De l'architecture comme image de notre existence

Architecture as an image of our existence

Über die Architektur als Bild unseres Daseins

Baldine Saint Girons

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/leportique/2680>

DOI : 10.4000/leportique.2680

ISSN : 1777-5280

Éditeur

Association "Les Amis du Portique"

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2013

Pagination : 89-115

ISSN : 1283-8594

Référence électronique

Baldine Saint Girons, « De l'architecture comme image de notre existence », *Le Portique* [En ligne], 31 | 2013, mis en ligne le 01 novembre 2015, consulté le 25 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/leportique/2680> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/leportique.2680>

Ce document a été généré automatiquement le 25 mars 2021.

Tous droits réservés

De l'architecture comme image de notre existence ¹

Architecture as an image of our existence

Über die Architektur als Bild unseres Daseins

Baldine Saint Girons

Nous sentons, en effet, qu'un édifice, une sculpture, un tableau nous renvoient une image différente de notre existence ².

C'est dans la mutation du rapport d'altérité que semble devoir être recherché le principe de cette conversion de notre langage naturel en une expression esthétique ³.

- ¹ Il importe de méditer le paradoxe selon lequel des auteurs qui ne se sont pas réclamés pas de l'esthétique ou qui ne l'ont pas désignée comme l'objet principal de leur recherche sont aujourd'hui considérés comme des auteurs essentiels de l'esthétique. Tel est notamment le cas en France de Maurice Merleau-Ponty, devenu aujourd'hui un des auteurs classiques de cette discipline. Mais tel est le cas, également, de Pierre Kaufmann, dont la philosophie se soumet constamment à l'épreuve d'une rencontre initiatrice avec les œuvres, les hommes et les choses. Le moment esthétique y constitue une stimulation irremplaçable, non seulement, en amont, comme une des sources de la pensée, mais, en aval, comme production d'un acte, d'une parole ou d'une œuvre aptes à capter son témoin.
- ² Je voudrais montrer en quel sens son chef-d'œuvre, *L'Expérience émotionnelle de l'espace*, peut contribuer à la refondation de l'esthétique à partir d'une anthropologie centrée sur la scission subjective. Une esthétique dans laquelle ni le beau, ni le plaisir ne jouent de rôle central ; où le beau n'est plus qu'un sublime amadoué, publiquement reconnu, ayant perdu sa capacité de brûler et d'entamer ; où le plaisir importe moins que la disponibilité au « réel » qui surgit, défiant toute anticipation. Une esthétique où la perception consciencieuse a moins d'autorité que le choc émotionnel et le processus de pensée qui le prend en compte et l'interprète. Une esthétique, enfin, qui ne s'attache

pas à la « représentation » comme mise en scène d'un référent ou comme illustration d'un signifié, qui ne fétichise pas non plus l'œuvre, mais tente, au contraire, de comprendre ses conditions d'émergence, en même temps que les modalités d'insertion du sujet dans son espace.

- 3 Trois ambitions majeures se manifestent dans *L'Expérience émotionnelle de l'espace* : elles concernent une théorisation de la création artistique qui se fonde sur la réactualisation sensible de « l'exclu » et vise à assouplir les frontières rigides d'habitude placées entre création et réception ; une théorisation de l'espace selon les expériences différenciées qu'en permettent l'architecture, la sculpture et la peinture – arts du lieu, de la direction et de la distance – ; une théorisation de l'émotion, conçue comme phénomène d'expression, attestant une mutation du rapport d'altérité et dotée d'une fonction capitale dans le devenir des hommes et des civilisations.
- 4 Le terme clé de ces développements est « l'exclusion », que celle-ci soit involontaire comme dans l'émotion violente qui me soustrait au monde commun, ou qu'elle fasse, au contraire, l'objet d'un choix concerté par l'artiste, se lançant à lui-même un défi. Ainsi l'architecte se retire du monde pour fabriquer ses propres espaces enveloppants ; le sculpteur s'absorbe dans la matière inanimée comme si elle pouvait rendre la vie effective ; le peintre affronte le simple plan dans l'espoir de retrouver une profondeur plus riche et plus réelle que la profondeur dont il se prive. Dans chacun de ces cas, c'est l'impossibilité apparente de rejoindre le monde déjà connu qui force à l'inventivité. La vocation du grand art consiste à faire jaillir un éclat de réel qui s'ajoute au réel commun et l'enrichit, tel un « gain d'espace » (*Raumgewinn*), selon la suggestive formule de Rilke ⁴.
- 5 Pareille théorie de la création artistique constitue, certes, le dernier chapitre de *L'Expérience émotionnelle de l'espace* ; mais elle a, en fait, précédé les théories de l'espace et de l'émotion, comme en témoigne l'article, publié huit ans auparavant, sous le titre « L'expression de la destinée dans l'art » ⁵. Dans une première phase, l'expression de l'irréversibilité du devenir semblait la hantise principale des arts plastiques ; et il revenait à l'imagination, non à l'émotion, de jouer le rôle d'analyste transcendantal dans notre rapport à l'art. Pourquoi ce double changement d'opérateurs ?
- 6 Si on passe d'une réflexion centrée sur le temps à une réflexion centrée sur l'espace, cela tient à la méthode génétique dont Pierre Kaufmann formule l'exigence d'emploi dès 1959. Elle vise à restituer les modes de « constitution interne du perçu » et s'oppose par là à la fois à la méthode hégélienne du dépassement du sensible et à la méthode phénoménologique de la réduction eidétique. L'idée est de retrouver une « variation naturelle » conçue en 1967 comme fondement de la variation phénoménologique. Cette « variation naturelle » ou « variation génétique » est « irréductible à toute interprétation naturaliste », dans la mesure où elle tire parti des « niveaux de constitution » du sujet et des choses ⁶.
- 7 Si les différents types d'émotion remplacent, par ailleurs, l'imagination, c'est pour au moins deux raisons. D'une part, l'émotion est un processus à la fois interne et externe ; c'est un événement qui ne se produit pas seulement pour moi, mais qui devient sensible à autrui. Bref, l'émotion est un phénomène d'expression, ce qui n'est pas nécessairement le cas de l'imagination. D'autre part, faire de l'assomption de l'émotion forte – de dangereuse et singularisante – le ressort même de la création artistique, c'est renouer avec la tradition du sublime ⁷. L'opération aurait été assurément possible avec l'imagination, mais le triple avantage du recours à l'émotion était de nous obliger à

trouver un point de départ dans le sensible, de poser de façon drastique la question du « réel » et de prendre en compte un risque immédiat de désinsertion sociale pour celui qui l'éprouve.

- 8 Ces préliminaires une fois établis, mon objet ne sera pas de développer successivement ces trois théorisations en acte, mais de montrer leur nouage dans un cas précis : celui de l'architecture. Dès 1959, Kaufmann recherche dans la *Cosmogonie* d'Hésiode le mythe fondateur de l'architecture : à l'espace de la chute, du vide attirant ou du Chaos primordial, se substitue l'espace de la terre, dont la fonction est de suspendre le vide et d'instaurer la pesanteur. Si l'architecture jouit alors d'un privilège par rapport aux autres arts plastiques, c'est bien parce qu'elle a une fonction d'ancrage et qu'elle singularise des espaces qui n'ont pas le caractère délibérément « fictif » propre aux espaces de la sculpture et de la peinture. L'architecture oblige à penser de façon drastique ce qu'il en est du réel de l'espace. L'espace qu'elle produit, il s'agit d'en user, de sorte que le spectateur disparaît au profit de l'utilisateur ou du promeneur. Le tactile et l'accoutumance au tactile prennent le pas sur le visuel et sa contemplation si bien que l'idée d'œuvre d'art, dans son mode d'exposition muséal, tend à s'effacer ⁸.
- 9 Comment raccorder espace préarchitectural et espace architectural ? Et en quoi l'architecture a-t-elle spécifiquement affaire avec l'assomption d'une peur élémentaire, d'une peur viscérale, suscitée par un espace qui se dérobe et qui se disloque ?

