

**Annales
de
Phénoménologie**

Annales de Phénoménologie

Directeur de la publication : Marc RICHIR

Secrétaire de Rédaction et abonnements :

Jean-François PESTUREAU

37 rue Godot de Mauroy

F 75009 Paris (France)

e-mail: franzi@club-internet.fr

Comité scientifique : Bernard BESNIER, Gérard BORDÉ, Roland BREEUR, Jean-Toussaint DESANTI (†), Raymond KASSIS, Pierre KERSZBERG, Albino LANCIANI, Carlos LOBO, Patrice LORAUX, René-François MAIRESSE, Claudio MAJOLINO, Antonino MAZZÙ, Yasuhiko MURAKAMI, Jean-François PESTUREAU, Guy PETITDEMANGE, Pablo POSADA VARELA, Alexander SCHNELL, László TENGELYI, Jürgen TRINKS, Guy VAN KERCKHOVEN, Wataru WADA

Revue éditée par l'Association pour la promotion de la phénoménologie.

Siège social et secrétariat :

Gérard BORDÉ

14, Rue Le Mattre

F 80000 Amiens (France)

PUBLIÉ AVEC LE CONCOURS DU CENTRE NATIONAL DU LIVRE

ISSN : 1632-0808

ISBN : 2-916484-00-0

Prix de vente au numéro : 23 €

Abonnement pour deux numéros :

France et Union Européenne (frais d'envoi inclus) 40 €

Hors Union Européenne (frais d'envoi inclus) 45 €

**Annales
de
Phénoménologie**

2007

A PARAÎTRE :

BRUCE BÉGOUT, Le phénomène de la fusion chez Stumpf et Husserl

PIERRE KERSZBERG, Sur la phénoménologie de la musique

PATRICE LORAUX, La pensée grecque de l'élémentaire

YASUHIKO MURAKAMI, Le développement du je chez les enfants autistes

ALEXANDER SCHNELL, Husserl et le scepticisme

LÁSZLÓ TENGELYI, Métaphysique de la facticité selon Husserl

GUY VAN KERCKHOVEN, Sur le « *Kant-Seminar* » de Fink

WATARU WADA, Evanouissement et surgissement dans les manuscrits de Bernau

Les manuscrits peuvent être envoyés au Secrétariat de Rédaction. La Revue n'en est pas responsable.

SOMMAIRE

<i>La « motivation » chez Husserl. Questions et enjeux</i>	7
ANTONINO MAZZÙ	
<i>Le temps de vouloir – La phénoménologie de la volonté chez Husserl</i>	29
CARLOS LOBO	
<i>Sur le phénomène musical</i>	85
RENÉ-FRANÇOIS MAIRESSE	
<i>Quelques problèmes phénoménologiques à propos de la mélodie</i>	139
ALBINO LANCIANI	
<i>Aux prises avec l'idéal transcendantal</i>	169
LÁSZLÓ TENGELYI	
<i>Sur voir et penser, doxa et noesis. La question de l'extériorité</i>	185
MARC RICHIR	
<i>Traumatisme et mort comme accès à la Vie</i>	207
ROLF KÜHN	
<i>L'invention kantienne de l'imagination - Kant lecteur de Baumgarten</i>	223
ALEXANDRA MAKOWIAK	
<i>Réflexions sur l'Anthropologie, § 117 – § 172</i>	235
IMMANUEL KANT	
<i>Manuscrits de Bernau n° 1 et 2</i>	245
EDMUND HUSSERL	

La « motivation » chez Husserl. Questions et enjeux¹

ANTONINO MAZZÙ

1. INTRODUCTION

Comme dans bon nombre d'autres cas, le thème de la motivation, traité à l'intérieur de la phénoménologie husserlienne avec les caractères méthodologiques qui lui sont propres, commence par être un héritage commun à la philosophie et à la psychologie et a dès lors été étudié dans ces deux sciences². Si l'on s'en tient à l'école phénoménologique des premières heures, les recherches les plus marquantes sont celles de Husserl, Pfänder³ et Stein⁴. Nous voyons, dès la lecture de l'intitulé des *Beiträge* d'Edith Stein, que le problème de la motivation, tel que la phénoménologie le conçoit à partir de Husserl, n'est plus seulement un problème particulier et interne à la psychologie ; son examen en effet a un rapport intime avec la question de la délimitation de l'objet de cette science et des sciences de l'esprit en général, par contraste avec celui des sciences de la nature, question qui depuis le projet de Dilthey d'une « critique de la raison historique » a élu domicile parmi les questions les plus importantes de la recherche philosophique.

Cet aspect central de la caractérisation de la motivation est déjà visible chez Pfänder. Son étude se limite à la sphère des actes volitifs et plus largement à la sphère pratique. Mais il prend soin de caractériser eidétiquement cette sphère en partant du fait descriptif de la fondation de l'acte de la volonté dans le motif. Il dénonce dès lors la confusion entre « causes de la volonté » et « motifs ». Le motif est une raison que reconnaît le « moi-centre », la causalité serait, en revanche, aveugle⁵. La question de la causalité de la volonté doit être remplacée, dans la perspective phénoménologique, par celle de savoir ce qui est « vécu » comme cause de l'accomplissement d'un acte volontaire.

1. Nous publions avec quelques modifications et compléments le texte d'un exposé donné au séminaire d'ontologie de l'Université de Liège. Le style oral du texte d'origine est parfois encore sensible ici.

2. Les ouvrages encyclopédiques, même philosophiques, confient l'article « motivation » à des psychologues ou le traitent comme thème du seul ressort de la psychologie. Voir par exemple l'étude qu'en donne D. Wildlöcher dans l'*Encyclopédie philosophique* des PUF, excellente étude mais qui passe sous silence l'examen philosophique de la question. Le *Vocabulaire de la philosophie* de Lalande fait exception, de même que l'excellent *Dizionario di filosofia* de N. Abbagnano.

3. A. Pfänder, *Motive und Motivation* (1911), seconde édition, Leipzig, 1930.

4. E. Stein, *Beiträge zur philosophischen Begründung der Psychologie und der Geisteswissenschaften* (1922), seconde édition, Tübingen, 1970.

5. Cf. A. Pfänder, *op. cit.*, p. 142.

Le motif, comme nous le verrons plus amplement chez Husserl, va de pair avec une certaine prise de position du moi ; en ce sens, l'acte volontaire est dit « centrifuge ». Husserl parlera métaphoriquement du « rayonnement » qui va du moi vers son objet intentionnel. Sans la remise en question de la causalité comme catégorie pertinente dans la sphère des actes du moi et la transformation des termes de l'analyse, « l'essence entière de la volonté serait détruite ». Dit de manière directe : si la notion de motivation devait être reconnue sans pertinence, celle de volonté le serait tout autant. Le motif, certes, détermine la volonté mais pas à la façon d'une cause subie. La détermination consiste plutôt en ce que le moi se détermine dans la mesure où il voit de l'intérieur la raison de son agir. En ce sens, une « causation » admise selon les schémas de la pensée naturaliste est sans valeur pour expliquer la volonté : « La volonté est, en son essence, toujours phénoménalement libre, c'est-à-dire qu'elle n'est pas causée par quelque chose de différent du moi-centre⁶. » La cautèle phénoménologique de Pfänder ne doit donc pas cacher qu'il soutient une thèse forte : la volonté libre est une sorte de donnée phénoménologique irréductible (ce qui n'exclut pas que de vastes zones de la vie psychique soient passivement déterminées). La relation de motivation est spécifiquement distincte de la relation de causalité ; le motif n'est pas une cause parce qu'il ne vaut comme tel que dans la mesure où il est reconnu. Enfin, la relation de motivation n'est pas dépendante de l'état donné du monde car le motif peut parfaitement être irréel : tel est le cas, par exemple, de la vérité d'une proposition ou encore d'un état futur du monde comme motifs d'une action volontaire. En somme, ce serait commettre une erreur de catégorie que de soutenir que le motif serait la cause de l'acte volontaire ; il faut dire au contraire que le moi qui agit se fonde, pour ce faire, sur la raison que lui procure le motif. Il est actif de part en part.

L'étude d'Edith Stein quant à elle, tout en reprenant l'esprit des analyses de Pfänder, se ressent de l'héritage husserlien et en particulier du rôle de premier plan pris par la notion dans les *Ideen*⁷. Si, comme Pfänder, elle réserve le concept de motivation au seul domaine des actes du moi, elle en élargit la portée, comme Husserl, pour en faire « une structure générale valant pour toute la sphère des vécus intentionnels, une structure qui ne passe par diverses configurations que relativement à la particularité des actes qui entrent dans cette sphère⁸. » En tant que structure-une qui distingue spécifiquement l'objet de la psychologie de celui des sciences de la nature, « légalité fondamentale » caractéristique de la « vie spirituelle », la motivation a son *eidos* dans le fait d'être « la liaison que contractent entre eux les actes » et ceci au sens plus précis

6. A. Pfänder, *op. cit.*, p. 158 ; voir le développement du point 6 de la partie IV, « Motifs et causes de la volonté », pp. 157-159.

7. Pour le bref développement qui suit, nous nous inspirons surtout des pages 34 à 41 de la partie III de l'essai de Stein, *op. cit.*, « Vie de l'esprit et motivation ». Pour ce qui a trait à la connaissance de l'essai de Pfänder de la part de Husserl, voir K. Schuhmann, *Die Dialektik des Phänomenologie, I: Husserl über Pfänder*, Den Haag, 1973, pp. 94-98.

8. E. Stein, *op. cit.* p. 35.

où un acte a son fondement (*Grund*) dans un autre acte. Il n'est pas nécessaire que la liaison de motivation soit explicite mais il faut qu'elle puisse le devenir ; ceci signifie qu'il n'y a motivation que dans la sphère du sens et de la raison (sphère qui bien évidemment n'épuise pas le contenu de la vie psychique). Cette partie de la vie psychique a pour caractère nécessaire qu'en elle il doit toujours être possible de retrouver par ré-accomplissement (*Nachvollzug*) l'accomplissement du voir originaire qui lui a donné sa raison. Le domaine de la causalité psychique, en revanche, est celui des « modifications causalement déterminées du courant des vécus », enchaînement aveugle d'événements, à propos duquel il serait tout simplement vain de chercher à ré-effectuer le sens, bref de chercher à comprendre (*Einsehen*) le pourquoi des liaisons. Tandis que la causalité psychique est analogue à la causalité dans la nature, la relation de motivation est spécifique à l'esprit et ne peut donc s'étudier que de l'intérieur de celui-ci. Il semble donc que pour Stein la frontière *conceptuelle* entre la nature et l'esprit passe à l'intérieur de la vie psychique pour séparer le domaine de la « passivité pure » (pour lequel la causalité demeure la catégorie épistémologique adéquate⁹) et le domaine des actes explicites et implicites du moi. Cette frontière conceptuelle n'implique pas que les états passifs de l'organisme psycho-physiologique soient sans influence sur la vie du moi. Cependant, la catégorie de la motivation demeure une catégorie consistante dans chaque cas où le moi sait, reconnaît et assume les raisons de ses actes (cognitifs, volitifs et affectifs). Il est plausible, voulons-nous ajouter, que de tels cas sont rares relativement à l'ensemble des vécus d'une existence en général mais il suffit qu'ils soient possibles pour que la motivation doive être retenue comme catégorie nécessaire à l'intelligence de l'esprit.

2. LA MOTIVATION CHEZ HUSSERL

2.1 *La motivation dans Ideen I*

Le § 47¹⁰ des *Idées*, intitulé « Le monde naturel comme corrélat de la conscience », est le premier du chapitre intitulé « La région de la conscience pure ». Dans ce chapitre, Husserl cherche à mettre en évidence l'eidétique de la conscience en la dégageant de la réalité naturelle, c'est-à-dire en montrant que

9. Cf. les parties I et II des *Beiträge* de Stein.

10. Chez Husserl, nous examinerons la question dans deux groupes de textes principalement : dans le livre I des *Idées*, aux paragraphes 47 et 136-139 et dans les *Leçons* sur l'éthique des semestres d'été de 1920 et 1924, actuellement éditées en *Husserliana* 37, *Einleitung in die Ethik*, en particulier dans le chapitre 6, « Les légalités spécifiques du développement de l'être spirituel. Le domaine de la motivation. » Il faut y ajouter les *Appendices* IV et V de ce volume : « L'avarice. Critique de la psychologie de l'association au moyen d'une analyse concrète de la motivation » (1920) et « Motivation rationnelle et motivation passive. A propos de la distinction entre motivation pré-rationnelle et motivation rationnelle » (1920). Nous ajouterons quelques considérations inspirées du livre II des *Idées*.

les enchaînements de vécus doivent pouvoir être examinés pour eux-mêmes, doivent avoir leur propre régime de rationalité sans être sous la dépendance des lois de la nature. Cette considération amènera Husserl, dans le célèbre § 50, à parler - d'une manière à vrai dire très équivoque - de la « conscience absolue comme résidu de l'anéantissement du monde ».

Dans notre § 47, Husserl commence par montrer que la nature est d'une certaine manière quelque chose de la conscience, ici quelque chose de l'expérience, et pour ce faire il s'en prend au préjugé selon lequel derrière la nature dont nous faisons l'expérience, derrière la nature comme corrélat de l'expérience, pourrait se trouver la nature « vraie », « objective », « en soi », tandis que la première ne serait faite que d'apparences secondes. Cependant, nous le savons, la nature - précisément parce qu'elle a dès maintenant son statut phénoménologique de corrélat intentionnel - n'est pas perdue mais reprise dans le phénomène et dans les limites de celui-ci : « (...) quoi que les choses soient (...) elles sont telles en tant que choses de l'expérience. C'est elle qui leur prescrit leur sens¹¹. » Or, la prescription de sens, l'ouverture des horizons typiques au sein desquels viennent s'inscrire les moments particuliers de l'objectivité, régule l'expérience, en particulier - mais pas seulement - en prédéterminant d'une manière générale les attentes empiriques :

L'essence veut que tout ce qui existe réellement (*realiter*), mais dont on n'a pas encore une expérience actuelle, peut passer à l'état de donné, ce qui veut dire alors que cette réalité appartient à l'horizon indéterminé mais déterminable de ce qui à chaque moment constitue l'actualité de mon expérience¹².

C'est ici qu'intervient la motivation. Le problème que la notion nomme est celui de l'explicitation de la façon dont s'enchaînent les expériences réduites (et sur cette base le problème du dégagement des typiques de l'expérience). L'expérience en voie de constitution ne cesse d'ouvrir à de nouvelles expériences possibles ; en sens inverse, les nouvelles expériences possibles sont appelées, sont motivées par les expériences acquises, elles y trouvent leurs raisons. Husserl écrit :

Pouvoir entrer dans l'expérience (Erfahrbarkeit), cela ne signifie jamais une possibilité logique vide, mais une possibilité qui trouve sa motivation dans l'enchaînement de l'expérience. Celui-ci est de part en part un enchaînement de « motivation », intégrant sans cesse de nouvelles motivations et, celles-ci à peine constituées, les remaniant¹³.

