es ist den vorhergehenden Analysen zufolge diejenige Erfahrungsdimension, die sich auf nur schwer fassbare Weisen in der Phantasie und der davon unabtrennbaren Affektivität ankündigt. Seine flüchtige Erscheinung mit unserer unmittelbaren Leiblichkeit „ungezwungener“⁶⁵ ins Spiel kommen zu lassen, ist das Eigentümliche der musikalischen Erfahrung.

In der Tat ist die Erfahrung des Erhabenen nicht nur nicht mit speziell religiösen Voraussetzungen zu fassen, sondern beschränkt sich auch nicht auf das Ästhetische, geschweige denn das Musikalische. Offensichtlich ist die Erfahrung der Musik auch nicht nur die des Erhabenen, denn die Musik gehört gleichwohl unleugbar zum Alltag. Die Erfahrung als solche, worunter die der Musik stehen muss, ist weder ausschließlich der Alltag noch ausschließlich das Erhabene. Sie ist unendlich und irreduzibel vielfältig. Das zeigte zwar nicht erst Richir, dessen Denken sich als eine „Mathesis der universellen Instabilität“⁶⁶ versteht. Die Ursprungsdimension der Erfahrung ist jedoch so wesentlich verdeckt, dass sie oft nur mit Hilfe der Grenzfälle aufgedeckt werden kann. Insofern die Phantasie als archaischstes Erfahrungselement in der Musik reiner als sonst durchscheint, hat die Musik wesentlich den Charakter einer Grenzerfahrung. Nimmt umgekehrt die Musik an der Ursprungsdimension der Erfahrung als solcher teil, so mag Richir inniglich im Recht sein, wenn er „die Leidenschaft des Denkens“ mit Schelling als „die Wonne“⁶⁷ denkt. Auch dem Phänomenologen und vielleicht ihm insbesondere gilt der Satz, der die Bedingung des „Suchens der Weisheit“⁶⁸ ausdrückt: „Denn nur dem Reinen offenbart sich das Reine.“⁶⁹

Leonard Ip (MPhil, MA) studierte Philosophie an der Bergische Universität Wuppertal, der Karls-Universität Prag und der Chinese University of Hong Kong. Seine Forschungsinteressen liegen systematisch in der transzendentalen Subjektivitätstheorie, der Metaphysik des Absoluten, der Ästhetik und Musikphilosophie, historisch in der Phänomenologie des 20. und 21. Jahrhunderts, der klassischen deutschen Philosophie und den Schnittpunkten beider Traditionen. E-mail: long.ip@uni-wuppertal.de

⁶⁵ Vgl. Fußnote Nr. 13.

⁶⁶ *Ibid.*, S. 7; dt. S. 9.

⁶⁷ *Ibid.*, S. 64; dt. S. 69.

⁶⁸ Schelling, F. W. J., *Initia Philosophiae Universae. Erlanger Vorlesungen WS 1820/21*, hrsg. und kommentiert von H. Fuhrmans, Bouvier, Bonn 1969, S. 68

⁶⁹ *Ibid.*

ACTA UNIVERSITATIS CAROLINAE

Interpretationes

STUDIA

PHILOSOPHICA

EUROPEANEA

VOL. X / NO. 2 / 2020

Obálka a grafická úprava – Layout and cover design: Kateřina Řezáčová

Vydala Univerzita Karlova

Nakladatelství Karolinum, Ovocný trh 560/5, 116 36 Praha 1

Published by Charles University

Karolinum Press, Ovocný trh 560/5, 116 36 Praha 1,

www.karolinum.cz

Praha 2022

Sazba DTP Nakladatelství Karolinum

Typeset by Karolinum Press

Vytiskla tiskárna Nakladatelství Karolinum

Printed by Karolinum Press

MK ČR E 19831

ISSN 1804-624X (Print)

ISSN 2464-6504 (Online)