Expériences de l'espace

- 10 Nous avons tous, lorsque nous étions enfants, plus ou moins pensé l'espace comme un réceptacle : le contenant devait exister « avant » et « après » les choses, puisqu'il se remplissait d'elles et s'en vidait ; le cadre devait être autonome et valoir pour lui-même. Mais nous oublions alors une question essentielle : qu'est-ce que l'espace sans un sujet qui le constitue à la fois de l'intérieur et de l'extérieur ? Afin qu'un espace vaille pour moi, deux conditions sont requises : il faut que je l'habite, que je lui sois inhérent ; et il faut, d'autre part, qu'un circuit se constitue grâce auquel les choses puissent coexister, c'est-à-dire être à la fois disjointes et assemblées.
- 11 Devrions-nous concevoir l'espace seulement comme la condition transcendante de l'expérience ? De fait, l'espace n'est pas une représentation, il n'est « pas pour l'homme un vis-à-vis » (Heidegger) ⁹, mais est le plus souvent perçu distraitement, marginalement, par approches successives. S'il guide notre comportement et notre pensée, c'est d'une manière souple, puisque nous pouvons, sauf cas exceptionnels, nous évader d'un espace physique dans un autre espace physique, et d'un espace physique dans un espace mental. Mais si l'espace est assurément une condition de possibilité de l'expérience, peut-il se réduire à la forme *a priori* kantienne ?
- 12 Non, car les espaces agissent de façon singulière sur la pensée et la pensée les produit de façon tout aussi singulière. *Der Raum raümt* (Heidegger) ¹⁰, l'espace produit de l'espace ; il « spatie », comme j'aime à dire. Dire « *Der Raum raümt* », ce n'est pas énoncer une tautologie ; c'est, au contraire, affirmer un *fiat* de l'espace comme « espèce d'être » (Benoît Goetz) ¹¹ qui s'auto-engendre, s'aménage, se singularise par la médiation de l'architecture. Faudrait-il alors assimiler l'activité de l'espace à celle du lieu ? Cela à la manière d'Aristote qui, vantant la « puissance prodigieuse du lieu », l'attribue à chaque substance comme la surface limitante qui coïncide avec celle du corps et subsiste dans chacun de ses déplacements, telle « la limite immobile immédiate de l'enveloppe » ¹² ? Il

semble que, depuis « la perte du centre » (Seldmayr) ¹³ qui caractérise notre modernité, toute la difficulté soit de ne plus penser l'espace à partir du lieu ni à partir du corps. Je ne suis pas seulement ce corps que j'anime ; je suis cet espace qui s'ouvre et qui se ferme, auquel je m'adonne et dont je me retire, bien au-delà du simple moi. La question de l'horizon devient centrale, bien que ce terme se rencontre peu dans l'œuvre de Kaufmann.

- 13 Chez Leibniz, l'espace était l'ordre des coexistants et des « compossibles », « un rapport, un ordre non seulement entre les coexistants, mais encore entre les possibles, comme s'ils existaient » ¹⁴. Il était formé par l'ensemble des places, c'est-à-dire des positions relatives des corps les uns par rapport aux autres ¹⁵. Sans doute cet espace unique s'est-il pour nous effondré ; mais ce qui émeut chez Leibniz est l'insatisfaction que lui procurait son idéalité. Ainsi imaginait-il l'éventualité d'un lien réel entre les choses, d'un *vinculum substantiale* : peut-être y aurait-il une liaison effective entre les monades qui se surimposeraient à leur liaison idéale ; Dieu la réaliserait par une action réelle qui respecterait néanmoins les spontanéités et serait analogue à la constitution d'une chambre d'échos (*Echo reddens*) ¹⁶. Cette idée me semble fort heuristique. Si, en effet, l'architecture ne crée pas *dans* l'espace, mais fait exister *des* espaces, ne faudrait-il pas dire qu'elle crée des chambres d'écho qui maintiennent les hommes ensemble ?
- 14 Mais revenons à cette étrange nature de l'espace à la fois autoproductif et produit. Disons, pour faire vite, que l'espace est une ellipse à double foyer ou à double origine : ici, le foyer subjectif, celui du sujet incarné (S), se rapportant à une pluralité hors de lui ; là, l'Autre (A), moins un autrui déterminé que le foyer de l'altérité, Dieu conçu comme garant de vérité (de monde, d'ordre et de correspondances), l'Instituant suprême (Marc Richir), le lieu des différents codes. Entre le sujet et l'Autre se trouvent toutes sortes d'espaces <>, naturels, plastiques, musicaux, littéraires ou scientifiques, au sein desquels le sujet incarné se déplace en suivant des orientations proposées par l'Autre.

S	<>	A
SUJET INCARNÉ	ESPACE (S)	AUTRE

- 15 Le sujet et l'Autre forgent de concert l'espace, le réel, le monde. Qu'y a-t-il au dehors du sujet ? Une pluralité dont ne savons rien, puisque nous ne connaissons l'espace, le réel et le monde que suivant des normes qui sont celles du sujet et de l'Autre. Peu nous importe, disait Cézanne, que la nature soit ou non une illusion : « Qu'est-ce qu'il y a sous elle ? Rien peut-être. Peut-être, tout » ¹⁷. Le rechercher n'est pas notre affaire. Notre vrai problème, c'est de pouvoir communiquer à l'intérieur d'espaces ou de mondes déterminés, bref de ne pas nous laisser submerger par le chaos, mais de structurer ou de configurer la pluralité. Or, pour cela, comme la théorie de la *Gestalt* l'a bien montré, nous avons besoin de constantes de perceptions, qu'elles soient de grandeur, de forme ou d'existence. Et, chaque fois qu'elles semblent nous faire défaut, nous tendons à les restituer.
- 16 Ce schéma d'un sujet qui se rapporte à l'Autre comme à son partenaire pour constituer le monde n'est ni le schéma kantien du sujet face au phénomène, ni le schéma

heideggérien du sujet face à l'Être. L'avantage du schéma kantien est d'abandonner l'étude du « couple disjonctif » essence/apparence et de montrer la priorité épistémologique du « couple conjonctif » condition de l'apparition/apparition¹⁸. Le progrès décisif tient dans l'affirmation que le sujet constitue non pas ce qui apparaît, mais les conditions de ce qui apparaît. L'avantage du schéma heideggérien est de faire comprendre la différence entre une vérité comprise comme *adequatio rei et intellectus* (adéquation de l'intellect à la chose et de la chose à l'intellect) et une vérité comprise comme dévoilement de l'Être. Il s'agit de renouveler l'ontologie par une analyse existentielle du *Dasein*, appelé à devenir « le berger de l'Être » ; ce qui suppose un affranchissement à l'égard de l'interprétation technique de la pensée et le retour à une « poésie », libérée de la grammaire.

- 17 Le schéma ici proposé est d'inspiration lacanienne et kaufmannienne : il a pour but de faire comprendre comment l'espace lui-même est une création commune de l'Autre et du Sujet, où la technique et la grammaire jouent leurs rôles, et comment la dislocation de l'espace devient imminente, dès que le Sujet n'obtient plus de l'Autre la caution dont il a besoin, dès qu'il n'arrive plus à co-fonder avec lui un espace stable et cohérent, où il puisse s'installer tranquillement, agir en commun et s'exprimer de façon intelligible.
- 18 Mais la langue est parfois contrariante : on n'y trouve pas de verbe qui veuille dire « forger un espace », avec ses dérivés. « Espacer » signifie placer un intervalle entre des mots ou des choses ; « spatialiser » (mot récent qu'on ne trouve pas dans le *Dictionnaire de la langue française* de Littré et qui a peut-être été créé par Bergson) signifie « donner les caractères de l'espace », « mettre dans l'espace » : on y suppose donc un espace préexistant. Or c'est justement ce qu'il faudrait ne pas faire, si l'on veut penser l'espace comme cofondé par le sujet et par l'Autre et recevant alors ses modes d'emploi précis. *Spaziare* est un beau mot en italien. Seulement il signifie seulement le fait de se mouvoir dans l'espace. « Spatier » me semble le terme adéquat pour les deux raisons suivantes :
 - 1) Le sujet n'« a » pas seulement un espace, il ne se meut pas seulement dans un espace : il « est » l'espace qu'il investit de différentes manières par son corps, en tant que sujet incarné. Au « Je pense donc je suis » on pourrait substituer un « Je pense, donc je déploie l'espace », « Je pense, donc je spatie »
 - 2) Le sujet spatie de différentes manières ; il forge des types d'espace qui correspondent à ses diverses activités. Ainsi, contrairement à ce qu'on pourrait croire, l'espace mathématique est loin d'être unifié. L'espace algébrique (forgé par accumulation d'éléments séparés) diffère, par exemple, considérablement de l'espace géométrique (se constituant par juxtaposition de lignes, surfaces et volumes), mais aussi de l'espace topologique (mettant en valeur des propriétés constantes lors de transformations continues) ou de l'espace vectoriel (indiquant les lignes de forces dans un champ dynamique). Et le problème est d'appréhender l'extraordinaire finesse et complexité des espaces constitués par les différents actes psychiques¹⁹.
- 19 La clé d'or qu'il faut faire fonctionner, quand on aborde l'espace, est la suivante : chacune des formes qu'il prend est la *promotion à l'extérieur d'un mode de construction interne au sujet*. Et le problème est alors de saisir comment se croisent et s'articulent le point de vue individuellement subjectif qui m'est propre en tant que sujet incarné, et le point de vue transindividuellement subjectif, propre à l'Autre comme caution de toute stabilité et vérité.
- 20 Dans ce contexte, le bouquet de questions qui se constitue est le suivant : Qu'a l'expérience émotionnelle d'éminemment instructif concernant la genèse de l'espace et

les différents modes de distribution des valeurs auxquels il préside? Pourquoi l'espace que construisent les différents types d'émotion est-il un espace solitaire auquel l'Autre ne fait plus écho, de sorte qu'il semble se dérober à l'appel que lui lance le sujet? Pourquoi l'émotion est-elle « étonnement » et pourquoi nous en éveillons-nous « comme d'un rêve », ainsi que l'écrit Pierre Kaufmann? Quel rapport a-t-elle donc avec l'expérience du rêveur, désinséré de l'espace de la locomotion, mais aussi avec celle du tout jeune enfant, soumis au bon vouloir de l'Autre? Comment, enfin, l'art prend-il en charge nos émotions et nos rêves, c'est-à-dire les moments les plus intenses de notre vie psychique?