La motivation est ainsi un concept qui intervient tôt dans l'enchaînement des

11. *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*, Tome 1, tr. fr. P. Ricœur, Paris, 1950, p. 156. Désormais, *Id. I*, suivi du numéro de page de la tr. fr.

12. *Id. I*, p. 158.

13. *Id. I*, p. 157, souligné par l'auteur.

ordres de l'expérience puisqu'il s'agit ici d'expérience empirique pré-conceptuelle, d'expérience perceptive. Ici, pourrions-nous dire, certaines perceptions servent de fondement, de justification à la possibilité d'autres perceptions. La motivation est une notion qui désigne les liens réguliers entre perceptions dans la mesure où cette régularité est structurée conformément aux typiques générales de l'empiricité.

Husserl ajoute une note au mot « motivation » de la citation précédente¹⁴. Nous en tirons les précisions suivantes :

- La motivation est un concept central de la phénoménologie.
- Husserl fait savoir que le concept prend tout son relief à partir du moment où l'on fait la séparation entre « la sphère purement phénoménologique » et « la sphère transcendante de la réalité » pour lequel le concept analogue est celui de la causalité. La motivation est à l'enchaînement des vécus ce qu'est la causalité à l'enchaînement des faits naturels, y compris ceux de la psychophysiologie.
- Husserl fait remonter aux *Recherches Logiques* la découverte de l'importance de la « motivation », ce qui, par contrecoup, permet de dire que pour lui, du moins rétrospectivement, la sphère de l'immanence phénoménologique est dégagée de la sphère de la transcendance naturelle dès 1900-1901.
- Dès 1913 au moins, et antérieurement peut-être, Husserl a conscience de ce que la « motivation » peut permettre d'établir une certaine démarcation entre la « nature » et l'« esprit », ce dernier terme devant être précisé puisqu'il peut servir, amphibologiquement, à désigner tant la « région conscience » que la conscience au sens transcendantal, cette fois en un sens « irréel » et non « régional », problème qui se retrouve dans *Ideen II*.
- Bien que peu explicite sur ce point, Husserl déclare que la « motivation » telle qu'il en est question au § 47 est une « généralisation » du concept selon lequel, par exemple, il y a un rapport de motivation entre la volonté d'une fin et la volonté des moyens.

Il est important de prendre la mesure de la généralisation que projette Husserl. Habituellement, que ce soit dans l'usage courant ou dans l'usage des psychologues ou d'autres philosophes, le problème du motif et de la motivation ne concerne que les volitions, les désirs et les actions, à l'exclusion de la sphère de la « connaissance », en prenant le terme en un sens assez large pour couvrir tous les actes objectivants depuis ceux de la perception jusqu'à ceux impliqués dans les théories scientifiques. Or, c'est la généralisation qui fait l'importance du concept en phénoménologie husserlienne. A sa suite en effet, nous pourrions nous demander avec Husserl, sans que cela ne soit paradoxal, « qu'est-ce qui motive un cours perceptif ? », « qu'est-ce qui motive une déduction théorique ? », « qu'est-ce qui motive une action ? », « qu'est-ce qui motive un désir ou un souhait ? ».

Il semble que la généralisation du concept de motivation soit elle-même motivée par le problème général de la régulation de l'expérience : l'expérience

14. Voir la note a) à la page 157 de *Id. I*.

est-elle régulée dans chaque de ses registres et dans le passage de registre à registre ? Comment expliciter les typiques régulatrices, quelles en sont les composantes, quelles sont les significations de ces composantes, comment se rapportent-elles les unes aux autres ?

Dans le fond, généralisé, le problème de la motivation est chez Husserl celui de la *raison*, si l'on entend par là l'*idéal à la fois théorique et pratique* de pouvoir fournir, toujours en principe, la ou les raisons des actes mais aussi des pensées, des choix et des souhaits et ce, non comme « causes en soi », bien évidemment - la raison phénoménologique n'est pas celle de l'automate, même spirituel - mais comme motifs que la conscience pourrait d'une part connaître et d'autre part reconnaître et assumer. Dans le cas contraire, il y aurait comme des « trous » dans la rationalité, ce qui faisait l'effroi de Husserl : des actes et des pensées auraient lieu certes, sans doute causés, mais pas motivés par des raisons attestables.

On comprend mieux, à la lumière de cette généralisation, que le concept de motivation revienne avec une certaine insistance dans le chapitre II de la quatrième Section d'*Ideen I*, le pénultième chapitre de l'ouvrage, intitulé « Phénoménologie de la raison ». A ces textes fait encore écho cette déclaration tirée d'*Ideen II* :

Si nous fixons notre regard sur la structure de la conscience constituante de chose, nous voyons que toute nature, avec l'espace, le temps, la causalité, etc. se résout entièrement en un tissu de motivations immanentes¹⁵.

Le rapprochement entre cette dernière citation et le thème de la « phénoménologie de la raison » conduit à penser que la question de la motivation est finalement très proche de celle de la constitution ; nous ne rapportons pas le sens de cette dernière à la seule mise en lumière des actes du moi, c'est-à-dire à l'horizon de la reprise rationnelle possible de la vie intentionnelle, à l'idéal qu'énonce Husserl au § 142 d'*Ideen I* et que nous-mêmes pourrions énoncer avec un vocabulaire quasi-richirien comme équivalence symbolique instituée entre « l'être véritable » et « l'être rationnellement justifié », nous la rapportons aussi au « soubassement » (*Untergrund*) passif du *Geist*, dont nous aurons l'occasion de rappeler qu'il se divise en « sous-couches », celles des passivités primaire et secondaire.

Pour les exigences de la raison toutefois, un objet, aussi bien identifié qu'il soit et aussi complètes que soient les déterminations qui lui reviennent, n'a pas encore de caractère d'effectivité aussi longtemps que celle-ci n'est pas garantie par un acte « donateur originaire », par un acte d'intuition. La « phénoménologie de la raison » traite de la validité des actes positionnels de la conscience. Lorsque le caractère thétique d'un acte de la conscience est corroboré par un

15. Ed. Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*, Livre II, tr. fr. E. Escoubas, Paris, 1982 ; désormais *Id. II* ; ici p. 313.

acte d'intuition correspondant, « la position a dans la donnée originaire son fondement de légitimité¹⁶ ». Dans ce cas, la position est « motivée », elle est « motivée rationnellement » et ce non pas en général mais eu égard aux teneurs noématiques de chaque fois. L'effectivité reçoit un statut phénoménologique par le truchement de l'évidence. La position est rationnelle si elle est motivée et elle est motivée si elle corroborée par l'intuition. En outre le lien qui est fait entre motivation, raison, évidence et position s'étend, comme nous l'avons déjà dit, aux actes positionnels de toutes les sphères de la vie du moi : de même qu'un acte (au sens ici d'un acte de la volonté) est motivé rationnellement s'il lui correspond un motif donné dans l'évidence avec un caractère de positionnalité (pour Husserl une « valeur »), de même une pensée ou une perception l'est dans des conditions analogues. Ce sera donc dans des termes semblables que s'exprimera Husserl dans les textes de *Husserliana* 37 à propos de l'éthique.

Dans le § 136 des *Idées*, Husserl synthétise sa conception dans l'énoncé de caractère eidétique suivant :

La vue évidente (*Einsicht*), de façon générale l'évidence (*Evidenz*) est donc un processus tout à fait remarquable ; par « son » noyau *c'est l'unité que forme une position rationnelle avec ce qui la motive par essence*, la situation d'ensemble pouvant être entendue en termes noétiques, mais aussi noématiques. Le mot de motivation convient de préférence à la relation entre le poser (noétique) et la proposition *sous son mode de plénitude*¹⁷.

Le mot « proposition » rend l'allemand *Satz*. Nous ne pouvons négliger le fait que le concept désigné par ce terme subit, comme le dit Husserl, « une extension extraordinaire » dans les *Idées*¹⁸. En effet, le *Satz*, c'est pour tout noème, le sens et sa modalité thétique, donc le *Was* et son caractère thétique de « chose » certaine, possible, douteuse, hypothétique, etc., et ce eu égard aux divers registres intentionnels. « Proposition » ne doit donc pas être entendue d'emblée comme proposition énonciative ; il s'agit de « l'unité du sens et du caractère thétique » pour toute visée qui pose (comme certain, possible, probable, etc.) un certaine « matière » intentionnelle. C'est pourquoi il y a aussi bien des « propositions de plaisir (*Gefallensätze*), des propositions de souhait (*Wunschsätze*), des propositions de commandement (*Befehlsätze*)¹⁹ » que des propositions théoriques²⁰.

16. *Id. I*, p. 461, tr. modifiée.

17. *Id. I*, pp. 461-462, souligné par l'auteur, tr. modifiée.

18. Cf. *Id. I*, p. 446.

19. *Ibidem*.

20. Husserl assortit sa conception de cette forte déclaration : « Il ne faut jamais perdre de vue que les concepts de sens et de proposition ne contiennent rien de l'expression et de la signification conceptuelle mais que, d'autre part, ils se subordonnent toutes les propositions expressives ainsi que les significations propositionnelles. », *Ibidem*, tr. modifiée.

La motivation est une relation entre la position, comme acte de poser, et le motif qui apporte une validation intuitive à l'intention. La motivation est proprement rationnelle dans le cas où « la position trouve dans la donnée originelle son *fondement originel de validité*²¹. » Toutefois, comme l'évidence, acte donateur originelle, peut être divisée en évidence adéquate et inadéquate, apodictique et assertorique, nous pouvons estimer que la motivation, à son tour, tire de son motif des caractères d'apodicticité et d'adéquation (cas de l'intuition eidétique) ou respectivement d'assertoricité et d'inadéquation (cas de l'intuition des réalités sensibles). La phénoménologie, en tant que discipline eidétique, est concernée par le premier cas de figure : l'apodicticité de ses énoncés fondée ou motivée par la plénitude intuitive justifie sa prétention à la scientificité. Le second cas de figure est illustré par les célèbres descriptions husserliennes du cours de l'expérience sensible dont les contenus ne peuvent jamais, par principe, être tenus pour définitivement fixés ; ils peuvent être exprimés en termes de motifs et de motivations comme le fait Husserl au § 138 des *Idées*. La réalité de l'objet de notre expérience est alors suspendue à la force des motifs qui peuvent concorder ou au contraire s'opposer, auquel cas on parlera de « motifs » et de « contre-motifs²² » (*Motive und Gegenmotive*). L'énoncé - eidétique - qui affirme que l'expérience sensible est inadéquate à son objet est, lui, adéquat au sien : « (...) ici, comme partout ailleurs, il n'est pas de place au hasard, à la facticité, tout est motivé selon l'exigence immuable des essences²³. »

Il est enfin nécessaire d'élargir la perspective pour inclure parmi les problèmes traités tant celui de la vérité théorique que ceux des vérités axiologique et pratique (selon l'intitulé du § 139).

Husserl ne fait qu'y annoncer un programme de recherche :

- d'une part, la vérité et l'évidence dans la sphère théorique (ou doxique) auraient leur pendant dans la vérité et l'évidence axiologique et pratique.
- d'autre part, en s'énonçant, en passant à l'expression et à la connaissance, ces vérités prennent la forme de vérités spécifiquement logiques et apophantiques.

On voit apparaître la complexification progressive des problèmes : il y a l'élucidation structurelle des divers registres intentionnels, il y a celle des rapports entre registres, il y a encore l'élucidation des rapports entre les registres de la vie intentionnelle et le registre doxique. Toute cette mise en place doit, en dernier ressort, permettre de clarifier les raisons pour lesquelles nous tenons une valeur ou un bien, par exemple, pour une valeur ou un bien véritables ou, en d'autres termes répondre à cette question : que signifie penser, vouloir, agir rationnellement ?

21. *Id.* I, p. 461.

22. Cf. *Id.* I, p. 465 et p. 467.

23. *Id.* I, p. 467.

2.2 La motivation dans l' *Einleitung in die Ethik* (1920 - 1924)

Bien²⁴ que nous nous trouvions dans un cours spécifiquement consacré à l'éthique, Husserl traite la question posée - celle du développement de l'être spirituel et la motivation - avec une certaine généralité.

Comme très souvent ailleurs, la cible de la critique husserlienne est la psychologie naturaliste qui « méconnaît ce qui est, par essence, propre à l'esprit » (selon l'intitulé du § 22). Ce même paragraphe rappelle la célèbre distinction diltheyenne entre « expliquer » et « comprendre », rappel qui place d'emblée le propos de Husserl dans la lumière de la démarcation des sciences de l'esprit, c'est-à-dire du problème de la teneur propre de l'esprit, pour une tâche dont la psychologie naturaliste (en particulier, à l'époque de Husserl, associationniste) ne peut s'acquitter. Il estime dès lors se placer sur le terrain des principes : les sciences de la nature sont par essence aveugles au sens spécifique de l'esprit, et particulièrement à la question spécifique du « pourquoi ? », de la raison des actes, des pensées, des volitions. Dans le souci de donner à l'être spirituel une teneur concrète, l'être spirituel n'étant pas une forme générale mais un processus en devenir, Husserl, nous allons le voir, rappelle le lien de corrélation entre déploiement du monde environnant et déploiement des vécus.

Mais tout d'abord en quoi consiste, pour Husserl, le caractère qui distingue l'Esprit de la Nature et, par voie de conséquence, le trait distinctif des sciences de l'esprit ? Sa réponse, bien évidemment, ne surprend pas :

L'essence spécifique de tout ce qui est spirituel reconduit à l'essence des sujets de tout esprit (*Geistigkeit*) en tant que sujets de vécus intentionnels ; ces sujets sont des moi, des sujets personnels ; ils sont comme sujets personnels en ceci qu'ils vivent dans la forme de la conscience, en ceci qu'ils réalisent une conscience multiple, une conscience d'expérience, une conscience qui se représente, qui sent, qui évalue, qui s'efforce, qui agit (...) ²⁵ »

Pour Husserl qui ne cesse de le répéter, c'est la prise en considération de l'intentionnalité qui fait le partage entre une vision « spiritualiste » ou « personneliste » de l'homme et une vision naturaliste. L'intentionnalité, ce n'est pas seulement, selon la formule canonique, que « la conscience est toujours conscience de quelque chose », ni seulement qu'il n'y a de quelque chose que pour une conscience actuelle ou possible ; c'est aussi et surtout que la vie de la conscience est ouverture anticipante et sans cesse reconduite de l'expérience à ses sens possibles. C'est donc que la vie de la conscience oriente l'expérience, la structure, selon des intentions de signification, de désir, de volonté, d'action, etc. L'intentionnalité est ouverture sur elle-même de la vie au monde, caractère transcendantal primaire dont les événements de la nature, pris strictement

24. Comme annoncé, nous examinons la question surtout dans le chapitre 6 de ce volume : « Les légalités spécifiques du développement de l'être spirituel. Le domaine de la motivation. ». Nous citerons par *Hua* 37 suivi du numéro de page.

25. *Hua* 37, p. 104.

comme faits, sont clairement dépourvus. La conception naturaliste de l'esprit considère que l'esprit est une région de la nature réglée par les lois de celle-ci, ou du moins par des lois épistémologiquement inspirées par celles reconnues à la nature. Or, la simple possibilité d'en parler et d'y réfléchir montre que la nature ne peut se détacher avec ses caractères propres de nature que pour une vue portée sur elle selon un projet, mieux une pluralité possible de projets. Dès lors, la nature ne se détache que pour l'intentionnalité qui la vise. En un certain sens, la nature est comme « spiritualisée » puisqu'elle n'est « nature » qu'au vu de visées intentionnelles qui en structurent les manifestations²⁶. Il n'est peut-être pas abusif d'avancer que la totalité ouverte de la pluralité de ces structurations forme l'histoire culturelle de la « nature ». A cette totalité ouverte nous annexons la pluralité protéiforme des pensées dans le mythe, dans la religion, dans la métaphysique et enfin dans la science au sens qu'elle a pris en Europe à partir de la Renaissance.

Ceci pour nous conduire à la suite du développement de Husserl :

Dans cette vie intentionnelle, le moi n'est pas la scène vide de ses vécus de conscience, ni non plus le point de rayonnement vide de ses actes. L'être-moi est un devenir-moi constant. Les sujets sont en ceci qu'ils ne cessent de se développer. Cependant, ils se développent dans une corrélation constante avec le développement de leur « monde environnant » qui n'est rien d'autre que le monde dont la vie de conscience du moi a conscience²⁷.

Nous voyons ce que la réduction permet de dévoiler : non pas une conscience face à un monde (comme on le dit et comme on le reproche si souvent à Husserl) mais le monde comme partie prenante, en un sens transcendantal, du complexe phénoménologique, comme monde transcendantalement impliqué dans la complexité des rapports entre vécus.

Ainsi, un double développement court dans une corrélation qui les lie l'un à l'autre. D'une part, « la subjectivité se construit son monde environnant dans sa vie de conscience passive et active (...). » D'autre part, « dans ce processus se développe le moi-même comme personnalité, il acquiert ses habitus relativement durables et cependant toujours en mutation, son caractère avec les propriétés du caractère les plus diverses, ses connaissances durables, ses dispositions, etc.²⁸ » D'une part donc, c'est le monde environnant, le monde propre de l'esprit qui implique en lui la couche de la chose naturelle mais ne s'y restreint pas. D'autre part, nous avons affaire au moi concret - ce qu'il y a de plus concret dans la phénoménologie husserlienne -, le moi transcendantal qui ne

26. Ce que montre l'architecture générale de *Ideen II* qui est circulaire : parties du problème de la constitution des couches les plus simples de la nature, les *Idées* aboutissent à la couche de l'esprit qui suppose pour son être les constitutions antérieures et qui en dépend, pour ensuite montrer que ce dernier degré de la constitution est la condition, nous dirions phénoménologique, transcendantale, subjective et intersubjective, de toute objectivité que l'attention détache.

27. *Hua* 37, pp. 104-105.

28. *Hua* 37, p. 105.

cesse d'être en voie de constitution, ce moi qui dans le langage de Bergson est une durée, une histoire ne cessant de se charger d'expériences dans lesquelles le monde est continuellement impliqué.

Dans la perspective des sciences de la nature, les faits sont ce qu'ils sont comme cas singuliers répondant à une loi générale pour laquelle la question du « pourquoi » ne se pose pas : les faits de la nature sont étrangers à la question du sens. Il suffit qu'ils trouvent leur place déterminée dans le « mécanisme » général de la nature pour être suffisamment expliqués. En revanche, dans les sciences de l'esprit, « expliquer » un fait, un fait de l'esprit, ce n'est pas le subsumer sous une loi ; c'est le replacer dans le tissu complexe et mouvant concrètement formé par les rapports entre vécus, ce que Husserl exprime d'un mot : « Chaque fait spirituel est *motivé*, la complexion (*Zusammenhang*) de l'esprit est une telle complexion d'effectuation spirituelle, de création de sens et, comme telle, est une complexion de *motivation*²⁹. » Par conséquent, « expliquer » un fait de l'esprit c'est, en tenant compte de sa propre teneur spirituelle, montrer les « motifs » (résidant dans la subjectivité singulière et sociale) d'où la teneur de sens donnée est née dans la consécution des donations de sens. Si l'on prend l'exemple d'une œuvre d'art, il s'agira de montrer ce qu'est son sens propre comme œuvre esthétique, quelle teneur spirituelle elle possède pour toute personne qui la comprend ; il s'agira en outre de reconduire aux intentions idéales qui ont guidé le sujet créateur, aux évaluations qu'il a réalisées, aux actions qu'il a mises en œuvre. Il s'agira encore de saisir la manière dont il a pu être déterminé par celles de ses contemporains et par les œuvres contemporaines ou classiques dont il s'est inspiré, etc.

Le contraste entre l'explication par lois générales et la compréhension spirituelle est tranché : « La nature est le domaine de l'incompréhensible. Le domaine de l'esprit est par contre celui de la motivation. La motivation se tient sous les lois de la motivation et toutes ces lois sont de part en part compréhensibles³⁰. » Dans ce dernier cas, il est par principe possible de reconduire ce qui est spirituel à son « origine », ce qui consiste à l'élucider en le replaçant dans la connexion de la motivation et en explicitant les motifs subjectifs et culturels effectivement décisifs. Cependant, une telle explicitation exige - sous le postulat de l'idéal de la raison - que puisse intervenir à chaque pas du processus de la compréhension l'*Einsicht*, la vue compréhensive évidente de la liaison entre vécus. Enfin, pour singulière que soit la motivation, pour compréhensible qu'elle soit de l'intérieur, elle répond à des lois, c'est-à-dire à une eidétique de la motivation.

Avant d'en venir à la distinction entre motivation rationnelle et motivation irrationnelle (motivation active et motivation passive), poursuivons dans la ligne de ce qui a été avancé jusqu'ici à partir du § 22, en considérant quelques aspects du § 26 du chapitre qui nous occupe, ce qui permettra d'apercevoir une

29. *Hua* 37, p. 106, nous soulignons.

30. *Hua* 37, p. 107.

certaine continuité entre les leçons sur l'éthique et *Ideen I*.

Pour Husserl, nous l'avons souligné, la rationalité repose sur la possibilité que le moi prenne activement position et voie avec clarté le motif de sa prise de position. Il écrit par conséquent dans les leçons sur l'éthique : « (...) tous les problèmes de la raison ont exclusivement rapport au moi comme sujet des actes, à ses actes mêmes dans leur causalité spécifique d'acte et plus précisément aux motivations propres de la raison (...) »³¹ Ces motivations propres de la raison ne sont autres que des « *einsichtige Begründungen* », des « fondations dans une vue explicite ». Ces motivations sont rationnelles - sont des motivations au sens propre - si elles sont corrélées aux « propositions » (*Sätze*) visées dans les actes (ceux-ci comme positions, *Setzungen*). Le contenu propositionnel, le contenu noématique posé, peut, ou non, recevoir son remplissement par le contenu noématique des actes d'intuition originaire. Les relations corrélatives se distribuent, en parallèle, conformément aux types de *Sätze*, c'est-à-dire conformément aux trois grands domaines de la raison pour Husserl : les actes de jugements qui se rapportent aux propositions affirmatives, les actes d'évaluation (au sens d'actes visant une valeur) qui se rapportent aux valeurs posées ; les actes de la volonté qui se rapportent aux décisions. Du côté des propositions entre en scène le caractère qui motive la position comme légitime (lorsque la fondation de la simple visée aboutit).

Si l'on généralise grâce à l'examen de la « situation intentionnelle concrète » (*intentionale Sachlage*), nous aboutissons au concept général de raison dans la connaissance et à la science corrélative de la raison cognitive qui est la logique.

Parallèlement, dans les autres sphères d'actes et dans les motivations d'actes leur étant propres nous trouvons des « situations eidétiques » (*Wesenslagen*) parallèles. Le domaine des *Gemütsakte*³² comprend -comme du reste c'était déjà le cas chez Franz Brentano - deux sous-domaines, celui de la valeur et celui de la volonté. Arrêtons-nous au cas de la valeur. Il nous semble indubitable que la conception husserlienne en philosophie morale est inséparable d'une sorte d'objectivisme de la valeur. La raison pratique est celle qui se fonde sur la saisie de la valeur dans son en-soi de valeur par opposition à ce qui ne serait qu'un simple « tenir pour valide » (une simple visée axiologique qui ne serait pas motivée par la valeur reconnue). La saisie de la valeur - le *Wertnehmen* - est définie comme « ein liebendes Erfassen des Wertes », « un saisir qui se voue à la valeur » au sens où celle-ci est « embrassée et possédée elle-même »³³. Cette sorte de saisie intime de la valeur exige, comme dans le cas des visées théoriques, des vécus de remplissement, des vécus de confirmation et des vécus de justification.

Du côté de la sphère de la volonté, reprenons les indications suivantes. Pour

31. *Hua* 37, p. 118.

32. Expression difficile à rendre en français, « actes du for intérieur » conviendrait peut-être.

33. Cf. *Hua* 37, p. 120.

Husserl, s'il faut que l'idée de bien au sens pratique, de volonté bonne (pour Husserl une volonté tournée vers le bien et qui se détermine à agir conformément à lui) et que des notions telles que la vertu ou le devoir aient un sens, alors il faut qu'elles entrent dans un dispositif rationnel dont les grandes lignes seraient celles-ci :

- la raison à l'œuvre dans la volonté s'édifie, grâce à des rapports de motivation, sur une raison évaluative et judicative.
- sa fondation scientifique doit reconduire à des lois dans la sphère des actes de la volonté et à leurs assises motivationnelles.
- ces légalités eidétiques sont analogues aux lois eidétiques de la sphère des actes logiques.

Le parallélisme entre la raison théorique et la raison pratique est très sensible dans ce long extrait que nous traduisons :

Partout, comme nous le prévoyons, les choses sont telles - et ceci par une nécessité eidétique - que les actes du moi sont des positions (*Setzungen*) et qu'ils portent en eux, en tant que leur teneur de sens, des choses posées (*Gesetzheiten*), ce que nous appelons des propositions (*Sätze*), et il en va partout de telle sorte que : soit les actes sont, d'emblée, originairement acquisitifs (*erwerbende*) et corrélativement leurs propositions sont des vérités données en personne, de vrais jugements, de vraies valeurs, de vraies décisions pratiques, soit les actes sont de simples visées et se tiennent sous les idées d'une confirmation (*Ausweisung*) possible ou d'une infirmation (*Abweisung*) possible. Dans ce dernier cas, les propositions sont de simples présomptions (*Vermeintlichkeiten*), elles ne sont en vérité pas, en vérité elles ne sont pas de l'étant, de la valeur, du bien. Partout, l'acte de la raison est acte du moi concerné, la raison comme habitus est son habitus, la preuve qui a été conduite, la fondation de toute espèce qui a été conduite l'a été par lui dans ses actes. Partout cependant, comme nous nous y attendons, il existera une légalité eidétique omni-englobante (*allumspannend*) de telle manière que nous avons de bonnes raisons de parler d'une raison pour tous les sujets égoïques (*Ichsubjekte*), non seulement pour ceux qui sont réels mais aussi pour ceux qui sont idéalement possibles ; [nous pouvons parler] par conséquent d'une logique pure pour tous les sujets, c'est-à-dire pour aucun pris individuellement, dans la mesure où il s'agit précisément d'une nomologie (*Gesetzlehre*), qui concerne chaque sujet qui juge et qui est idéalement concevable en général ; il en va de même pour une axiologie pure, une éthique pure qui n'est pour personne et qui est pour chacun en général.

Il en découle ceci : aussi loin que, idéalement en général, s'étend la possibilité qu'une proposition puisse être reconnue par quiconque (une proposition que pose un moi et qui est posée par

quiconque et qui l'est comme la même grâce à une empathie idéalement possible), aussi loin ma visée peut être re-comprise (*nachverstanden*) par quiconque et être saisie comme visée de même sens, aussi loin aussi chaque fondation (*Begründung*) ou non fondation (*Entgründung*) est *a priori* un bien commun, chaque vérité, chaque fausseté, chaque valeur véritable et chaque fausse valeur, chaque bonne décision de la volonté comme chaque mauvaise décision (eu égard à ce caractère de légitimité) est un bien commun. Ceci signifie que, conformément à une possibilité eidétique idéale, chacun peut non seulement comprendre à son tour (*nachverstehen*) la visée que l'un a et qu'il fonde, mais aussi que dans la re-compréhension de la fondation il ne peut en aller autrement, par essence, qu'il en est allé pour le premier lorsqu'il a donné la raison légitime en donnant la vérité même comme légitimité ; il est impensable que là où l'un a rencontré un droit, l'autre rencontre un non-droit. Ceci résulte cependant de ce que chaque espèce rationnelle, chaque genre <d'>actes, se tient partout sous des lois eidétiques, eu égard aux relations de motivation, soit les relations de légitimation (*Rechtsgebung*), soit les relations d'illégitimation (*Rechtsabweisung*) ; ces lois peuvent, comme telles, être vues avec évidence dans leur vérité absolue³⁴.

Ce texte reprend les articulations principales de ce que Husserl entend par motivation rationnelle, rationnellement fondée. Il est frappant de remarquer que dans cette conception l'objectivité du motif (sa reconnaissance comme être, comme cohérence ontologique) reflue vers la rationalité de la motivation ou, plus exactement, assure celle-ci. La conscience parce qu'elle par essence intentionnelle ouvre à la rencontre d'un donné possible qui, en définitive, fonde (au sens où il légitime) les pensées, les volontés, les décisions du moi. La rationalité s'assure dans une rencontre - elle-même rendue possible par l'intentionnalité au sens transcendantal - d'une « extériorité » dont le moi ne décide pas arbitrairement. Le moi n'est donc pas auto-rationnel, il n'est pas auto-fondé. La rationalité de ses actes lui vient de la rencontre entre ses *Meinungen* cognitives, évaluatives, pratiques, et divers ordres d'objectivité dont celui de la valeur. Nous sommes aux antipodes - malgré les nombreuses critiques faites à Husserl à cet égard - d'un idéalisme subjectif. Ni l'intentionnalité, ni la constitution ne veulent dire la « production » arbitraire des objets. L'intentionnalité est plutôt l'ouverture structurante première, et en particulier temporellement structurante, dont la réceptivité, elle-même structurée, est une expression. Mais l'ouverture structurante n'est pas omnipuissante. Si elle l'était, notre condition serait divine au sens du dieu de la tradition, pensée de la pensée d'une part et pensée créatrice de son objet d'autre part.