- 21 Pour fixer les idées et avant de prendre des exemples, je voudrais proposer les écritures suivantes :

22 S <> A
 SUJET PERCEVANT ESPACE D'ACTION
 AUTRE GARANT DE MON ESPACE
 RÉEL COFONDÉ
 (CONSTANTES DE PERCEPTION)

23 S <|> A
 SUJET ÉMU ESPACE ÉMOTIONNEL DISLOQUÉ
 AUTRE REFUSANT SA CAUTION
 RÉEL IMPOSSIBLE
 RUPTURE AVEC L'AUTRE
 ET CONSCIENCE DE CETTE RUPTURE

24 S <> A
 Sujet rêvant, espace onirique Autre non invocable,
 Désinséré, Impersonnel, non personnifiable
 Hantant le rêve sans profil, sans revers,
 ne donnant pas l'ici
 Absence de conscience de notre désinsertion

25 S <> A
 Sujet *infans* Champ primordial indéterminé Autre = Englobant,
 avant le langage Foyer du don et du refus
 verbal où tout, absolument tout,
 peut arriver, être donné ou refusé.

26 S <<>> A
 Sujet artiste « gain d'espace » (Rilke) Autre dont la réponse
 est possible
 Espace de l'œuvre

- 27 Le problème de Kaufmann est d'articuler trois moments :

1) L'expérience ou l'épreuve très concrète du dessaisissement, dont il distingue trois modalités, liées à « l'absence de soi dans le réel » et à la « carence signifiante »²⁰.

- dessaisissement de mon espace local intentionnel ou aliénation au lieu (au corps propre et à l'espace que j'occupe) : impossibilité à me situer une fois pour toutes ;
- dessaisissement de mon autonomie de sujet agissant ou aliénation de ma conduite : impossibilité d'assumer pleinement ma direction ;
- dessaisissement de mon autonomie de sujet parlant ou aliénation au symbolique : impossibilité de surmonter la distance.

2) Les catégories sous lesquelles l'émotion pense son fondement ou son absence de fondement et dans lesquelles elle se symbolise : catégories qui sont indissolublement des catégories émotionnelles et des catégories d'expression (ces dernières catégories étant comme chez Kant articulées à des schèmes).

3) L'univers des arts plastiques, conçu comme inscription dans l'épaisseur du sensible de l'épreuve émotionnelle et du dessaisissement qui l'accompagne.

« Toute émotion est à quelque égard étonnement »²¹

- 28 Si Pierre Kaufmann donne à l'émotion un rôle cardinal, c'est qu'il la conçoit non pas seulement comme un phénomène psychophysiologique, mais d'abord comme un phénomène d'expression. On considère trop souvent le désordre organique comme la cause de l'émotion, alors qu'il n'en est que l'accompagnement ou l'effet. Tout l'effort de Kaufmann consiste à montrer que l'émotion se déploie d'abord sous l'emprise de « l'Autre » et qu'elle exprime au sens propre une mutation soudaine et provisoire de la relation avec l'Autre, une perturbation du « rapport d'altérité ». L'Autre cesse d'être mon partenaire dans la constitution du réel, de ce qui vaut pour moi.
- 29 Les manières successives dont nous considérons notre propre émotion méritent une soigneuse analyse. Lorsque nous vivons l'événement émotionnel, nous nous y absorbons entièrement : nous croyons que s'y actualise une des possibilités immanentes de notre psychisme et nous dégageons d'emblée le sens de la situation nouvellement créé. Mais, une fois la rafale émotionnelle passée, nous avons une forte tendance à méconnaître sa portée et même à dévaloriser son vécu psychique, en le déclarant « irréel ». D'où vient donc notre difficulté à intégrer l'expérience émotionnelle dans l'expérience commune ? Pourquoi cet isolement, loin de la conscience réflexive, de certains états ou flux de conscience ?
- 30 La réponse de Pierre Kaufmann tient dans la formule suivante : « Le réel demeure présent à l'expérience émotionnelle comme la sphère dont celle-ci est précisément exclue ». Qu'est-ce que cela veut dire ? L'expérience émotionnelle est l'épreuve d'une exclusion : l'exclusion d'un espace *supposé* commun et fondateur. Sous l'effet de cette exclusion, les constantes de perception vacillent et l'espace intentionnel devient « impraticable ». Or, l'exclusion n'est pas la simple perte d'une place : elle suppose la conscience d'être chassé d'une place, de s'en trouver l'accès interdit. Dans le rêve, par exemple, je ne me sens pas « exclu » de l'espace de la locomotion et, par la suite, de tout foyer propre de perspective qui me soit propre ; je ne souffre aucunement d'être situé hors d'un quelconque réel. Mais c'est tout le contraire dans l'émotion : j'y éprouve la hantise du réel disparu et s'y ajoute bientôt la nostalgie d'une assistance venue de l'Autre. Comment retrouver l'« identité de perception » et, à travers elle, ce système

entier de références que l'Autre constitue, en présidant à la distribution sélective des éventualités de signification et d'expression ?

- 31 Le propre de l'émotion, c'est de dire, d'exprimer cette situation si difficile à vivre de l'exclusion. L'émotion « parle » : lorsque je « me vois » perdu sous l'effet de la peur, ridicule sous l'effet de la honte ou comblé sous l'effet de la joie, *j'exprime spontanément au dehors* la détresse, l'humiliation ou la fébrilité qui s'emparent de moi. Exclu du champ englobant, je trahis dans la peur ma dépendance à l'égard du lieu ; exclu de toute initiative raisonnable, je manifeste dans la colère la radicalité de mon impuissance ; exclu du champ symbolique de la permanence, j'exhibe dans une fébrilité joyeuse mon incapacité à soutenir la présence.
- 32 Pierre Kaufmann n'analyse pas la peur à titre d'un traumatisme évident dont on pourrait analyser les ondes de propagation (comme le fait, par exemple, la célèbre peinture de Poussin, *L'Homme tué par un serpent*, dont Jackie Pigeaud a récemment montré les profondes consonances avec la poésie antique et spécialement virgilienne ²²). Il démontre, au contraire, l'étonnement qu'elle suscite, son instabilité et sa transformation éventuelle en d'autres émotions, telle la colère. L'émotion naît en même temps qu'un monde nouveau : le paysage de la peur est un paysage tragique ; le paysage de la colère, un « paysage de guerre » ²³.
- 33 Ainsi Pierre Kaufmann ouvre-t-il *L'Expérience émotionnelle de l'espace* par d'un des plus saisissants récits de Saint-Exupéry, dans *Vol de nuit*. Pellerin, pilote chargé du courrier postal, franchit la Cordillère des Andes, protégé par la seule carapace de son biplan, et se trouve soudain happé par un cyclone qui met toute la montagne autour de lui en fermentation. Pourtant le pire moment n'est pas celui du combat ; il est celui où se modifie imperceptiblement « le visage des choses », sous l'influence d'on ne sait quel incompréhensible principe.
- 34 La lutte dans le cyclone, ça, au moins, c'est réel, c'est franc. Mais non le visage des choses, ce visage qu'elles prennent quand elles se croient seules. Il pensait : « C'est tout à fait pareil à une révolte : des visages qui pâlisent à peine, mais changent tellement ». [...]
- 35 L'action violente laisse peu de traces : [Pellerin] ne retrouvait plus en lui le souvenir des grands remous qui l'avaient roulé. Il ne se rappelait seulement s'être débattu, avec rage, dans ces flammes grises. Il réfléchit. « Le cyclone, ce n'est rien. On sauve sa peau. Mais auparavant ! Mais cette rencontre que l'on fait ».
- 36 Il pensait reconnaître, entre mille, un certain visage, et pourtant il l'avait déjà oublié ²⁴.
- 37 Cette rencontre, est-ce celle de la désolation généralisée ? La disparition du paysage est d'abord lente et quasi objective, puis de plus en plus rapide. L'aviateur reste d'abord dans l'espace perceptif commun et les qualités qui surgissent pourraient appartenir à un sublime dit « naturel » : l'illimité, le silence des « châteaux morts », l'à-pic, le linceul blanc couvrant tout... Mais si la tranquillité mortuaire peut faire l'objet d'un simple constat, que dire de la stupéfiante appréhension d'une force rageusement destructive dans le paysage entier ? Cette rencontre, elle, tient du miracle, d'un miracle à l'envers.
- 38 Impossible, soudain, de soutenir qu'il n'y a personne. Le pilote a le sentiment de n'être plus seul : « on le regarde ». Il se trouve « entouré », cerné par de la colère. L'espace se verticalise : l'horizon n'est plus en profondeur, mais en hauteur, là où justement le biplan ne saurait s'élever sans danger. Point d'issue : le foyer d'agression se propage et

le confinement circulaire de l'espace réduit toujours davantage le champ des libertés de manœuvre.