34. *Hua* 37, pp. 121-122.

2.3 Motivation « rationnelle » et motivation « pré-rationnelle »

Toute relation de motivation ne rapporte pas un certain vécu actuel à un motif posé par l'activité du moi. En général même, nos pensées, nos actions, nos décisions sont préparées, voire déterminées, par des enchaînements de vécus auxquels le moi n'a aucune part active actuelle. Il s'agit bien évidemment de l'immense question des associations passives et des synthèses passives. Comme nous allons le constater, jusqu'à un certain point, ces associations, bien que passives, concernent encore la question du « pourquoi ? » et en ce sens concernent encore la délimitation de l'objet des sciences de l'esprit. Avec la question de la motivation passive, nous demeurons dans le domaine d'une science phénoménologique de l'esprit, plus particulièrement d'une psychologie phénoménologique, psychologie pure du moi pur (c'est-à-dire purement phénoménologique) dans son procès de constitution.

Dans les termes du § 23 de l'*Einleitung in die Ethik*, il y a deux sortes de motivation, la motivation rationnelle et la motivation irrationnelle ; la première est motivation de l'esprit (« Geistigkeit ») supérieur et actif ; la seconde, motivation de l'esprit inférieur, passif ou affectif.

A vrai dire, Husserl hésite sur le vocabulaire, d'une hésitation qui n'est certes pas simplement lexicale. S'il ne varie pas sur la motivation rationnelle et active, il hésite à qualifier l'autre type d'irrationnel : il préfère parler de motivation pré-rationnelle dans l'appendice V du volume, et dans le § 24 il remarque qu'il vaut mieux s'en tenir à la distinction entre activité et passivité, entendant dire qu'il n'y a en réalité pas de recouvrement conceptuel nécessaire entre passivité et irrationalité.

Le motif primordial de cette clarification est qu'une motivation maintenant passive peut se rattacher à une prise de position active autrefois et passée ensuite en disposition acquise et stable, en *habitus*, comme tel opérante sans prise de position ni conscience vigile actuelles. Les prises de position ne sont pas indéfiniment actuelles, «elles plongent, comme l'écrit Husserl, dans le royaume sans moi de la passivité et là, devenues inactives, elles exercent une force de motivation passive s'entrelaçant passivement avec d'autres connexions³⁵. » Husserl désigne comme secondaire cette sorte de passivité.

Un autre motif en est qu'il n'y a pas non plus de recouvrement nécessaire entre « raison » (telle que nous en avons ébauché la présentation dans son acception husserlienne) et « sens ». La question de fond est ici de savoir si l'esprit et la raison s'impliquent nécessairement l'un l'autre. La passivité veut seulement dire l'absence d'une participation actuelle du moi, en particulier dans le phénomène de l'attention. Cependant, il nous semble que, chez Husserl, le principe par lequel l'association échappe à l'associationnisme de la psychologie naturaliste, et par conséquent n'invalidé pas les droits d'une « passivité sensée », est que, entre les vécus associés, peuvent jouer des re-

35. *Hua* 37, p. 111.

lations intentionnelles, des relations de sens, en dépôt et en fonction dans le tissu des vécus mais que la conscience actuelle ne reprend pas en charge bien que la conscience réflexive puisse, en principe, les déterminer³⁶. Reprenons un exemple simple de Husserl : je me demande pourquoi je pense en ce moment à l'Engadine, je m'interroge sur ce qui réveille le souvenir d'un séjour que j'y ai fait. En remontant le courant de conscience, je m'aperçois que le nom d'une certaine personne a été prononcé. Ce nom a éveillé l'image de la personne et cette image, à son tour, a mis en éveil le souvenir de mon séjour en Engadine. Bien que Husserl ne le dise pas explicitement, nous pouvons commenter ce bref exemple comme ceci. Le nom de la personne, dont je suis le porteur sans effectuation active actuelle, est lui-même porteur d'un rayon intentionnel qui évoque un contenu intuitif correspondant (une « image » de la personne). Ce contenu intuitif est à son tour porteur d'un rayon intentionnel qui le rapporte à un autre contenu intuitif, l'Engadine de mon souvenir, et l'on pourrait continuer de la sorte de façon indéfinie. Comme nous pouvons supposer qu'un contenu enchâssé dans le flux de conscience peut être porteur d'une multiplicité de rayons intentionnels se rapportant à des « objets » intentionnels qui eux-mêmes sont les vecteurs de nouveaux liens intentionnels, nous voyons se constituer, passivement, « tout un ensemble spirituel » pré-rationnellement motivé et pas causé.

Il est clair que dans ces couches de la vie intentionnelle prises comme telles la question de la justification rationnelle ne se pose pas. Elle ne se pose pas parce qu'il serait dénué de sens de se demander, dans ces zones de passivité, s'il est « vrai » que le nom et l'image évoquée se correspondent en vérité. La question ne serait pertinente que si la synthèse résultait d'un jugement³⁷. Ici l'association a simplement lieu de fait.

Or, s'il y a recouvrement entre les enchaînements par motivation et les enchaînements spirituels, si ceux-ci sont les seuls à être « compréhensibles » en un sens que la phénoménologie génétique cherche à déterminer, alors la « compréhensibilité » est plus vaste, et sans doute de loin plus vaste, que la « rationalité » ; dans son usage large, « la motivation [est] l'expression de la causalité spirituelle, de la causalité compréhensible³⁸. »

Dans le cas de la motivation passive, le motif est sans attestation objective. Les vécus qui s'y enchaînent en s'appelant forment la trame de la vie de conscience strictement intra-psychique ou intra-phénoménologique avec leurs pôles noétiques et noématiques relatifs mais dans le sein du flux de conscience.

36. Ceci n'est pas pour nous inciter à un « optimisme » excessif « du sens ». En deçà encore des liens passifs mais intentionnels, il y a l'hypothèse de pensées et d'affects qui nous surviennent comme pure et simple factualité, l'action de la nature en nous, l'hypothèse de faits psychiques étrangers à la division entre sens et non sens.

37. Husserl souligne donc dans le § 24 de l'*Einleitung* que dans la pure passivité la question de la raison ne se pose pas. Celle-ci est celle de la « justesse » (*Rechtmäßigkeit*) qui se distribue en trois domaines très classiques : la *beauté* comme justesse esthétique, la *vérité* comme justesse théorique, le *bien* comme justesse éthique.

38. *Hua* 37, p. 110.

Certes les références aux transcendances ne manquent pas mais elles ne sont pas susceptibles de validations ou d'invalidations dans ce registre.

Cependant, le fait que la question de la vérité ou de la validité des contenus ne se pose pas n'empêche en aucune façon, du moins pour Husserl, de dégager une autre sorte d'objectivité dont le sens et le statut sont profondément distincts, objectivité valant pour la conscience phénoménologique seulement, l'objectivité d'une eidétique de la passivité, celle-là même qui fait entrer le domaine des enchaînements passifs dans celui de la compréhensibilité ou intelligibilité. Dans les termes de Husserl :

La causalité spirituelle ou motivation est par conséquent de part en part compréhensible et, à chaque étape, elle se tient sous des lois d'essence, conformément auxquelles il y a lieu de rendre de part en part compréhensible, pour des raisons de principe, toute genèse spirituelle³⁹.

Le principe de cet horizon de rationalité intra-phénoménologique est que l'esprit est spécifié par des relations dont la forme générale est donnée par le couple « pourquoi ? » - « parce que » : « des faits spirituels entrent en scène "sur le fondement" d'autres faits ou parce que ceux-ci sont entrés en scène ». En d'autres termes, rien dans l'esprit ne serait sans raison. Il y a là, comme nous le verrons, les conditions d'une reprise de la psychanalyse freudienne dans une perspective intentionnelle.

En rationaliste classique, Husserl, élargissant la passivité à la genèse, considère que l'association entre ces dernières est traversée par une sorte d'ordre, une cohérence et une cohésion dont les lignes générales d'organisation peuvent être vues et énoncées dans une discipline eidétique de la passivité. C'est à ce travail que Husserl se livre dans ses recherches sur les synthèses passives dont il faut rappeler qu'elles prennent place dans le vaste ensemble de ses travaux pour une logique phénoménologique et transcendantale. La passivité y est alors vue comme une sorte de sol nourricier sur lequel repose la raison active et connaissante. Mais pour cela il faut que l'esprit habite déjà la passivité. Nous comprenons la position que prend Husserl dans l'appendice V de ce même volume 37⁴⁰ :

Nous pouvons à présent aller jusqu'à dire que *la motivation passive est la terre-mère (Mutterboden) de la raison* et qu'elle a comme telle de la réceptivité pour l'*intellectus agens* et pour le sujet de la raison active en son pouvoir rationnel. C'est précisément pour cela qu'elle est *raison potentielle (potenzielle Vernunft)*, car ce que l'*intellectus agens* engendre est déjà disposé dans la terre - mère. Lui seul peut activer ce qui est potentiel et lui faire partager la forme de la raison au sens propre. Se forment ainsi dans

39. Hua 37, p. 109.

40. « Motivation rationnelle et motivation passive. <A propos> de la distinction entre motivation pré-rationnelle et motivation rationnelle ».

la passivité des aperceptions, il se constitue passivement pour le moi un monde temporel, étendu spatialement et avec des dépendances causales qui reposent sur des motivations et qui font apparaître aperceptivement les choses comme objets réels. La perception, le souvenir, l'attente, et ainsi tous les vécus intentionnels de la classe des intuitions sont des entrelacs intentionnels et des entrelacs de motivation passive ; et d'une certaine manière, ceci se transfère aux représentations correspondantes, vides et obscures. Elles portent déjà en elles des caractères de croyance en des modalités diverses, mais la croyance (*doxa*) s'y trouve dans le mode de l'« inaccompli », c'est-à-dire de la croyance inactive. Dès que cette croyance est activée, nous nous retrouvons dans le champ de la raison actuelle avec ses motivations proprement « rationnelles ». Le premier pas qui rend possible l'action rationnelle est ce que l'on appelle l'attention, ce qui doit cependant être élargi à toutes les espèces de la conscience, en tant qu'orientation-vers (*Zuwendung*) représentative (perceptive, remémorative), sensitive, tensitive. Cette orientation-vers est motivée à travers la « force » des affections et, en tant qu'elle est un simple se-plier-à, un suivre (au sens de l'inclination), elle n'est pas encore un acte de la raison pour le train des affections. Un acte rationnel est un faire qui résulte « librement » du moi et qui présuppose bien l'état encore passif du doute, un acte qui, de son côté, présuppose la remise en question, la considération active des cas douteux, un acte qui passe ensuite dans la décision prenant position, dans l'affirmation, la négation, qui revient éventuellement à la négation de l'affirmation, etc.⁴¹

Grâce à ce beau texte, nous voyons que la raison de fond pour laquelle la passivité « participe » de la raison - est empreinte d'intelligibilité, ce qui est manifestement la manière husserlienne de retrouver la question de la *methexis* - se trouve dans sa réceptivité à l'action de l'« intellect agent ». La passivité n'est pas seulement le royaume des associations et des reproductions qui œuvrent sans participation active et actuelle du moi ; elle est aussi réceptivité à cette même activité : nous aurions affaire en elle aux pré-formes de l'intellection, à ses formes en puissance, aux formes en attente de leur clarification logique, et non à un régime intentionnel, voire infra-intentionnel (si nous rattachons l'intentionnalité à l'intentionnalité d'objet) pensé pour lui-même.

Nous savons qu'à partir de là se sont ouverts deux des horizons historiques de la phénoménologie. D'une part, l'horizon d'une reprise tendancielle des couches les plus profondes et les plus instables de l'expérience dans le projet de l'explicitation logique de celle-ci : la compréhensibilité est rendue possible par les prises de position antérieures du moi, la passivité porte le « souvenir »

41. *Hua* 37, p. 332.

impliqué de celui-ci, elle est comme une raison dormante qui se prête d'autant plus facilement au retour à la raison vigile qu'elle est faite des sédiments enfouis des actes du moi.

D'un autre côté, l'œuvre de Husserl (r)ouvre - peut-être à son grand étonnement - un champ de descriptions dont une partie de ses héritiers, en particulier en France, explorera le fonds propre, pour lui-même et non comme partie dépendante de la structuration logique du monde, et en quelque sorte à revers de l'institution philosophique des conditions de l'ontologie, c'est-à-dire très loin des intentions initiales du fondateur de la phénoménologie.

2.4 *Nature et esprit ou la question de l'incompréhensible en nous*

A ce stade, nous avons pu constater que Husserl établit une distinction qui semble tranchée entre les domaines de l'esprit et de la nature. La motivation est à l'esprit ce que la causalité est à la nature, de part et d'autre une caractéristique eidétique distinctive infrangible.

L'examen de la notion de motivation conduit cependant à une première division fondamentale. Au sein de l'esprit, *Geist* ou *Geistigkeit*, domaine de l'intelligibilité, il y a lieu de marquer le contraste entre une forme « supérieure » de la motivation - et donc de l'esprit en un sens tout autant « supérieur » -, sa forme proprement rationnelle qui est liée à l'ego des synthèses actives dans tous les registres de la vie de l'esprit, et une forme « inférieure » qui a trait à la passivité, mais conçue comme passivité secondaire, c'est-à-dire comme dérivée des formations actives du moi. Elle porte toujours la marque de l'intentionnalité d'objet mais une intentionnalité « inconsciente ». Latente et opérante à revers de l'activité éveillée du moi, elle abrite les dépôts de l'histoire intentionnelle de la subjectivité. Elle constitue un fonds, et même le fonds majeur, de l'aperceptivité incessante d'une subjectivité que nous n'osons appeler « conscience » intentionnelle puisqu'il s'agirait d'une « conscience inconsciente ». En termes classiques, nous pourrions dire que le premier registre, celui des jugements, est celui de l'*epistémè* ou *doxa* fondée, et le second, celui de la constitution d'objectivités sans fondation rationnelle actuelle, celui de la simple *doxa*.

Nous lisons que Husserl, dans l'une de ses très rares allusions à la psychanalyse, loge le travail de cette dernière dans ce registre des « associations » et des « reproductions » (souvenirs, *phantasiai*, ...) passives et dès lors ne voit en elle autre chose qu'une espèce de la psychologie intentionnelle : « Les “motifs” sont souvent profondément cachés mais peuvent aussi être mis au jour par la “psychanalyse”. Une pensée me “rappelle” d'autres pensées, ramène à mon souvenir mon vécu passé, etc. Il y a des cas où cela peut être perçu. Mais dans la plupart des cas, la motivation subsiste certes effectivement dans la conscience, mais elle ne parvient pas à se détacher, elle n'est pas perçue ou

pas perceptible (elle est “inconsciente”)⁴². ». Cette allusion à la psychanalyse, certes discrète au vu de l'ensemble de l'œuvre entier de Husserl, se rattache cependant à sa conception générale de la tâche des disciplines de l'esprit : la mise au jour des connexions de motivations qui ont soutenu et soutiennent les productions de l'esprit, y compris le « simple » comportement humain - Husserl prend souvent l'exemple élémentaire d'un geste, d'une attention que nous portons à un élément de notre environnement, etc. -, productions prises sous un horizon d'intelligibilité radicalement autre que celui qu'ouvrent les sciences naturelles⁴³.

Le rattachement de la psychanalyse à la psychologie intentionnelle et l'inconscient à une sorte de conscience intentionnelle latente, à une raison en puissance, donnent le sentiment que le classicisme husserlien méconnaît et sous-estime la force avec laquelle la psychanalyse a sapé les idéaux rationalistes qui encadraient, sans doute depuis le 18^e siècle, l'intérêt pour les produits personnels et collectifs de la culture, l'esprit dans ses manifestations « subjectives » et « objectives ». Rappelons au moins trois caractéristiques de la conception freudienne de l'homme qui illustrent la façon dont elle pense réduire l'horizon rationaliste. D'abord, l'inconscient freudien, loin de se définir par une moindre perceptibilité, est fait, pour une part, de « représentations » activement refoulées. Il y a en psychanalyse freudienne un point de vue dynamique et un point de vue économique selon lesquels la conflictualité entre « instances psychiques », entendons entre affects et pour ainsi dire entre « quanta » affectifs, est constitutive de la *psychè* et est par conséquent indépassable. Ensuite, une conception intentionnelle de la conscience, plus généralement de l'esprit, n'a pas les moyens de prendre la mesure de la puissance d'illusion dont est invinciblement entourée la conscience. Là aussi, l'illusion est constitutive tant de la subjectivité individuelle que de la « subjectivité collective », de la culture, et dès lors elle ne peut être ramenée à une sorte d'accident susceptible d'être rattrapé par « le cours ultérieur de l'expérience » comme dirait Husserl. Enfin, Freud conçoit la *psychè* comme un « appareil » pour lequel les modèles explicatifs les plus indiqués sont les modèles naturalistes (modèles énergétique, chimique, hydraulique, mécanique, etc.). Bref, pour Freud, la psychologie est explicitement une science de la nature qui, pour cette raison même, tend à ramener les produits de l'esprit à d'humbles rapports entre forces aveugles⁴⁴.

42. *Id.* II, p. 308. Husserl produit l'oxymore qui nous arrêta plus haut, celui d'une « conscience inconsciente ».

43. Nous ne considérons pas ici la question, évidemment cruciale, de l'appartenance des sciences de la nature aux activités de l'esprit. Nous nous limitons à dire que de l'intérieur d'elles-mêmes, dans l'oubli de l'esprit, elles opèrent en faisant comme si la nature n'était pas seulement leur objet mais aussi la source de leurs cadres rationnels. Cependant, en un sens précis, les sciences de la nature sont des sciences de l'esprit, celui-ci, non plus comme objet de l'étude mais comme leur condition.

44. On pourra, à titre de simple illustration, comparer ces déclarations assez paradigmatiques : « A l'instar du névrosé, l'artiste s'[est] retiré de la réalité insatisfaisante dans [le] monde imaginaire mais à la différence du névrosé, il [sait] trouver le chemin qui permet d'en ressortir et

Pourtant, les positions sont loin d'être aussi figées. Dans le cas de la psychanalyse, Freud ne pouvait méconnaître que la découverte de l'essence pulsionnelle de l'homme était comme surmontée « vers le haut » par les exigences de la signification : pouvait-il en être autrement - à moins d'accepter les conséquences d'une sorte de contradiction performative - alors même qu'il se battait pour que l'on reconnaisse à la psychanalyse le statut d'une science, d'un savoir prétendant à la vérité et s'enlevant ainsi elle-même du domaine des simples faits naturels ?

Dans celui de la phénoménologie, Husserl, comme le montre l'étude d'*Ideen II* notamment, était évidemment loin d'établir une sorte de frontière étanche entre la « nature » et l'« esprit », une distinction « réelle »⁴⁵. Ontologiquement, l'ego spirituel est porté par la passivité, il est, en termes méréologiques, une partie dépendante d'un tout, l'ego-homme concret qui comprend son *Geist*, sa *Seele*, son *Leib*, et même son *Körperleib*, et par ces derniers, *Seele* et *Leib*, la nature comme horizon intérieur ou peut-être mieux comme limite inférieure de ses actes :

(...) même chaque acte libre a sa queue de comète, la nature, et pourtant lui-même n'est pas né de la nature (il n'est pas issu de la simple légalité naturelle), il est né attaché au moi ; le moi et la nature sont en contraste, et chaque acte a aussi sa face naturelle, c'est-à-dire son soubassement naturel : ce qui se présente par la voie de l'affection est formation de la nature, le moi dût-il y avoir collaboré ici ou là dans une action antérieure⁴⁶.

En effet, la passivité n'est pas seulement conçue et examinée « par le haut », comme passivité dite secondaire. Celle-ci, encore une fois, supporte les prises de position « lucides » du moi, ses vues claires et distinctes, elle ressortit au domaine de l'intelligibilité, au domaine des motivations compréhensibles : elle est déjà toute pénétrée d'esprit, elle « fonctionne » (au sens du *Fungieren* husserlien) en circuit avec la raison.

Mais la passivité est plus obscurément une passivité primaire que Husserl nomme aussi *Ursinnlichkeit*⁴⁷, une passivité qui affecte le moi dès les couches

de reprendre pied dans la réalité. Ses créations, les œuvres d'art, [sont] des satisfactions fantasmatiques de souhaits inconscients, tout comme les rêves avec lesquels elles [ont] également en commun le caractère de compromis, car elles aussi [doivent] éviter d'entrer en conflit ouvert avec les puissances du refoulement. » (S. Freud, *Selbstdarstellung*, tr. fr. F. Cambon, Paris, « Folio », éd. bilingue, 2003, pp. 218-219). « Expliquer les faits de l'esprit signifie [...] dans le cas par exemple du produit du travail artistique <que l'on mettra en évidence> son sens propre en tant qu'œuvre esthétique, la teneur spirituelle qu'il possède lui-même aux yeux de quiconque le comprendra pour ce qu'il est et, ensuite, en suivant un chemin à rebours, les intentions idéales qui ont guidé le sujet créateur, les évaluations qu'il a accomplies, les gestes par lesquels il a réalisé son travail (...). » (E. Husserl, *Hua* 37, pp. 106-107).

45. On consultera en particulier les §§ 61-62 d'*Id. II* ainsi que l'appendice XII (non traduit en français) : « *Die Person - der Geist und sein seelischer Untergrund* », *Hua* 4, p. 332 sv.

46. *Hua* 4, pp. 338-339.

47. « Dans la sensibilité, nous distinguons une sensibilité première (*Ursinnlichkeit*) qui ne

organo-psychiques de la personne par lesquelles le *Leib* et la *Seele* sont sous la dépendance de la nature et, par eux, l'esprit. Les associations motivées sont, en un certain sens qui n'est pas causal mais « conditionnel », sous-tendues par une passivité, une « affection » à laquelle le moi n'a aucune part (ni actuelle ni sédimentée). Par cette ouverture réceptive, l'univers de la motivation est affecté, mais en permanence et comme l'une des conditions des effectuations qui ont lieu en lui, par la naturalité : « l'affection appartient tout à fait à la sphère de la nature et est le moyen de la liaison du moi et de la nature⁴⁸. ». Le complexe *Leib-Seele* - peut-être le centre de gravité de la phénoménologie la plus concrète - est comme tourné à la fois vers la nature et vers l'esprit. Le *Leib*, soubassement de la *Seele*, affecte le courant des vécus (la part « psychique » de la condition incarnée) et l'entrelacs *Leib-Seele* conditionne les actes de l'esprit. En sens inverse, ce même entrelacs reçoit l'action spirituelle (*je peux orienter ma pensée et je peux orienter mon corps*). La nature et l'esprit sont conçus comme deux pôles actifs ; en eux est pensée l'action qui affecte de part et d'autre la passivité dans laquelle, si l'on ose dire, ils se touchent. C'est pourquoi, bien que parfaitement distinct dans sa notion, l'esprit ne se détache de ses soubassements que de manière relative : comme une perspective, disons-nous, qu'il peut prendre sur lui-même et sur l'homme.

La nature et l'esprit sont ainsi pour nous deux notions structurales corrélées à deux attitudes (dites personnaliste, ou spiritualiste, et naturaliste dans *Ideen II*), deux idées régulatrices, deux « vues » (*ideai*) prises par la pensée sur notre condition incarnée ou, mieux, que cette même condition prend sur soi. Mais de même que les moyens par lesquels nous apercevons la nature ne permettent pas de rendre compte jusqu'au bout de l'ego-homme, ceux par lesquels, depuis notre intériorité, nous nous réfléchissons comme esprit n'ont pas la puissance, du moins pour une phénoménologie qui se veut sobrement descriptive, de résorber la facticité naturelle en nous et hors de nous. Il y a une incommensurabilité double et réciproque. Les événements de la nature ne s'enchaînent pas aux enchaînements de nos motivations, la nature est pour l'esprit sans raison. Mais, tout autant, le royaume entier des raisons est comme suspendu à une contingence que la raison phénoménologique n'explique pas.

contient rien des sédiments de la raison, et une sensibilité secondaire qui est issue de la production rationnelle », *Hua 4*, p. 334. Rappelons que la sensibilité primaire comprend la *hylè* dans son sens le plus large : data de sensation, data de sentiment, data de pulsion.

48. *Hua 4*, p. 338.

Le temps de vouloir – La phénoménologie de la volonté chez Husserl

CARLOS LOBO

Que veut et que peut vouloir la phénoménologie ? Que veut et que peut vouloir une phénoménologie de la volonté ? La volonté représente-t-elle un thème phénoménologique parmi d'autres, un titre pour un ensemble de phénomènes que, par une décision terminologique lourde de conséquences et non sans inconvénients, Husserl décide de regrouper sous le titre d'axiologie et de pratique ; voire un thème que la phénoménologie n'aurait pas dû aborder, ou qu'elle aurait dû aborder autrement ? S'agit-il, comme on a pu le prétendre, d'un phénomène qui, par excellence, requerrait la phénoménologie, tout en la questionnant dans ses possibilités essentielles et ses ressources ultimes ? Ou bien la thématique de la volonté, tout en portant la marque d'un certain héritage de la phénoménologie, annonce-t-elle quelque chose de son avenir, un avenir ouvert, voire indéfiniment indéterminé ?

Spéculaire ou non, la circularité d'un tel questionnement signale, qu'on le veuille ou non, qu'on le déplore ou s'en réjouisse, si ce n'est le tournant (j'ai quelque scrupule en effet à recourir à un terme dont on a tellement abusé et qui renvoie le plus souvent à un simple procédé de criblage et de délestage), du moins le tour *critique* de la phénoménologie husserlienne. Nous le rappelions précédemment, en initiant cet arpentage de la thématique de la temporalité. Si la phénoménologie tient lieu de critique par rapport à *toute* science constituée, et donc à toute évidence, « toute cette critique ramène [à son tour] à une critique dernière sous la forme d'une critique de ces évidences qu'effectue de façon immédiate la phénoménologie à son premier niveau, lui-même encore naïf ; mais cela signifie que : *La critique, première en soi, de la connaissance*, dans laquelle toute autre critique prend racine, est l'autocritique de la *connaissance phénoménologique elle-même* »¹. S'il est inévitable que la prise de conscience d'une telle radicalité survienne tardivement, l'inscription dans un tel cercle réflexif en est, non moins inéluctablement, plus précoce - voire antérieure et indépendante des éventuelles options husserliennes. Tout au plus, et c'est beaucoup, faut-il reconnaître que chaque tour critique supplémentaire aura contribué à l'élargir, à transformer progressivement le *cercle de la réflexion critique* de l'époque des *Ideen I* en cercle de la *réflexion critique historique*, au terme d'un parcours qu'auront jalonné d'autres figures intermé-

1. *Logique formelle et logique transcendantale*, trad. fr. S. Bachelard, p. 282, pagination édition originale reproduite dans les *Husserliana*, p. [255].

diaires².

Mais resserrons notre questionnement. Si l'élucidation de l'évidence phénoménologique elle-même devient nécessaire à l'élucidation radicale de toute évidence en tant que telle, la détermination de ce que *veut* la phénoménologie - ou de *ce qui*, sourdement, veut la phénoménologie - n'est-elle pas, *mutatis mutandis*, indispensable à l'éclaircissement de ce qu'est l'intentionnalité volitive en tant que telle? N'y a-t-il pas dans la volonté phénoménologique elle-même quelque chose qui manifeste exemplairement ce qui reste *enveloppé* dans toute volition aussi embryonnaire soit-elle, y compris dans ces formes inchoatives que sont l'impulsion, voire la pulsion ou l'instinct? Un tel *parallèle* n'a rien d'artificiel, du moins aux yeux de Husserl qui y reconnut, au contraire, et cela fort tôt³, la seule méthode d'investigation authentiquement phénoménologique de la sphère de l'affectivité en général, y compris de la volonté, une méthode ayant son fondement dans les choses mêmes. Déclaration qui, je crois, doit être prise au sérieux. Encore faut-il s'assurer de la rigueur d'un tel parallèle, et pour cela, le reconstituer en ayant toujours présent à l'esprit que l'affectivité et la volonté *en tant que telles* ne *parlent* pas, qu'elles restent, par essence, aveugles et muettes⁴.

Mais avant de nous engager dans la voie de la construction d'un tel parallèle, de façon aussi à étayer nos questions, il ne sera pas inutile de procéder à un repérage des étapes d'un tel changement; nous délimiterons ce faisant le cadre problématique dans lequel la phénoménologie de la volonté en vient à se recroiser avec celle de la temporalité.