- 39 D'où vient donc cette colère ? À quels signes tangibles peut-on en reconnaître l'émergence ? Faut-il la mettre sur le simple compte de l'imaginaire ? La colère ne fait pas d'abord bloc : elle « suinte » de partout à la fois, goutte à goutte, inlassablement. « Un monde à peine différent sur place sortait de l'autre », écrit Saint-Exupéry. Tous les mécanismes de personnification sont alors à l'œuvre : les pics « innocents », les arêtes et les crêtes « commencent à vivre comme un peuple », fendent le vent comme des étraves et, finalement, dérivent « autour » de Pellerin « à la façon de navires géants qui s'installent pour le combat ». Un merveilleux vocabulaire dynamique permet de sentir l'aiguillage des pointes, le désarrimage des projectiles et leur tournoiement, une fois lancés. Les tourbillons de poussière blanche laissent bientôt la place à un flamboiement général : la Cordillère toute entière oscille. « Je suis perdu », pense le pilote.
- 40 On peut néanmoins être sauvé, revenir au monde « normal ». Mais de quoi nous instruit une expérience aussi radicale et vertigineuse ? D'un véritable « jet des choses », come l'écrit Balzac ²⁵, d'une animation qui leur appartiendrait en propre et à laquelle nous ne saurions nous soustraire, de l'irréductibilité du « réel » à la simple présence d'objet. L'imaginaire, c'est « le visible de l'Autre » ²⁶, la multiplicité irréductible de ses visages, qu'on ne peut ni se remémorer, ni oublier, dont on doute, tout en sachant pourtant que c'est la chose la plus importante.
- 41 Nous pourrions dire d'abord que le sujet est confronté à l'individualité d'une catastrophe effective, à un raté de l'adaptation spatiale selon l'interprétation longtemps traditionnelle. Mais il se sent aussi « entouré par la colère ». Faute de pouvoir placer ce foyer d'agression dans le perçu, nous l'imputerons donc au registre de l'imaginaire. Mais à quelle « réalité » cette présence imaginaire de l'agresseur est-elle confrontée ? Car le fait essentiel est que cette présence n'est pas invoquée comme une présence d'objet. Elle fait valoir comme « cause » de l'émotion la cassure intervenue du fait de l'agresseur dans le champ de la spatialité perceptive. Et le problème est donc de savoir si nous sommes en droit d'appliquer à cette cause de l'émotion, qui est de l'ordre intersubjectif, le critère de réalité perceptive qui vaut pour son objet ²⁷.
- 42 Bref, toutes nos difficultés viennent de ce que nous vivons sur une idée incroyablement appauvrie du réel. Sachons donc mettre avec Kaufmann des guillemets à ce terme, pour ne pas confondre réel et perçu, présence réelle et présence d'objet. D'un côté, la perception émotionnelle, riche, singulière ; de l'autre, la perception normée, usuelle, « normale ». Là, le « réel » compris comme ce qui surgit, sans que nous puissions entièrement le joindre ; ici, ce sur quoi nous nous entendons comme prétexte à un même processus d'abstraction. Entre le réel et l'imaginaire, le lien n'apparaîtra plus alors d'opposition, mais de complémentarité. Et la cause de l'émotion se montrant d'ordre intersubjectif, nous comprendrons combien il est vain de lui opposer une quelconque « réalité » perceptive.

Caractéristiques de l'espace émotionnel de la peur

- 43 Essayons, cependant, de cerner de plus près l'expérience de la peur, pour montrer comment, me déboutant de toute localisation, elle établit mon incapacité aussi bien à me donner un lieu intentionnel dans mon propre corps qu'à obtenir d'autrui une

position privilégiée. Le plus simple est de reprendre les trois expériences de peur relatées par Tchekhov ²⁸ et auxquelles se réfère brièvement Pierre Kaufmann ²⁹. Toutes trois appartiennent au crépuscule ou à la nuit. Il ne s'y agit jamais de simples ténèbres, mais d'une nuit noire et brillante qui fait surgir la lumière dans ses scintillements énigmatiques.

Un soir de juillet, je me rendis par oisiveté, en voiture, au bureau de poste, pour y prendre des journaux. [...] J'étais sur un simple camion. Derrière mon dos ; ronflait doucement ; la tête appuyée sur un sac d'avoine, Pâchka, le fils du jardinier. [...] Tout à coup, comme par enchantement, se déroula devant moi un spectacle magnifique. Il fallut arrêter le cheval, car la route droite cessait brusquement, descendant ensuite en pente abrupte, couverte de broussailles. Au-dessous de nous s'étendait une large cuvette, pleine de ténèbres et de formes étranges. Au fond du creux, dans une vaste plaine, se blottissait un village, gardé par les peupliers et que caressait le reflet de la rivière. Au village, maintenant, tout le monde dormait... [...] Je réveillai Pâchka afin qu'il ne tombât pas du camion. [...]

Je pris le cheval par la bride et regardai le village. Mais au premier regard, un fait étrange m'occupa. Au plus haut étage du clocher, dans la minuscule lucarne entre les coupes et les cloches, un feu, pareil à celui d'une lampe d'autel qui tantôt meurt un instant et tantôt s'embrace, apparaissait et disparaissait. D'où pouvait venir ce feu ? Cela m'était incompréhensible. Il ne pouvait pas brûler derrière la fenêtre, car, à l'étage supérieur du clocher, il n'y avait ni icône, ni lampe. Il n'y avait, à cet endroit, je le savais, que des poutres, de la poussière et des toiles d'araignées, et il était difficile d'y parvenir, parce que l'entrée du clocher était définitivement condamnée.

Ce petit feu devait plutôt provenir d'une lumière extérieure. Mais j'eus beau écarquiller les yeux dans l'énorme espace qui s'étendait devant moi, je n'apercevais hormis ce feu aucun point lumineux. Il n'y avait pas de lune. La raie pâle du couchant qui mourait ne pouvait donner de reflet, parce que la lucarne où brillait le petit feu regardait au couchant et non au levant [...]

Et peu à peu un désagréable sentiment s'empara de moi... Je crus que c'était le dépit de ne pouvoir expliquer un phénomène tout simple, mais ensuite, quand tout à coup je me détournai avec effroi du petit feu et saisis Pâchka d'une main, je compris clairement que la terreur s'emparait de moi... un sentiment de solitude, d'angoisse et de terreur me gagna comme si l'on m'eût jeté malgré moi dans cette grande fosse pleine d'ombre où je me trouvais seul avec ce clocher qui me regardait de son œil rouge. [...]

Pâchka, remarquant mon inquiétude, tourna ses grands yeux vers la lueur, me regarda encore et regarda à nouveau le feu.

— J'ai peur, murmura-t-il.

Alors, ne me connaissant plus de frayeur, j'entourai l'enfant d'un bras, me serrai contre lui, et je fouettai fortement le cheval. [...]

Une circonstance non moins futile provoqua la seconde peur que je ressentis... Je revenais d'un rendez-vous à une heure du matin, l'heure où, d'habitude, la nature est plongée dans le sommeil le plus profond et le plus doux. Mais, cette fois-là, la nature ne dormait pas et l'on ne pouvait pas appeler calme cette nuit-là. [...]

J'avais à peine fait une verste que j'entendis tout à coup derrière moi un fracas monotone, semblable au murmure d'un grand ruisseau. De seconde en seconde, ce fracas s'accroissait en se rapprochant de moi. Je me retournai. À cent pas de moi noircissait un petit bois d'où je ne venais que de sortir. En bas le remblai, décrivant une belle courbe, tournait à droite et disparaissait dans les arbres. Je m'arrêtai, anxieux, et attendis. À l'instant même un énorme corps noir apparut au tournant, arrivant avec fracas dans ma direction, et passa devant moi sur les rails avec la rapidité d'un oiseau. En moins d'une demi-minute la tache disparut ; son bruit se mêla au murmure de la nuit.

C'était un wagon de marchandises ordinaire. Il n'offrait lui-même rien de

particulier, mais son apparition, tout seul, sans locomotive, et la nuit, m'intrigua. D'où pouvait-il venir et quelle force le poussait sur ces rails avec cette grande vitesse ? Où filait-il ? [...]

Je me sentis tout à coup seul, perdu dans cette immensité. Je sentis que la nuit qui, déjà, semblait déserte, me regardait en face et épiait mes pas ; déjà tous les bruits, les cris des oiseaux, le murmure des arbres me semblaient menaçants et n'exister que pour effrayer mon imagination. Je m'élançai comme un fou, et, sans me rendre compte, je me mis à courir de plus en plus vite. [...]