2. Les célèbres zigzags de la méthode suivie dans le § 9 de la *Krisis* n'ont de sens, on tend à l'oublier trop souvent, que dans le cadre, si l'on peut dire, d'un tel cercle. « Nous sommes dans une sorte de *cercle* (*in einer Art Zirkel*). La compréhension des commencements ne peut être obtenue pleinement qu'à partir de la science donnée dans la forme qu'elle a aujourd'hui et par un regard en arrière sur son développement. Mais sans une compréhension des *commencements*, ce développement est, en tant que *développement-du-sens*, muet. Il ne nous reste qu'une solution, c'est d'aller et venir en "zig-zag"; les deux aspects de ce mouvement doivent s'aider l'un l'autre. Un éclaircissement relatif d'un côté apporte quelque lumière à l'autre, qui à son tour la réfléchit sur le premier. Ainsi devons-nous, dans le type de considération historique et de critique historique qui nous contraint à suivre le cours du temps qui part de Galilée, faire cependant sans cesse des *sauts historiques* qui ne sont point des digressions, mais des nécessités. » (*Hua* VI, p. [59], trad. G. Granel, modifiée, *La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*, pp 67-68).

3. Cf. *Husserliana* XXVIII, p. 38: « Ces considérations analogisantes m'ont introduit, il y a déjà plusieurs années de cela, bien avant mes *Recherches logiques*, au problème de la constitution d'une pratique formelle et j'ai cherché dans mes leçons de Göttingen, depuis 1902, à montrer qu'il y avait là un *desideratum* réellement fondamental, dont la réalisation n'était nullement inaccessible. »

4. Cf. Introduction de U. Melle, p. xxxvi et les renvois aux pages 63, 68 et surtout 69. « La raison évaluante et pratique est pour ainsi dire muette et, d'une certaine façon, aveugle. » D'où le problème de l'évidence (*Evidenz*) dans la sphère des actes affectifs, p. xxxvii.

1.

Ce changement de position reflète le travail souterrain de ce qu'il faut bien appeler une *tension interne* à la pensée husserlienne, perceptible dès les *Recherches logiques*, une tension qui ne demandait pour produire son plein effet, qu'à être non seulement reconnue, mais acceptée, non seulement identifiée, mais voulue - ce qui suppose, notons-le en passant, que l'on puisse vouloir ce qui est présent ou ce qui du passé insiste dans le présent. Quant aux réticences, elles puisent leur motif dans *l'apparence d'une contradiction* avec l'intention première de la phénoménologie, dans ses premiers commencements, et cela non seulement chez Husserl, mais également chez Pfänder⁵, qui est de résister, par tous les moyens, à ce qui représente une *tentation* également - au métaphysique - sous quelque forme que ce soit.

A suivre en effet les avertissements de Pfänder au seuil de sa *Phénoménologie du vouloir*⁶, tous les écueils qui se dressent d'ordinaire devant la psychologie se trouvent ici concentrés et, pour ainsi dire, aggravés, au point que l'on serait conduit à parler à son sujet de *phénomène total*. Écueil de l'abstraction analytique, consistant à s'en tenir à une seule espèce de vécu alors « qu'il n'y a pas de vouloir dont ne fassent essentiellement partie un penser et un sentir », de même qu'à l'inverse, « le sentir sous la forme de sentiments logiques [*sic*] joue un rôle essentiel », et que, tout au moins, « une partie du penser est une sorte de vouloir, à savoir une aspiration à la certitude ou à la vérité » (p. 3); ou à tomber dans l'une ou l'autre forme d'unilatéralité, celle d'une description qui s'en tient aux vécus en tant qu'« états », abstraction faite de tout contenu, alors qu'« il n'y a pas et ne peut y avoir de psychologie des

5. Pour l'un et l'autre, dans le contexte intellectuel de l'époque, cette métaphysique prend principalement le visage de la philosophie schopenhauerienne. Husserl et Pfänder auraient subi, quoique diversement, cette même influence, comme nous l'apprennent deux articles fort instructifs de Karl Schuhmann (Husserl and Indian Thought, pp 137-162, et Bewußtseinsinhalte. Die Frühphänomenologie Alexander Pfänders, pp. 219-237, in Karl Schuhmann, *Selected Papers on phenomenology*, ed. C. Leijenhorst and P. Steenbakkers, Kluwer Academic Publishers, 2004). Pfänder y aurait été exposé comme beaucoup de jeunes étudiants de l'époque. Husserl, quant à lui, l'aurait subie plus indirectement, durant ses années (dites) « de formation », et sous une forme assez syncrétique. K. Schuhmann rappelle la rencontre avec Masaryk en 1881, ainsi que l'engouement de « cercles cultivés » pour un bouddhisme fortement médiatisé par la philosophie schopenhauerienne (p. 138). Il convoque également un texte (jugé *pathetic*, p. 144) daté de 1925, donné dans *Der Piperbote für Kunst und Literatur*, reproduit dans *Husserliana XXVII*, pp 125-126. Citons ce texte : « Ce qui est certainement la plus haute fleur de la religiosité indienne, d'une religiosité, en vision et en action, tournée vers l'intérieur - je devrais dire, d'une religiosité non pas "transcendante", mais "transcendantale" - fait son entrée pour la première fois, avec ces traductions [celle des *Reden Gottamo Buddhos*, par Karl Eugen Neumann, en 1925], dans l'horizon de notre conscience éthico-religieuse et philosophique, appelées sans aucun doute désormais à l'influencer efficacement. » (*Husserliana XXVII*, p. 125). Quant à la conception schopenhauerienne du transcendantal et du critique, voir par exemple, *Le monde comme volonté et comme représentation*, trad. A. Burdeau, P.U.F., pp 526-527.

6. *Phänomenologie des Wollens, eine psychologische Analyse*. Leipzig, J. A. Barth, 1900, réédition München, 1963.

états purs et simples » (p. 4), ou à l'inverse dans une psychologie qui borne son attention aux contenus « objectifs », que ceux-ci soient des sensations ou des représentations, alors « qu'il n'y a pas de science de la vie psychique qui opère uniquement avec des sensations et des représentations »; ou enfin et surtout, c'est risquer, en outrepassant la limitation anthropologique de l'enquête psychologique, d'élargir le concept de volonté au-delà de toute attestation empirique possible, et de tomber dans une *métaphysique* de la volonté, ce qui fut la première tentation de Pfänder lui-même⁷.

Cette dernière mise en garde, en particulier, débouche sur une question *critique*, une question de méthode qui touche à la formation et à la validation mêmes des concepts descriptifs. A l'encontre de la méthode « subjective » dite « introspective », aussi bien qu'à l'égard des méthodes prétendument plus « objectives », qui restent prisonnières d'une notion de volonté relevant de la « psychologie populaire », et qui se bornent à *l'illustrer* au moyen de constructions hypothétiques, ce que veut une psychologie de la volonté, c'est une *phénoménologie*, c'est-à-dire une description directe du *vouloir conscient* ou de la *conscience du vouloir* - qui « naturellement n'est pas un *savoir* de celle-ci »-, et c'est donc fort logiquement que cette phénoménologie du vouloir commence par reprendre le mot de volonté dans son usage linguistique ordinaire. Mais pas plus que ce point de départ n'implique une acceptation non-critique de la supposition qu'il véhicule, pas davantage la description de la conscience de vouloir ne se condamne-t-elle à l'absence de discernement. S'il est vrai que la psychologie n'ait d'autre base que la conscience intime de la volonté, celle-ci demeure dangereuse et lacunaire en ce qu'elle se révèle incapable de discerner dans le processus global de la conscience de volonté, ses éléments constitutifs, et cela surtout du fait que l'« observation directe du vécu immédiat » est tout simplement impossible, pour cette raison que nous n'observons jamais qu'un vécu retenu, « une image souvenir immédiate ou qui remonte à plus longtemps ». Aussi lacunaire et imparfaite soit-elle, cette méthode, qu'il vaudrait mieux qualifier de « rétrospective » (p. 7) que d'introspective, reste cependant la seule praticable.

Il est inévitable dans ces circonstances qu'ayant ainsi conservé au concept de volonté une certaine plasticité, l'essai prenne le style d'une conquête de définition par genre et différence spécifique, où le genre (la volonté au sens large) s'identifie à *l'aspiration* pour se fixer, *in fine*, dans la volonté au sens strict. L'acception large déborde le sens usuel du terme qui limite la volonté au processus global comprenant délibération expresse, choix et décision volontaire, voire les suites immédiates de la réalisation de cette décision, puisque l'aspiration se définit comme un être dirigé sur un non-présent en tant que but - sans autres conditions. Quant aux déterminations qui restreignent le concept de volonté, elles sont beaucoup plus restrictives que les définitions usuelles.

7. Cf. K. Schuhmann, *Die Frühphänomenologie Pfänders*, in *Selected papers on phenomenology*, Kluwer Ac. Pub., 2004, p. 221.

Ces restrictions sont à la fois *temporelles et modales*. Ne peut faire l'« objet » d'un vouloir au sens strict qu'un but, c'est-à-dire une représentation présente d'un objet ou d'un état de choses situé dans un *temps futur déterminé* et tenu pour *réalisable par ma propre action* (p. 77).

Sous les sages dehors d'une définition, cette détermination qui recouvre une foule de problèmes délicats, loin de nous faire sortir du cercle des *impedimenta* relevés de prime abord n'a contribué, en réalité, qu'à l'élargir ou si l'on préfère à nous y maintenir. L'un de ces obstacles, non l'un des moindres, que l'introduction prétendait suspendre, consistait dans les « affirmations générales » accompagnant une extension incontrôlée du concept de volonté (p. 6). Or tandis que Pfänder s'efforce de rassurer le lecteur soucieux de positivité psychologique, contre le « quelque chose de détestablement métaphysique » charrié par la notion de « moi-conscience », la définition de la volonté au sens strict le contraint à recourir à l'expression redoutée, et, devant l'échec des distinctions sur le plan des seuls contenus de conscience, de lui faire jouer un rôle de discriminant dans l'analyse des modalités de conscience, des différents modes d'être-conscience de (*Bewußt-sein, Bewußtheit*) (p. 17), du se-rapporter-à un contenu (*Bezogensein*) : l'être-dirigé-sur (*Gerichtet-sein auf*), l'être-considéré (*Beachtet-sein*) (p. 18), l'être-attentif à (*Aufmerksam-sein*), mais aussi la motion qui nous y porte, le vouloir-remarquer (*Aufmerken-Wollen*) (p. 19). La volonté au sens strict *l'implique* doublement et, qui pire est, *réellement* : d'abord, au titre de la définition du genre de l'aspiration (*Strebung*) qui se définit comme *un être dirigé du moi sur quelque chose de non-présent* (p. 23) qui a la forme d'un but, ensuite et surtout, au titre de la condition restrictive qu'il n'y a pas de vouloir sans la présupposition que le but est réalisable par le moi qui l'envisage. Le vouloir authentique « se détermine comme une aspiration non pas purement et simplement à un devenir-réel (*Wirklich-werden*), mais plutôt à un rendre-réel (*Wirklich-machen*) un vécu représenté, attendu qu'il implique en même temps la croyance à la possibilité de pouvoir déterminer le devenir-réel du vécu par sa propre action » (p. 86).

Sans nous arrêter à ce que peut contenir d'insatisfaisant, d'équivoque et de flou la notion de « réalisation du vécu », relevons la condition déterminante, qui enveloppe elle-même une *détermination*, voire une auto-détermination, mais, ajoutera-t-on aussitôt, d'ordre *pratique*. Comme nous aurons l'occasion de le mesurer d'ici peu, ce partage peut, s'il devient délibéré et volontaire, devenir une *méthode de parallélisation*, entre actes affectifs et actes logiques en général, et plus spécifiquement entre volitions et jugements. Or, le maintien de ce parallèle entre *possibilité logique* et *possibilité pratique* requiert une délimitation rigoureuse et continue des deux sphères respectives qui passe par une investigation dans les « actes » (qu'il faut dès lors soustraire au risque d'une nouvelle mésinterprétation) et une traque inlassable de tous les phénomènes qui pourraient constituer un brouillage ou en fournir l'occasion (conversion normative des propositions logiques, objectivation et expression des actes affectifs, glissement du mathématique vers l'opérateur, substitution

de significations-de-jeu aux unités de significations, etc.). Pfänder y est d'autant plus sensible, que de cette *possibilité* dépend sa définition même de la *conscience* qui n'est pas *savoir*, et celle de la « conscience du vouloir », par quoi « il ne faut naturellement pas entendre le *savoir* de ce que l'on veut maintenant quelque chose, mais simplement ce fait de conscience (*Bewußtseins-tatbestand*) qui se produit lorsque *quiconque* veut, *peu importe* que pour cela *il constate ou enregistre* qu'il veut ceci maintenant » [je souligne] (p. 6). Or, bien que la conscience du vouloir possède le statut d'un fait (*Tatbestand*), il faut se garder de tenir la possibilité impliquée dans le vouloir et constitutive de ce type de conscience, pour une « possibilité de fait » : « pour les faits de conscience, ce qui entre en ligne de compte, ce n'est pas la possibilité ou l'impossibilité de fait (*die tatsächliche Möglichkeit*) de l'entrée en scène de ce qu'on cherche à obtenir (*Erstrebten*), mais uniquement *la conscience de cela*, ou encore la *croyance en la possibilité ou l'impossibilité* » (p. 86). Ce qui est constitutif de la conscience volitive n'est pas une condition de possibilité, mais un *fait*. Mais ce fait est celui d'une croyance en une possibilité qui, de son côté, n'est pas factuelle, et pas non plus logique au sens strict. Il est *toujours possible* de vouloir l'impossible, mais *pas en tant que tel*, il suffit qu'on le tienne pour possible. Encore faut-il que cette croyance ne se limite pas à un *tenir-pour-vrai* (*Für-wahr-halten*), ou plutôt à sa modalité, au *tenir-pour-possible* (*Für-möglich-halten*) et que la possibilité posée ne reste pas simplement une *possibilité ontologique*. N'étant pas ontologique, elle n'est pas non plus d'ordre étiologique à proprement parler, il ne s'agit pas de la croyance en un pouvoir-devenir-réel, mais, à tout le moins, et abstraction faite des autres déterminations du but pratique, d'un *tenir-pour-pratiquement-réalisable*, c'est-à-dire de réalisable par ma propre action. En un autre sens ces deux possibilités logique et/ou étiologique - qu'elles soient réductibles l'une à l'autre étant ici secondaire - se trouvent enveloppées par la possibilité pratique, puisque je ne peux pas tenir pour pratiquement réalisable ce que je tiens pour physiquement ou empiriquement impossible, et qu'en revanche, la possibilité pratique subsiste même si les possibilités logiques et étiologiques *présumées telles* se révélaient, à plus ample examen, fausses. Et c'est là, selon Pfänder, ce qui marque la différence entre le vouloir au sens strict et le souhait.

Une confrontation terme à terme des analyses proposées ici par Pfänder, et de celles que propose Husserl dans ses leçons, serait des plus instructives. Mais nous devons y renoncer, pour ne pas alourdir notre commentaire. Nous nous bornerons à souligner que l'élaboration de cette notion de *possibilité* pratique conduit une analyse qui, se voulant critique, se conçoit d'emblée comme empirique, à outrepasser les bornes de la psychologie empirique qu'elle avait ainsi posées, et à contredire le principe méthodologique selon lequel la référence au moi n'étant pas essentielle au vécu, n'en est pas constitutive. La volition au sens restreint représente en effet l'exemple même d'un vécu qui non seulement se réfère au moi, mais de surcroît à un moi qui n'a pas et ne peut pas avoir le caractère d'un moi empirique. Non seulement rien n'implique nécessairement

que la structure ici décrite soit référée à l'humaine nature ou au monde tel qu'il vaut pour l'humanité supposée, car cette humanité représente elle-même une présomption. Rien n'exclut que ce sujet puisse être un être rationnel omniscient, qui connaîtrait parfaitement et le monde (dans son état présent, passé ou futur) et soi-même. *Savoir apodictiquement* ce qui est réalisable n'est qu'un cas limite *du tenir-pour réalisable*, et la fiction d'un être omniscient qui, parce qu'il connaîtrait parfaitement et le monde et soi-même, serait réduit à l'« aboulie » et à l'apraxie représente un contresens phénoménologique, qui est le pendant éthique et pratique du contresens théorique, selon lequel l'essence et les exigences du savoir seraient autres pour un entendement infini, que pour un entendement fini⁸. Rien n'exclut non plus nécessairement que le moi en question puisse être bestial ou du moins infra-humain, l'instinct, dans sa supposée sûreté, ne procède pas autrement que la volonté ainsi entendue.

Avec un point de départ sensiblement différent, la phénoménologie de la volonté husserlienne se heurte d'emblée à un cercle de difficultés qui sont en maints points comparables. Husserl lui aussi par « crainte de tomber dans les excès de la métaphysique du moi » (*Cinquième Recherche*, p. 161, B [361]) impose à ses analyses des limites similaires. Similitude également dans le statut de l'acte et le jugement qui tient pour superflue et suspecte la référence au moi comme trait caractéristique du vécu comme tel. Similitude dans la limitation du phénoménologique au descriptif, et dans l'élimination du *moi pur*, jugé inutile parce que condamné à planer au dessus de vécus dont il ne saurait être ni un élément constituant, ni une condition déterminante (p. 153, B [353]), et finalement rejet d'un *je suis* jugé insaisissable conceptuellement et par suite incommunicable (p. 156, B [356-357]). Similitude, enfin, dans l'hésitation entre deux descriptions du flux temporel de la conscience : l'une correspondant à une position marquée (comme c'est plutôt le cas de Pfänder) par les options de Mach (ainsi qu'en témoigne l'usage de l'expression de « sensations de temps ») (p. 158, B [358]; Pfänder, p. 24) qui risque de dissoudre la conscience en une multiplicité sans unité et l'autre correspondant à l'interprétation néo-critique (natorpienne) du je transcendantal, d'un je comme pur centre de référence, hypothèse que Husserl continue de juger superflue et dangereuse (note, p. 163, B [361]).

De la lecture parallèle de l'essai de Pfänder et des *Recherches Logiques*, on retire l'impression que le changement de position de Husserl par rapport au motif transcendantal et à son point saillant qu'est l'ego pur, s'explique, lui aussi, en grande partie, par l'hésitation entre deux lignes d'héritage de la critique kantienne : celle qui s'exprime d'une part chez Natorp, auquel Husserl se rallie dans un premier temps, comme on le sait, lequel ne voit dans l'aperception transcendantale que le garde-fou dont la psychologie a besoin pour aborder scientifiquement l'étude des phénomènes psychiques, sans s'encom-

8. Pour l'un cf. *Hua XXVIII*, pp 404-405, tr. fr. P. Ducat et C. Lobo, *Annales de phénoménologie*, n° 4, 2005, p. 185. Ainsi que l'introduction p. 184. Pour l'autre, cf. *Ideen I*, §43 et §70. Et pour les deux, *Logique formelle et logique transcendantale*, § 107.

brer de cet *impossible objet* qu'est un moi pur (RL V, p. 160, B [360]); et celle, d'autre part, qu'illustre par excellence Schopenhauer, pour lequel l'opération essentielle de la philosophie critique, consista à réduire le monde à un *phénomène*, à ma « représentation ».

Le dossier de la première est suffisamment instruit pour que nous nous dispensions de trop nous y arrêter⁹. Relevons simplement l'un des points de l'argumentation, qui est d'importance, et qui permet de cerner de plus près les motifs et la nature précise du changement de position dont Husserl fait état. Natorp cherche à établir l'impossibilité d'une objectivation et donc d'une connaissance de l'ego transcendantal, conçu comme pur « *centre subjectif de référence* ». Les arguments que met en œuvre Natorp *présupposent*, en effet, la pensée de ce qu'ils *posent* comme inobjectivable ; or ce faisant, se demande Husserl : « le moi ne devient-il pas objectif ? » Se voulant plus critique que le néo-criticisme, Husserl juge, comme on le sait, superflue et dangereuse l'hypothèse d'un ego transcendantal, même réduit à cette forme exsangue de centre de référence. Le « moi phénoménologiquement réduit » des *Recherches logiques* (p. 153, B [354]) s'inscrit dans le cadre d'une distinction entre psychologie (empirique) et science de la nature (cf. § 7, A [359]) et n'est rien d'autre que cette unité de connexion de l'ensemble des vécus qu'il appelle la conscience et qui ne se distingue des contenus de vécus que par abstraction. Quant à déterminer s'il y a en outre une unité subsistante, réel, cette question dépend d'une autre, à savoir si, outre les connexions *phénoménologiques* entre vécus, il existe une liaison nomologique causale - question que Husserl laisse en suspens, tout comme il laisse en suspens celle du caractère réel de la distinction entre psychique et physique, qu'il renvoie, en un sens assez défini, à la *métaphysique* - qu'il oppose alors au mystique (A [354]). Il n'en reste pas moins que la remarque décisive qui conclut au caractère trop étroit du concept d'objet et à la nécessité de son élargissement touche juste et fait partie de l'*essentiel* qui n'est pas atteint par le changement de position survenu par après. Telle est, en effet, la tournure de l'objection que Husserl appliquera à sa propre réfutation de l'ego pur, qu'il aura appris entre temps à considérer avec moins de crainte. Tel est, en effet, l'impact de la tournure critique réflexive : la possibilité même d'une distinction entre moi psychique (empirique) et moi phénoménologiquement réduit suppose, à son tour, la possibilité d'une *objectivation* du second. Or cette dernière objectivation *du fait même* qu'elle suspend la question du statut réel (transcendant) du moi et prétend s'en tenir purement et simplement à ce qui est évident, donné adéquatement, *présuppose* nécessairement le moi lui-même aussi bien en tant que « pur objet », qu'en tant que « pur sujet ». Comme le dit fermement la note de la deuxième édition, la prétention à une évidence adéquate (qui est celle, au final, de toute proposition sur le moi ou le vécu, qu'elle vise à le réduire de façon physicaliste, ou non) suppose la pos-

9. Voir, par exemple, Jocelyn Benoist, *Phénoménologie, sémantique, ontologie*, P.U.F., 1997, pp. 256-259, p. 280.

sibilité d'une pure objectivation du moi, tant pour qu'il y ait quelqu'un pour effectuer cette évidence, que pour qu'il y ait quelque chose à saisir dans cette évidence¹⁰. L'excessive neutralité vis-à-vis du métaphysique, sous ses dehors de prudence critique, s'est révélée comme ce qu'elle est, à savoir l'un des multiples masques du scepticisme.

Quant à la seconde ligne d'héritage issue du criticisme kantien, elle est moins étudiée, et passe presque inaperçue. Pourtant nous pouvons relever deux lieux dans les *Recherches logiques* qui portent la trace manifeste d'une connaissance précise du *Monde comme volonté et représentation*. L'un au § 15 des *Prolégomènes*¹¹, où l'éthique schopenhauerienne, « en conséquence de sa théorie du caractère inné » (que l'on trouve au § 55, ainsi que dans le supplément au Livre Quatrième, Chapitre XLIII)¹² vient fournir l'illustration de la possibilité d'une éthique en tant que science normative *sans* discipline technologique (c'est-à-dire sans une *pratique*), et donc attester de la possibilité et, par suite, de la nécessité de distinguer l'axiologique du pratique, ainsi que l'éthique de la morale. Toute technologie présuppose une discipline normative qui lui fournit une norme fondamentale « qui consiste à atteindre un but pratique en général »¹³ - ce qui permet à Husserl de relever une inconséquence chez Schopenhauer, qui, « en conséquence de la théorie du caractère inné, rejette, par principe, toute moralisation pratique (*alles praktische Moralisieren*) » (entendons l'énoncé d'impératifs catégoriques ou hypothétiques), mais qui, dans les faits, ne peut s'empêcher d'élaborer une éthique de sa fabrication qui ne renonce nullement « aux distinctions morales de valeurs » (*moralischen Wertunterscheidung*) - donc au bien et au mal pratiques. L'autre, dans le cadre d'un examen critique de la distinction brentanienne entre phénomènes psychiques et phénomènes physiques, prend Schopenhauer comme exemple (et repoussoir) de la confusion typique du phénoménisme. Le phénoménisme, faute d'apercevoir la distinction entre les « *sensations* présentatives » en tant que composantes réelles du vécu et « les qualités correspondantes de l'*objet* », « tombe dans une théorie non critique de la connaissance » (p. 282, *Hua XIX/2*, p. 763), et réduit par conséquent, qu'il le veuille ou non, le phé-

10. Comme le dit sans ambages la célèbre note : « Si l'exclusion de cette transcendance [qu'est le moi empirique] et la réduction au donné d'une manière *purement* phénoménologique ne laissent pas subsister un moi pur comme résidu, il ne peut y avoir non plus d'évidence véritable (adéquate) : "Je suis." Or cette évidence existe véritablement - et qui voudrait le nier [hormis le sceptique, justement] - comment pouvons-nous nous dispenser d'admettre un moi pur ? » (p. 157, B [357]). Pur, c'est-à-dire requis par le cercle de la réflexion critique évidente et en fondant la possibilité en retour.

11. *Recherches logiques*, T. I., trad. H. Elie, A. Kelkel et R. Schérer. P.U.F., 1972, p. 50, [A47].

12. *Le monde comme volonté et comme représentation*, trad. A. Burdeau, pp 1268-1284.

13. Il existe, idéalement, des disciplines normatives. Nous en trouvons une illustration - au sens technique du terme, c'est-à-dire un marquage empirique d'un exemple idéal, d'une variante - dans l'esthétique humienne qui pose l'existence d'une norme du goût, une norme objective et empirique, qui fonde la justesse de tout jugement de goût, et préalablement de tout plaisir d'imagination. (Cf. La norme du goût, *Essais esthétiques*, II, trad. R. Bouveresse, Vrin, 1974, pp 82-85)

nomène du monde - qui est le transcendant par excellence - à « ma représentation ». Lorsque par crainte des « excès de la métaphysique du moi »¹⁴, Husserl s'aligne pour un temps sur la position de Natorp, l'on sait à présent que Schopenhauer représente un cas d'autant plus dangereux que ses positions fondamentales sont adoptées par ceux qui refusent toute métaphysique.

2.

Voyons à présent la manière dont cette tension travaille le traitement même de la question de la constitution temporelle des actes chez Husserl. L'un des pôles correspond à la position critique orthodoxe, par laquelle on rend compte de la constitution du vécu ainsi que de la possibilité de sa phénoménalisation, et par suite de son objectivation dans la réflexion phénoménologique et/ou psychologique. Selon cette position, les volitions représentent un type quelconque de vécu, dont il est non seulement loisible, mais nécessaire de faire abstraction dans l'analyse de tous les autres types d'intentionnalité, y compris de la conscience intime du temps. L'autre pôle, qui ne cesse d'aimer l'élaboration sans cesse reprise de la théorie du temps phénoménologique, et dont l'effet d'attraction devient de plus en plus puissant à mesure que l'on s'engage plus à fond dans le traitement de la question du temps phénoménologique dans toutes ses dimensions, conduirait à rabattre la passivité sur l'affectivité et l'activité, aussi bien celle du *moi connaissant* que du *moi constituant*, sur l'activité volontaire, et à projeter ainsi, *tangentielllement*, les deux lignes parallèles sur un même plan. C'est ce qui semble se produire dans la *Krisis* qui, toujours mue par le même souci critique, mais élargi, déploie la téléologie interne à la théorie de la connaissance de 1900 sur le plan de l'histoire du monde seule à même de fournir le cadre et le contexte à une phénoménologie des institutions et des changements d'attitudes (*Einstellungen*) ; nous dirions une phénoménologie des *passages*, des *transformations* de l'intentionnalité objectivante et de l'intentionnalité non-objectivante (dans toutes leurs dimensions), de « passification » de l'actif et d'« activation » du passif, de l'objectivation historique et pratique des productions (*Leistungen*) de la subjectivité constituante, de leur institution, et, derechef, de leur « subjectivation ».