Ma troisième bonne peur fut une fois au crépuscule, comme je revenais, à la pointe du printemps de la chasse à l'affût. [...] À cinq ou six verstes de ma maison, je rencontrai dans la forêt un grand chien terre-neuve noir. Il passa rapidement devant moi, me regarda fixement et s'enfuit. « Le beau chien... pensai-je. À qui est-il ? » [...] Je continuai à marcher. Le chien me suivit. « À qui est ce chien ? me demandai-je. D'où sort-il ? »

Je connaissais à trente ou quarante verstes à la ronde tous les propriétaires et leurs bêtes. Aucun d'eux n'avait un terre-neuve pareil. D'où pouvait-il sortir dans cette forêt perdue, sur un chemin où personne ne passait en voiture et par lequel on ne charroyait que du bois ? [...]

J'aurais dû le caresser, mais le barbet de Faust ne me sortait pas de la tête, et le sentiment de peur croissait sans cesse... Les ténèbres qui survinrent me troublèrent complètement, et chaque fois que le chien s'approchait de moi, me battant les jambes de sa queue, je fermais craintivement les yeux. Il m'arriva la même chose qu'avec le feu du clocher et le wagon détaché : je n'y tins plus et me mis à courir.

- 44 L'insistance est d'abord mise sur l'objet de la peur : l'incompréhensible, l'éclat inexplicable d'un clocher qui me regarde de son œil rouge. Puis elle s'attache à son motif. Seul apparaît comme anormal et incompréhensible un élément dissocié de son contexte : le wagon séparé de la locomotive et toujours roulant. Il suffit d'une explication pour que la peur s'estompe ; mais l'insuffisance des raisons données finit par ouvrir le champ à une terreur véritablement panique, c'est-à-dire s'étendant à toutes choses indistinctement. Enfin le sujet de la peur se trouve dévoilé : c'est un sujet étranger à lui-même, comme on le comprend dans l'identification à l'*animal perdu, dont la présence est inexplicable*.
- 45 Dans chacun de ces cas, on constate que l'émotion va de pair avec une modification de la perception. C'est moins l'objet lui-même qui motive la peur que son inadmissible incompréhensibilité, lorsque la réflexion s'en saisit. Essayons donc de comprendre ce que ces trois situations ont de commun et examinons successivement la modification du cadre environnant, l'affolement du sujet et sa confrontation à une altérité irréductible

I. Métamorphose du monde environnant

- 46 À un milieu commun, doté de constantes valables pour tous, cadre stable d'objets aux propriétés définies, se substitue un monde privé, en perpétuelle transformation : celui de l'émotion et du rêve. Les objets connus et repérés laissent place à des phénomènes troublants qui déconcertent notre capacité d'anticipation. L'espace, habité par des choses mystérieuses et balayé par des forces inconnues, devient une sorte de théâtre où les scènes se succèdent rapidement l'une à l'autre au même lieu. « Un monde à peine différent sur place sortait de l'autre », écrivait ainsi Saint-Exupéry³⁰. Le cadre spatial se liquéfie et entre en mouvement : au lieu d'un fond unique de monde, ce sont plusieurs « fonds » qui se découvrent, comme dans l'architecture baroque.

- 47 La règle du jeu est perdue, mais l'enchantement semble pourtant d'abord l'emporter, jusqu'à ce que surgisse un fragment de réel inexplicable : la lueur du clocher, la masse sombre du wagon animée d'un mouvement inexplicable, le terre-neuve inconnu dans un monde pourtant connu. L'ensemble des choses semble alors se liguer contre le sujet : les forces de la nature se personnifient et prennent une apparence maléfique.

II. Dessaisissement progressif, perte d'identité et solitude grandissante du sujet

- 48 Le sujet est brutalement exclu hors de la sphère du sens et perd son autonomie. Il résiste, essaie de trouver des raisons et de se rassurer lui-même. Mais il pressent l'imminence d'un effondrement total : nul lieu ne lui est plus désormais accueillant. Il se met à courir et court de plus en plus vite... Son trouble physique s'accroît sous l'effet d'une solitude, devenue radicale : « Je sentis que j'étais tout seul », écrit Tchekhov. Seul, c'est-à-dire démuné de toute présence secourante actuelle et bientôt exclu de toute possibilité de secours. « On a peur de soi en tant qu'exclu », note Kaufmann : toute rupture d'avec une communauté est sentie comme une menace. Mais « c'est la béance ouverte par la dérobade de l'Autre qui consomme le paroxysme émotionnel »³¹.
- 49 Dans la première peur, l'enfant de huit ans qui accompagne le narrateur joue le rôle d'un double et ne parvient ainsi qu'à accroître son trouble. Dans la deuxième peur, au contraire, il suffit que le narrateur s'adresse au garde-barrière et que la cause de sa peur lui soit expliquée pour que celle-ci cesse immédiatement : il est réintégré dans la communauté.
- 50 *III. La peur se cristallise dans le face-à-face avec l'Autre*, la présence frontale d'une force adverse qui regarde le sujet, le retranche de la sphère de la communication et fait de lui son jouet. L'Autre – un Autre inexorable – fait irruption dans le champ de la spatialité perceptive. « Ce qui est effrayant, ce n'est pas le vide ainsi découvert, c'est que le sujet s'y voit solitairement confronté », écrit Pierre Kaufmann. Il n'a plus devant lui qu'un vis-à-vis anonyme et tout-puissant qui le dessaisit de tout lieu et de toute initiative. C'est « comme si j'avais été jeté contre ma volonté dans ce grand ravin de ténèbres où je me trouvais en face du clocher qui me regardait avec son œil rouge », écrit Tchekhov. « On » me regarde : un voyant non individualisé m'épie et j'ai la terreur de lui être livré. La nuit « me regardait en face », écrit encore Tchekhov. La partie n'est pas égale : d'un côté, la nuit omnivoyante ; de l'autre, ce pauvre sujet que je suis, visible et vulnérable de toutes parts, qui se sent bientôt maudit : « l'œil était dans la tombe et regardait Caïn ». Le monde se déshumanise. De là cette formule de Kaufmann opposant à l'objet perceptif en droit universel, humanisé, l'objet émotionnel solitaire, fermé, essentiellement privé :

L'objet perceptif [...] est l'objet que nous visons en tant que nous sommes nous-mêmes ouverts à une communication, il est l'objet repérable en notre propre champ en tant qu'autrui concourt avec nous à en fonder le sens. L'objet de peur exprime au contraire en son étrangeté la déshumanisation d'une présence sensible que soutient sans pouvoir en répondre un Autre qui nous ignore³².

Phénoménologie et psychanalyse : de l'être-au-dehors au sujet de l'inconscient

- 51 Pour comprendre la nouveauté de l'analyse de la peur proposée par Pierre Kaufmann, il faut la comparer à celle que Heidegger mène dès 1927. Celui-ci cite longuement l'admirable passage où Rilke fait état d'une impression d'*Unheimlichkeit*, confinant à l'épouvante. Son motif immédiat est la vision de la dernière paroi subsistante d'une maison éventrée, à laquelle s'accrochent encore les lambeaux d'une vie désormais disparue : tuyaux en spirale, conduits rouillés, restes de planchers, clous mal enfoncés, traces obsédantes de meubles ou de tableaux disparus, ampoules d'humidité, couleurs fanées, exhalaisons âcres, poisseuses, fétides...
- 52 Que voit Rilke ? Non pas seulement l'intérieur d'une maison indiscretement offert au regard, mais l'intérieur de cet intérieur, un cadavre exhibant d'affreuses plaies, des ruines qui refusent de se faire ruines et s'obstinent à garder l'odeur d'une vie devenue la caricature d'elle-même. Comme un spectre qui torture le vivant en posant ses doigts glacés sur sa poitrine, le mur lépreux force le regard, interdit la non-reconnaissance, plonge dans l'abîme d'un savoir odieux.
- 53 Heidegger commente ce texte pour montrer que l'essence du *Dasein* est l'être-au-dehors : « pour la première fois », comme l'écrit Benoît Goetz, « la spatialité pénètre de cette manière radicale au cœur du sujet »³³. « La maison éclatée » révèle ce que dissimule ou « met à couvert » (*verbergt*) la maison en état. Impossible pour le *Dasein*, reconnaissant son abri aux viscères béants, de ne pas se comprendre lui-même comme disloqué, éparpillé parmi les choses. Ce n'est là ni affaire de projection, ni affaire de réflexion. La paroi béante fait « toucher » au *Dasein* le réel même : cet être hors de lui-même qu'il sera toujours. La coquille dans laquelle il se lovait perd son rôle illusoirement protecteur, se retourne contre lui comme quelque chose qu'il a abandonné et devient paradoxalement d'autant plus sienne qu'elle lui est plus étrangère.
- 54 Observez de quelle manière élémentaire l'être-au-monde, que Rilke nomme la vie, surgit devant nous à partir des choses. Ce que Rilke, avec les mots qui sont les siens, lit sur ces murs dénudés n'est pas fictivement projeté en eux ; au contraire, la description n'est possible qu'à titre d'explication (*Auslegung*) et d'illumination (*Erleuchtung*) de ce qui est « réel » dans ces murs, de ce qui émane quand on se rapporte à eux naturellement. [...]
- 55 Par là le *Dasein* se connaît non pas à travers une réflexion expresse – entendue au sens d'une perception interne, repliée sur lui-même –, mais dans la mesure où il se trouve parmi les choses³⁴.
- 56 On voit là l'indication d'une méthode nouvelle en philosophie : abandonner la réflexion pour essayer de reprendre contact avec le « réel » de la vie. Pierre Kaufmann ne fait à bien des égards que poursuivre sur la même voie. Mais, ce que, à son tour, il apporte de neuf, c'est une compréhension des vicissitudes de la relation aux choses en fonctions des vicissitudes du rapport à l'altérité. La leçon décisive de la psychanalyse est la suivante : pour échapper au délire et à son enfermement autistique, je ne puis pas ne pas chercher l'approbation de l'Autre, ne pas lui demander de cautionner mon discours. Ma relation aux choses est médiatisée par un tiers qui accepte ou refuse, selon les cas,

de collaborer à ce rapport. Pour peu qu'on y songe, l'appel que formule Rilke au lecteur est finalement bien étrange.

57 On va penser que je suis resté longtemps devant ce mur ; mais je jure que je me suis mis à courir aussitôt que je l'eus reconnu. Car le terrible, c'est que je l'ai reconnu. Tout ce qui est ici, je le reconnais bien ; et c'est pourquoi cela entre aussitôt en moi : c'est « chez soi » en moi (*es ist zu Hause in mir*)³⁵.

58 Pourquoi mettre en cause ceux qui pourraient croire à une observation détaillée de sa part ? Pourquoi « jurer » que son comportement a été aussitôt une fuite épouvantée ? Et pourquoi tout l'être conscient de Rilke s'est-il à ce point révolté ? C'est que nous entrons dans une sphère où le réel est plus fort que le sujet : il motive sa quête, en se moquant de ce qu'il croit désirer. Songeons à ce qu'écrit Rilke au tout début des *Cahiers* : la scission subjective est totale. L'être n'est pas seulement au-dehors ; il se tisse progressivement de tout ce qui se glisse en lui au fur et à mesure qu'il voit.

J'apprends à voir. Je ne sais pas pourquoi, tout pénètre en moi plus profondément, et ne demeure pas à la place (*Stelle*) où, jusqu'ici, il disparaissait toujours. J'ai un intérieur que je ne me savais pas (*Ich habe ein Inneres von dem ich nicht wußte*) Tout y va désormais. Je ne sais pas ce qui se passe là-bas (*dort*)³⁶.

59 « J'ai un intérieur que je ne me savais pas ». On reconnaît la formule exacte de l'inconscient. Le sujet est un espace qu'il ne sait pas, mais qu'il « n'est pas sans savoir », comme l'écrit Freud. Le terrible, pour Rilke, est toujours l'incompréhensible – un incompréhensible inélucidable –, mais, de surcroît, ce avec quoi on ne saurait entretenir de rapport de pure extériorité. Voir, c'est absorber le visible de l'Autre et le laisser se transformer en une partie de soi qu'on ignore, mais qui n'en est pas moins active. Grâce à Rilke et à Kaufmann, s'éclaire le statut intermédiaire des choses qui nous épouvantent : il n'y a pas de primauté du dehors, contrairement à ce qui se passe chez Heidegger, chez lequel l'*Unheimlichkeit* précède toute *Heimlichkeit*. Le dehors passe au-dedans et le dedans au dehors dans un glissement continu, comme sur une bande de Möbius. Notre malaise vient de l'incomplétude de notre sécession d'avec l'Autre : nous lui restons à certains égards inhérents et ne pouvons nous dispenser de son aide.

60 Peut-être notre incapacité de nous rassembler nous épouvante-t-elle encore plus que la solitude. Entre la peur des coups du sort et celle de l'exhibition soudaine des lambeaux de notre être accrochés aux choses, une analogie se dessine qui concerne moins la crainte de la mort que celle d'une dislocation et d'un dessaisissement irrémédiables. L'être-au-dehors dans les choses qu'analyse si bien Heidegger se complète par un être-au-dehors dans son for intérieur même. L'espace ne m'expose pas seulement dans l'ailleurs, il introduit celui-ci en moi, pour dessaisir la conscience de ses privilèges traditionnels. L'immaîtrisable fait rage et laisse la pensée à sa traîne.

La peur et son assomption comme origine du processus de civilisation

61 Le problème devient dès lors de comprendre en quoi la peur et son assomption peuvent jouer un rôle essentiel dans l'histoire individuelle et collective. Essayons de surprendre « les leçons de la peur » et de saisir sa créativité, sa force civilisatrice, lorsqu'elle se pense elle-même et s'interprète. Pour ce faire, je voudrais rappeler le mythe d'origine de la civilisation qu'invente Vico et comparer la dialectique de la peur développée par Kaufmann avec celle de Vico.

- 62 Lorsque, longtemps après le déluge, la terre fut asséchée et que le ciel se mit à fulgurer et à tonner, certains géants furent « épouvantés et frappés de stupeur par le grand effet dont ils ne savaient pas la cause ». Eux qui erraient dans la grande forêt primitive s'arrêtèrent soudain, « levèrent les yeux et remarquèrent le ciel ». Se dresser à la verticale et porter ses regards vers le haut, n'était pas un simple comportement instinctif, mais un acte : acte par lequel l'homme naquit à lui-même et se transforma en animal proprement « sublime ». Ceux qui devinrent les premiers hommes forgèrent, non pas solitairement, mais en commun, une petite fable de portée universelle : ils se figurèrent que le ciel était « un grand corps animé » qui « voulait par le sifflement des éclairs et le fracas du tonnerre leur dire quelque chose »³⁷ et que Jupiter s'adressait à eux par des signes dont il était l'auteur. Les géants imaginèrent : mais le mieux fut qu'ils crurent à ce qu'ils imaginaient. Car, comme l'observe Tacite, les hommes « imaginent une chose et en même temps ils y croient » (*Fingunt simul creduntque*)³⁸. Ils oublièrent qu'ils étaient les auteurs du monde des dieux et affirmèrent leur existence, ce qui leur permit de lutter avec encore plus d'efficacité contre la terreur qui ébranlait leur être et de fonder tout le système de la civilisation
- 63 Gardons bien en tête ces trois moments : 1) l'arrêt et le sentiment de terreur collectifs des géants qu'aucune raison ne semblait devoir arracher à l'« errance », au mélange des semences et à l'incertitude totale, 2) la fabrique commune d'un dieu fulgurant et tonnant, c'est-à-dire la création de Jupiter sous la forme d'un universel d'imagination, et 3) la croyance en ce dieu, puis en d'autres divinités, grâce à laquelle la peur prit une fonction civilisatrice et furent engendrées les trois grandes institutions de la religion, du mariage et de la sépulture qui régissent les relations du ciel et de la terre, des hommes et des femmes, des vivants et des morts.
- 64 La situation des hommes civilisés, en proie à l'émotion, est exactement inverse de celle des *bestioni* : nous partons aujourd'hui des constantes de perceptions pour découvrir, sous l'effet de la peur, un univers sauvage et menaçant, que nous nous efforçons de rejeter comme invivable et terrifiant. L'homme des premiers temps allait, au contraire, d'un flux de sensations contradictoires, sur lesquelles il n'avait aucune prise, vers un monde de perceptions stabilisées par le langage. Les premiers hommes transformaient leurs émotions en langage : le tonnerre et les éclairs devenaient pensables en tant qu'expressions de Zeus. Nous, au contraire, du moins si nous ne sommes pas artistes, avons tendance, la rafale émotionnelle une fois passée, à oublier son évidence, à l'irréaliser, à la mettre sur le compte de l'imaginaire. C'est, nous l'avons vu, que l'émotion suscite un monde nouveau, incompatible avec celui de la vie ordinaire, et s'accompagne du sentiment d'exclusion d'un réel, supposé commun et fondateur. Quand nous croyons retrouver celui-ci, le souvenir du monde insolite, né de l'émotion, nous incommoder et s'estompe.
- 65 L'émotion constitue pourtant déjà un phénomène d'expression à part entière, indépendamment de ce qu'on peut en rapporter dans l'après-coup. Elle porte le témoignage d'une mutation qui est à la fois perceptive et conscientielle, externe et interne, constitutive du monde et constitutive de la conscience de soi. S'il faut prendre pour objet « l'expérience émotionnelle de l'espace », c'est que chaque type d'émotion s'accompagne de modifications perceptives qui lui sont propres et possède une manière spécifique d'en user avec l'espace ou de le construire.
- 66 Au fond, l'erreur est toujours de croire qu'il existerait, d'un côté, un monde réel, stable et définitif, et, de l'autre, une conscience identique à elle-même, qui, tel un appareil

sismographique, délecterait les ratés de l'adaptation. Il faut, au contraire, habiliter le trouble et l'émotion, pour en penser la portée civilisationnelle. S'il est vrai que la stabilité des choses n'est que le fruit de notre indifférence à leur endroit, leur instabilité, à l'inverse, révèle notre inhérence à une altérité qui nous dépasse et nous constitue. L'étrangeté de notre sécession, de notre individuation, apparaît alors et l'étonnement d'être une conscience de soi séparée fait le fond de l'émotion.

- 67 Bien qu'il ne connût pas la philosophie de Vico, Kaufmann reprend quasiment sa théorie des universaux d'imagination (*universali fantastici*) dans ce qu'il appelle des catégories émotionnelles ou des catégories d'expression. Mais à Zeus, aux différents dieux et aux héros, il substitue le Destin, le Sacré ou la Destinée. Si Vico met l'accent sur l'appel aux dieux, éventuellement secourables, Kaufmann, lui, thématise leur absence de réponse. Cependant, dans les deux cas, le code est du côté de l'Autre et le problème est celui de penser le dessaisissement de l'être humain dans son fondement ou son absence de fondement.

[...] Nous désignerons comme catégories émotionnelles ou comme catégories d'expression ces formes de pensée dans lesquelles semble recevoir un fondement notre incapacité à donner fondement à notre propre existence de sujet parlant. Catégories émotionnelles, en ce sens que la carence vécue dans l'émotion par le sujet incarné apparaît comme investie par ces catégories d'une portée constituante ; catégories d'expression, en ce sens que le sujet dont elles consacrent le dessaisissement est précisément sujet de discours dans son appel à l'Autre où il s'avère impuissant à se fonder³⁹.

- 68 Le travail de l'imagination transcendantale consiste, alors, à saisir les catégories du dessaisissement et du saisissement – pensées comme un couple – qui articulent l'émotion spontanément expressive à l'expression propre au langage articulé et aux diverses « organisations esthétiques ». Notre espace perceptif est chaque fois gagné sur le monde éphémère et troublant des émotions, mais nous ne cessons d'oublier cette origine, forts du discours courant et du monde des œuvres qui les lient et les stabilisent.
- 69 Essayons à présent de comprendre comment les catégories du destin, du sacré et de la destinée désignent, chacune à leur manière, la carence d'intention signifiante d'où s'origine la peur et comment l'art architectural témoigne d'un dessaisissement spécifique et exploite la créativité de la peur.

De l'architecture dans son rapport à la peur : délimitation et production d'une assise pour la vision

- 70 Résumons une nouvelle fois nos acquis. L'épreuve émotionnelle de la peur est solidaire d'une fonction adaptative, soit qu'elle y contribue de façon positive, soit qu'elle en atteste la dérégulation. Mais cette fonction ne doit pas nous masquer l'essentiel : la peur « dit » une mutation du rapport d'altérité et affecte non seulement la capacité d'agir de l'organisme, mais la capacité d'expression du sujet. Autrement dit, la peur concerne le sujet dans sa capacité à spatier, à déployer un espace – vital et symbolique.
- 71 Essayons de repérer rapidement trois façons différentes de vivre la peur, selon les catégories sous lesquelles on la pense ou l'interprète. Sous le régime du Destin, dans le monde grec, la peur tient au « franchissement de la limite impartie à l'autonomie du sujet »⁴⁰ : « Le propre du destin est de dessaisir l'émotion même, de frapper à l'avance

d'irréalité l'appel qui est fait à l'Autre »⁴¹. Le destin nous confronte à l'impersonnalité d'une *Moira* qui dessaisit les dieux eux-mêmes de leur capacité d'initiative et devient pour eux l'équivalent d'un langage.

72 Que se passe-t-il sous le régime du Sacré, dans le monde chrétien ? « La peur n'est plus alors l'épreuve du renversement de la direction d'autonomie, elle témoigne du danger pour la personne d'être soi-même, pour la volonté d'opter pour le singulier, elle engage le moi en sa qualité de source des points de vue. C'est donc là un danger, non plus accidentel, non plus lié à une signification particulière de l'existence, mais attachée à l'existence elle-même en toute direction. Le danger est partout, parce que Dieu est partout et que l'être n'a pas de lieu propre »⁴². Le sujet sent l'imminence de sa dissolution comme source de point de vue.

73 Cependant, la peur change une nouvelle fois d'interprétation de nos jours lorsqu'on l'appréhende sous la catégorie de la Destinée : le sujet est alors confronté non pas à un destin anonyme, non pas à une altérité toute-puissante, mais à l'énigme de sa propre histoire et à l'épreuve du manque autour duquel elle se constitue. C'est ce que Kaufmann appelle la subjectivisation du destin.

74 Essayons de comprendre dans cette perspective ce que fait l'architecture et comment elle conditionne nos conduites et nos pensées, en nous permettant d'éviter ou de canaliser nos peurs, en les assumant. L'architecture, dirons-nous, est la fabrication, la modification et la singularisation d'espaces. Mais cette définition est trop vaste : tout danseur, tout être vivant, mobile ou immobile, « architecture » à sa manière l'espace, le modifie et le structure par sa seule présence. Caractérisons donc plus précisément l'architecture en la définissant par l'instauration de cloisons entre dehors et dedans, englobant et englobé. L'architecture compartimente l'espace en créant des édifices constitués de pièces différentes, auxquels elle donne accès en perçant des ouvertures et en aménageant toutes sortes de corridors et d'escaliers. Réfléchissons-y seulement : « la condition de possibilité d'une phrase comme "je sors" est l'existence d'une cloison, d'une limite, mais aussi d'un seuil, d'une ouverture », comme le note Benoît Goetz⁴³. Ce à quoi fait écho Pierre Kaufmann :

Nous sommes englobés : tel est le fait primordial. Nous sommes englobés par le monde, nous le sommes par l'édifice, et tout le problème est de comprendre cette analogie. Mais la remarque perdrait toute portée si nous oublions que nous ne sommes englobés et situés au-dedans d'un monde, qu'en tant que nous sommes exclus du champ de l'Autre⁴⁴.

75 Situation dans un espace déterminé et exclusion hors d'un autre espace vont de pair. Les parois englobantes de l'édifice me séparent effectivement du reste du monde, mais l'essentiel est qu'elles servent par là même de repères concrets pour ma vision. M'excluant du cosmos dans son entier, l'architecture établit un cadre pour ma perception et exprime des valeurs d'actualisation d'un espace à ma mesure, doté de constantes propres. Les modèles du temple antique, de l'église gothique, du monastère médiéval, du palais de la Renaissance, de l'hôtel particulier au XVIII^e siècle ou, encore, de l'appartement contemporain méritent sous cet angle des analyses différenciées, auxquelles Pierre Kaufmann commençait à s'employer dans son dernier livre, *Qu'est-ce qu'un civilisé ?*⁴⁵.

76 Pourquoi la réussite de l'architecture et de son éthos civilisateur est-elle, cependant, toujours relative ? Pourquoi ne puis-je jamais m'y sentir totalement à l'aise ? C'est que j'éprouve le sentiment actif d'une aliénation au corps propre et à l'espace que j'occupe :

dans l'impossibilité de me situer une fois pour toutes, je suis tenaillé par un conflit entre le désir de recevoir de l'Autre mon espace et celui de déployer par moi-même un espace qui m'appartiendrait spécifiquement.

- 77 *Pour conclure*, il me semble qu'on ne saurait assez insister sur la richesse des perspectives qu'ouvre la conception kaufmannienne de l'art comme constitution d'espaces inédits, qui rendent possible la communication sur la solitude et l'absence à soi. L'art ne nous importerait guère s'il se réduisait au tracé extérieur des émotions : ce qui nous attache à lui est la force de pensée qui résulte du remaniement interne d'une expérience émotionnelle et vient prendre forme dans l'œuvre. L'art agit sur le centre actif de notre être ; il nous rencontre là où nous aurions sans lui le plus de mal à rester ; il nous donne cette distance critique qui nous permet de penser, à notre tour, l'émotion et d'en « développer » les sens possibles.
- 78 À côté de l'architecture qui constitue la typologie des espaces concrets qu'elle nous enseigne à hanter, la statuaire établit la typologie des postures dont se peuplent nos rêves, et la peinture la typologie des dimensions supplémentaires de profondeur, grâce auxquelles s'enrichit notre liaison interne à l'Autre. Mais il importe de poursuivre ces recherches dans les autres arts : essayer de saisir ce qui est principalement en jeu dans le cinéma, la danse, la poésie, la musique, les jardins, et, aussi, se demander pourquoi la performance et la mixité des arts sont des phénomènes majeurs de l'art contemporain. Sans doute apparaît-il alors que « spatier », forger des espaces – naturels ou figurés – est la tâche de l'art par excellence.
- 79 Pareille conception de la création artistique ne relève, certes, pas comme telle de l'histoire de l'art, dont la volonté d'objectivité semble d'abord empêcher de remonter aux principes de la création et de l'appréciation artistique, comme en témoigne le malaise de ses spécialistes chaque fois que la valorisation d'anachronismes contredit le souci de la chronologie ou que la mise en exergue d'un détail troublant vient déranger la mise en place d'une iconographie rigoureuse. Pourtant l'histoire de l'art ne doit-elle pas recevoir d'une esthétique anthropologique des impulsions décisives ? C'est en tout cas ce que je me plais à penser, en songeant, par exemple, à l'influence de la pensée de Pierre Kaufmann sur celle de Daniel Arasse. Le discours de l'historien d'art rejoint en l'occurrence celui de l'anthropologue psychanalytique : loin de dissiper notre étonnement, il vise à l'approfondir en en cernant le motif. « On n'y voit rien », mais mieux le « rien » est bordé de façon spécifique, plus intensément il surgit, tel la Chose même, Rem. À l'esthétique de la représentation s'oppose une esthétique de la présence, de ce qui surgit et produit des effets, et dont le nom traditionnel est le sublime.
- 80 Ce faisant, la pensée de Pierre Kaufmann renouvelle l'esthétique qui ne saurait se dissoudre ni dans une taxinomie des catégories esthétiques, ni dans un culturalisme vague. Le problème est alors de savoir si on peut la fonder sur un principe unique qui serait le sublime, conçu comme principe de sublimation et donc de civilisation. Il me semble tout aussi nécessaire d'admettre des principes tournoyants de l'esthétique qui permettent de passer de l'admiration du beau et des modèles qu'il nous propose à l'étonnement d'un sublime qui échappe à toute anticipation, pour reconnaître ensuite – au moins provisoirement – les pouvoirs de la grâce, puis revenir vers les formes stables du beau et réentamer de nouveaux cycles. Le problème n'est ni de « dépasser » le sensible, ni d'intuitionner une quelconque essence : il est d'épouser des métamorphoses et de comprendre des modalités de constitution et de destitution.

NOTES

1. Une première version de ce texte a été publiée dans la Revue philosophique, en avril 2006, p. 193-216, sous le titre « Du rôle de l'architecture dans la refondation de l'esthétique ».
2. Pierre KAUFMANN, « L'expression de la destinée dans l'art », *Revue de métaphysique et de morale*, janv. – mars 1959, p. 36.
3. Pierre KAUFMANN, *L'Expérience émotionnelle de l'espace (EEE)*, Paris, Vrin, 1967, 7^e édition, 1999, p. 13-14.
4. RILKE, *Sonnets à Orphée* (1922), II, 1, trad. J.F. Angelloz, Aubier Montaigne, 1943.
5. Pierre KAUFMANN, *art. cit.*, p. 36.
6. EEE, p. 19, note 3.
7. Voir LONGIN, *Du sublime*, VIII, 4, trad. Jackie Pigeaud, Paris, Payot, Rivages, 1991.
8. Voir, sur ce point, les développements de Benoît Goetz, *La Dislocation. Architecture et philosophie*, Paris, Éd. de la Passion, 2002, p. 67-69.
9. HEIDEGGER, « Bâtir, habiter, penser » (1951) dans *Essais et conférences*, trad. André Préau, Gallimard, 1958, p. 186.
10. HEIDEGGER, *Acheminement vers la parole*, trad. Fédier, Gallimard, 1979, p. 199.
11. Benoît GOETZ, *op. cit.*, p. 54.
12. ARISTOTE, *Physique*, IV, 212 a.
13. Hans SELDMAYR, *Verlust der Mitte – Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Francfort, Berlin, Vienne, Ullstein Buch, 1973.
14. LEIBNIZ, *Nouveaux Essais*, II, 2, dans *Œuvres philosophiques (OP)* éd. Gerhardt, Berlin, 1869, Olms 1965, tome IV, p. 35.
15. LEIBNIZ, A CLARKE, *OP*, tome VII, p. 400.
16. LEIBNIZ, *Lettre à des Bosses*, 19 août 1715, *OP*, tome II, p. 503. Voir Yvon BELAVAL, *Leibniz critique de Descartes*, Gallimard 1960, p. 443, et A. BOEHM, *Le vinculum substantiale chez Leibniz*, 1938.
17. *Conversations avec Cézanne*, éd. critique de P. M. Doran, Macula, 1978, p. 109.
18. Voir Gilles DELEUZE, cours sur Kant, disponible sur Internet, <http://www.webdeleuze.com>
19. Voir Jean-Pierre CLÉRO, « Plaisir d'espace » dans Chrystèle BURGARD et Baldine SAINT GIRONS, *Le Paysage et la question du sublime*, Réunion des Musées Nationaux, diffusion Seuil, 1^{ère} éd. 1997, 2^e éd. 2001.
20. EEE, p. 269 et 207.
21. EEE, p. 20.
22. Jackie PIGEAUD, *De la mélancolie*, Dilecta, 2005, chap. II.
23. EEE, p. 21-22.
24. *Vol de nuit*, Gallimard, 1931, p. 36.
25. *La fille aux yeux d'or* dans *Histoire des treize*, Paris, Éd. Louis Conard, 1913, p. 323.
26. EEE, p. 247.
27. EEE, p. 22.
28. Voir TCHÉKHOV, *Œuvres complètes*, trad. Plon, Paris, 1930, tome XIII (2).
29. EEE, p. 30 et s.
30. *Vol de nuit*, *op. cit.*, p. 36.
31. EEE, p. 133.
32. EEE, p. 38 et 39.
33. *La Dislocation*, *op. cit.*, p. 43. Ce passage sur Heidegger doit beaucoup au commentaire de Benoît Goetz.
34. HEIDEGGER, *Les Problèmes fondamentaux de la phénoménologie*, Paris, Gallimard, p. 562 et p. 211.

35. RILKE, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Bridge*, 1910, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1962, p. 36-37, voir *Les Cahiers de Malte Laurids Bridge*, trad. Maurice Betz, Paris, Émile-Paul Frères, 1947, p. 49 (trad. modifiée).
36. RILKE, *op. cit.*, p. 8, voir p. 7, trad. modifiée.
37. Giambattista VICO, *Scienza nuova* (SN), § 377.
38. TACITE, *Annales*, éd. Pierre Willeumier, Paris, Les Belles lettres, 1994, V, 18, cité par VICO, SN, II, § 376.
39. *EEE*, p. 134.
40. *Ibid.*, p. 265.
41. *Ibid.*, p. 14.
42. *Ibid.*, p. 265.
43. Benoît GOETZ, *op. cit.*, p. 50.
44. *EEE*, p. 270.
45. Pierre KAUFMANN, *Qu'est-ce qu'un civilisé ?*, Atelier Alpha bleue, diff. Vrin, 1995.

RÉSUMÉS

Baldine Saint Girons s'efforce de montrer comment l'interrogation de Pierre Kaufmann oblige à décroquer l'esthétique et examine le cas particulier de l'architecture. À la différence des autres arts plastiques, l'architecture oblige à penser de façon drastique ce qu'il en est du réel de l'espace et à assumer, d'une manière ou d'une autre, la peur suscitée par un espace qui se dérobe et qui se disloque.

Saint Girons strives to show how Kaufmann's questioning forces us to decompartmentalize aesthetics, and examines the case of architecture. Architecture, unlike the other plastic arts, necessitates a drastic vision of the reality of space, and demands that we accept in one way or another the fear it provokes, the fear of a space in the process of evasion and dislocation.

Baldine Saint Girons zeigt, dass die Frage von Pierre Kaufmann uns zwingt, die Ästhetik in ihrer Ganzheit zu verstehen und dass die Architektur insbesondere die Realität des Raumes denken lässt und von der Angst eines Raumes, der immer verschwinden kann, uns befreit.

AUTEUR

BALDINE SAINT GIRONS

Baldine Saint Girons est Professeur des universités (Paris Ouest Nanterre La Défense) et membre de l'Institut universitaire de France. Commissaire d'expositions et auteur de nombreux ouvrages, elle s'attache à dégager ce qui constitue le sublime des différents arts, en étudiant les risques qu'ils choisissent d'assumer et les rapports originaux à autrui et au monde qu'ils mettent ainsi en œuvre. Elle a récemment publié *Les Marges de la nuit. Pour une autre histoire de la peinture* (L'Amateur, 2006), *L'Acte esthétique* (Klincksieck, 2008), *Le Pouvoir esthétique* (Manucius, 2009), *La Pietà de Viterbe* (Passage d'encre, 2010), *Gérard Traquandi. Contact, trace, tracé* (Éditions P., 2012), *De*

la photographie comme art des trophées. Les champs de bataille d'Andoche Praudel (Manucius, nov. 2013).