A. *Premier pôle et premier niveau de la critique*. De ce point de vue, il est capital de répéter les mises en garde de Husserl contre le gauchissement *pratique* conduisant à confondre l'intentionnel avec le volontaire, l'acte (*Akt*) de conscience avec l'activité (*Tat*) pratique¹⁵, la passivité ou l'affection

14. Cf. L'examen des paralogismes de Kant, in *Le monde comme volonté et comme représentation*, pp. 613-618.

15. Cf. la mise au point du § 13, *RL V*, p. 182, B [379]. « En ce qui concerne, par ailleurs, le terme d'*actes* [Akten], il ne faut naturellement plus penser ici au sens littéral primitif d'*actus*, l'idée de l'activité [Betätigung] doit demeurer absolument exclue ». Et la note de mise au point sur la « mythologie des activités » (*Mythologie der Tätigkeiten*) que, tout comme Natorp, il

(*Affektion*) avec l'affectivité (*Gemüt*) ou le sentiment (*Gefühl*), l'aspiration au remplissement intuitif d'un acte objectivant avec un désir ou un souhait d'accomplissement ou volonté de réalisation, etc. Correspond à *ce premier niveau* la position occupée à l'époque des *Ideen I*, en 1913, qui, dans l'exploration des diverses corrélations, laisse délibérément de côté la conscience originaire du temps (« cette proto-synthèse ») (p. 403 p. [246]), qui, en tant que « forme originaire », constitue pour tous les vécus, indistinctement, un système d'ordonnement qui rend compte à la fois de leur forme et de leur situation temporelles à l'intérieur d'un flux total « unitaire par essence et strictement “clos” sur lui-même » (p. 279, p. [166]), au profit d'une investigation purement *fonctionnelle* qui conduit, à terme, à aborder « les synthèses qui prennent place non dans le cadre de cette *conscience* du temps, mais dans le cadre du *temps lui-même*, du temps phénoménologique concrètement rempli » (p. 403, p. [246]). Cette position méthodologique, qui décide d'engager l'exploration des modes de constitution des actes « sous exclusion de la question de la constitution du temps », se trouve explicitement reprise et renforcée à l'époque de *Bernau*, lorsque, abordant le problème des couches de réflexion (*Reflexionsschichte*) dans leur rapport aux niveaux de temporalisations, Husserl confirme que « ce temps immanent est une *forme* commune à tous les immanents » (*Bernauer Manuskripte*, p. 122) (noèse, hylé et noème) et qu'à ce titre, « lorsque j'ébauche une phénoménologie de la perception, de l'imagination, du jugement, *de la volonté*, etc. la question de la constitution temporelle, la question sur la manière dont ces types de vécus se constituent en tant qu'objets temporels doit être mise hors circuit, car cette constitution est pour tous les actes et leurs corrélats *noématiques* quelque chose de commun, quelque chose d'identique en essence ». [Je souligne] (*BM*, pp 120-121). Husserl ne se contente pas, cependant, de reprendre la distinction entre « *conscience originaire du temps* », qui est constituante de la forme temporelle de tous les vécus, et le « *temps phénoménologique* » qui couvre les divers phénomènes de remplissement par lesquels les actes (perception, imagination, jugement, volition, plaisir, etc.) se constituent en tant qu'« objets temporels », en tant qu'« un quelque chose qui remplit son temps » (*eine seiner Zeit Erfüllendes*) (*BM*, p. 121).

Les leçons sur les *Synthèses passives*, dans les années '20, continuent de s'inscrire dans l'horizon d'une telle scission entre conscience intime du temps et temps phénoménologique rempli, et se consacrent principalement aux synthèses de remplissement (*Erfüllung*) et de dés-emplissement (*Entfällung*) *proto-doxiques* ou *proto-objectivantes*, ce qui interdit d'assimiler ce qui s'y trouve avancé au sujet de l'effort, de l'aspiration ou de l'affection (*Affektion*), à un quelconque phénomène de l'ordre de l'affectivité (*Gemüt*), que ce soit un sentiment (*Gefühl*) ou une volonté (*Willen*). Ce qui justifie, la suite de ce cours le rappelle au moment d'aborder la *synthèse active*, qu'on mette « hors

rejette.

jeu la *conscience affective* et ses opérations constitutives bien qu'elles jouent déjà aussi un rôle constant dans la passivité de la vie consciente » (*Synthèse active*, p. 13). De par leur statut d'actes fondés et en raison de la nature même de la fondation d'acte, tous les actes affectifs (c'est-à-dire évaluatifs) en tant qu'ils imposent à l'intentionnalité objectivante une « conscience d'un nouveau genre », et « à même le noème », un « moment nouveau », celui de la valeur, nous dirions pour éviter tout quiproquo sur ce terme du « digne-de » (de plaisir, de désir, de souhait, de haine, de crainte, etc.)¹⁶.

Quant au statut des actes fondés, que sont les actes affectifs, il convient de rappeler que leurs corrélats, les « valeurs », ne sont pas nécessairement pratiques, c'est-à-dire de l'ordre de la volonté, et doivent être soustraits aux confusions auxquelles ils prêtent d'ordinaire (par exemple dans l'école de Windelband). L'acte fondateur n'est pas nécessairement une objectivation au sens fort, car elle peut fort bien se limiter à cette proto-objectivation qu'est la constitution temporelle de la *hylè* sensuelle¹⁷. Lorsque ce sont des actes objectivants de niveau supérieur qui fournissent le soubassement de l'évaluation, c'est à la condition d'avoir été préalablement *désactivés* et matérialisés (au sens de la *matière* d'acte), c'est-à-dire transformés en *sédiments de sens*. De cet entrelacement des teneurs de sens axiologiques aux objectivations plus élevées naissent, au sens propre du terme, « les valeurs objectives, comme par exemple les œuvres d'art, les biens économiques, etc. » - bref l'ensemble des biens dits culturels. L'acte objectivant ancien se dépose alors sous forme d'habitus, tandis que le sens objectif fonctionne comme étayage de *prédicats axiologiques*. Quant aux actes affectifs de premier niveau, il est équivoque et insuffisant de les qualifier de *subjectifs*. Plus encore, la teneur de sens de la proto-objectivation temporelle hylétique profile littéralement la ligne d'identification qui prendra le relais éventuellement, dans laquelle cependant ni l'objectivation passive, ni l'affectivité ne s'engagent : « l'objet (...) se constitue en procès dans la ligne propre d'identifications qui est enveloppée par cet objectiver et qui est prescrite par des possibilités plus larges » (p. 15), entendons les possibilités d'objectivation de niveau supérieur. D'où l'ambiguïté du terme « affection » (*Affektion*) qui désigne, d'une part, l'ensemble du travail synthétique de la passivité, un travail indexé sur l'activité objectivante, pour cette raison que « nous devons juger la *dynamis* d'après l'entéléchie » (*Synthèse Active*, p. 17, p. [8]), mais qui, d'autre part, ne manque pas d'évoquer des comportements affectifs et pratiques. Quant au sentir (*Fühlen*), au sens du sentiment (*Gefühl*), quant à l'affectivité (*Gemüt*), ils restent, par définition, hétérogènes à ces lignes d'identifications.

Enfin la fondation elle-même, d'après son sens, loin d'impliquer un asservissement de l'acte affectif à l'acte objectivant ou proto-objectivant fondateur

16. Sur les mises au point terminologiques relatives à ce terme, cf. *Hua XXVIII*, p. 75, pp. 88-89, et note pp. 89-90 ; voir aussi les leçons de 1920-24, pp. 315-317, et cf. l'appendice, XXII, au §13b, pp. 359-360.

17. *Synthèse Active*, trad. J-F. Pestureau, note 2, p. 5, *Hua XXXI*, note 1, p. 5.

(et corrélativement de la couche de sens nouvelle à la couche de sens objectif ou proto-objectivant), place bien plutôt l'acte fondateur et son sens en position ancillaire vis-à-vis de l'acte fondé et de son sens axiologique (et éventuellement pratique). Ainsi, par exemple, de l'objet, quel qu'il soit, qui devient « objet » de plaisir. Il est certes « dans le point de mire de l'attention », mais tout comme « l'objectiver est en position ancillaire » par rapport au comportement affectif du plaisir, de même l'objet préalablement constitué fonctionne comme *pur support* de valeur, il est, en l'occurrence, *ce qui me vaut* ce plaisir. Ce qui permet, ensuite, tout à loisir de constater que le plaisir ou le plaisant, pas plus que l'utilité, etc. ne sont des propriétés objectives des choses, et autres trivialités (équivoques au demeurant) de ce genre. Et il convient de noter que ce « plaisant » ne devient à son tour *objet* que pour un *nouveau* regard thématique qui le réfléchit, qui cesse de vivre dans l'intentionnalité du plaisir, qui la désactive. La neutralisation, comme les pages des *Ideen I* sur les modes de l'actualité et de l'inactualité nous l'apprenaient déjà, joue un *rôle constitutif* dans la composition des actes. Elle intervient, par exemple, dès que j'exprime, même sincèrement, le plaisir que j'éprouve.

B. Mais il n'en demeure pas moins, à un *second niveau*, qu'une telle thématisation présuppose que l'on ait *simultanément et tacitement* procédé à un élargissement du concept de *volonté* et de la sphère de l'affectivité, seul à même de fournir aux analyses abstraites de *premier niveau* le contexte ou la trame de modifications (en particuliers des modalisations) qui rendent possible et intelligible *l'insertion* concrète des essences intentionnelles dans le courant concret du temps phénoménologique et leur objectivation réflexive. La phénoménologie de la conscience intime du temps, qui n'est qu'un système abstrait d'individuation par « localisation » dans le temps phénoménologique, cède la place à un système de *transformations réelles* de groupes intentionnels fonctionnant en cohérence. Un frémissement est déjà perceptible dans la leçon que nous suivions jusqu'ici, lorsque Husserl pose la question de l'existence d'une « volonté originairement latente », qui ne soit pas réductible à la transformation en habitus (la « passification ») d'une volonté actuelle antérieure, et semble hésiter sur la position à tenir.

La réalisation d'un désirer est une conscience synthétique, qui peut en outre se dérouler, en un sens particulier, activement et passivement : à savoir volontairement ou involontairement. La volonté n'est pas un simple désirer ; il relève de la sphère plus générale de l'activité pure. *Doit-on dire qu'il n'y a pas de volonté originairement latente ?* Doit-on dire que ce n'est qu'en tant que décision sous forme d'habitus qu'elle s'exerce dans la passivité, donc seulement parce qu'elle a été une décision en acte, prise antérieurement ? Le concept de « volonté » a maintes fois été pris de façon si large que toute activité du moi, donc tout représenter, sentir, etc. en acte a été compris sous ce titre et que, par conséquent, l'attention a été comprise comme une activité de la vo-

lonté. Or le concept prégnant et authentique de volonté désigne uniquement un certain mode d'activité qui s'étend au-dessus de tous les autres domaines de la conscience, pour autant que toute activité peut se produire sous la forme d'une activité volontaire. Je tends de plus en plus à envisager [*es will mir immer mehr scheinen*] la volonté non comme un mode particulier de conscience, mais comme une forme d'activité particulière et supérieure, qui sous certaines conditions d'essence, qui résident dans les objectivations et les sentiments présupposés, peut se produire partout. (*Synthèse active*, p. [9-10] , traduction, modifiée, p. 20).

En 1933, la chose est devenue manifeste, et Husserl, qui a entre-temps appris à maîtriser la thématique de la primordialité et de l'intersubjectivité, n'hésite plus, visiblement, à inscrire la thématique du temps phénoménologique et la téléologie des remplissements cognitifs et affectifs dans celle, plus vaste, plus englobante d'une volonté élargie aux dimensions d'une ontogénèse et d'une phylogénèse transcendantales - qui n'ont elles-mêmes de sens qu'à être inscrites sur fond de monadologie transcendantale. Sans pouvoir nous engager ici dans cette direction, nous devons remarquer que le trajet qu'il retrace alors reprend les différentes étapes que nous avons suivies :

Dans mon ancienne théorie de la conscience intime du temps, j'ai traité de l'intentionnalité exposée à l'instant, précisément comme une intentionnalité, préorientée en tant que protention et se modifiant en tant que rétention, mais vérifiant une unité, néanmoins je n'ai pas parlé du moi, je ne l'ai pas caractérisée en tant qu'égoïque (intentionnalité de volonté au sens le plus large). [C'est la position des leçons de 1905 et encore celle des *Ideen I*]

Plus tard, j'ai présenté cette dernière comme fondée dans une intentionnalité anégoïque (une « passivité ») [Position des leçons que nous citons à l'instant]. (*Hua XV*, p. 594)

Le basculement se produit par un *transfert* des résultats de l'étude de l'habitualité sur la passivité, un transfert qui rompt ou du moins complique singulièrement le schéma quelque peu linéaire de la « généalogie du logique », qui est celui d'*Expérience et Jugement*, qui ne s'est d'ailleurs si bien gravé dans l'esprit des commentateurs de Husserl, que parce que, probablement, il est au plus proche du mode d'exposition et de synthèse propre au récit, mais qui, malheureusement, fait une impasse presque complète sur la problématique de la constitution intersubjective, ou du moins la marginalise et la réduit à une péripétie, et qui prépare, non moins fatalement, le terrain pour une interprétation plate et indifférenciée du « monde de la vie » et de son historicité, dont on estompe alors la dimension *axiologique et pratique*, et dont on efface complètement l'arrière plan égologique et monadologique. Si le volontaire peut fonctionner passivement sous forme d'habitus, n'est-il pas possible de considérer la tendance qui conduit la passivité, plus précisément la primordialité, à se par-

achever en activité pleinement consciente, comme cette forme embryonnaire et inchoative de volonté qu'est, selon son acception traditionnelle, la pulsion (*Trieb*)?

La primordialité est un système pulsionnel [*ein Triebsystem*]. Si nous la comprenons comme un écoulement primitivement stable, il s'y trouve aussi toute pulsion qui tend [à se fondre] dans d'autres flux, avec éventuellement d'autres sujets-ego. Cette intentionnalité a son « but » transcendant, transcendant en tant que quelque chose d'étranger qui a été introduit [*als eingeführtes Fremdes*], et cependant [réside] dans la primordialité en tant que but propre, donc constamment son noyau d'intention modale originaire [*ur-modaler*], qui s'élève et se remplit simplement. (. . .)

Mais le moi de l'acte et les habitudes d'acte qui en proviennent ne sont-elles pas elles-mêmes en train de se développer? Ne nous est-il pas permis ou ne devons-nous pas présupposer une *intentionnalité pulsionnelle universelle, qui rend unitaire chaque présent primitif en tant que temporalisation stable* [je souligne] et qui progresse concrètement *de présent en présent de sorte que tout contenu est contenu d'un remplissement pulsionnel et est intentionné avant le but* [je souligne], et par suite aussi de telle sorte que, dans chaque présent primordiale, des pulsions qui transcendent atteignent un niveau supérieur dans chaque autre présent et toutes se lient mutuellement en tant que monades, tandis que toutes sont impliquées les unes dans les autres - intentionnellement? La question en retour [*Rückfrage*] et la reconstruction [*Rekonstruktion*] conduit à la centration constante par le pôle-moi de toute primordialité, le pôle constant reste dans un procès constant, celui de l'objectivation, dans lequel il se tient, du côté du monde, le moi objectivé avec son corps propre.

Cela conduirait à l'appréhension d'une téléologie universelle, *comme à une intentionnalité universelle qui se remplit de façon harmonieuse dans l'unité d'un système de remplissement total*. [je souligne] (*Hua XV*, p. 595)

Prenons la mesure du trajet parcouru depuis les leçons de 1905. Husserl a pris acte de l'importance des phénomènes de remplissement dans la constitution des intentionnalités considérées comme des flux, c'est-à-dire comme des lignes de temporalisation active dans le tout du *temps phénoménologique* de la conscience monadologique. Il sait également qu'il faut référer ces synthèses actives à leur substrat passif, et plus précisément à des processus de remplissement (et de modalisation) passifs, et que ces processus actifs et passifs concernent les deux sphères d'actes affectifs (dont volitifs) et objectivants (antéprédicatifs et prédicatifs). Enfin, il sait également que l'ensemble de ces processus, qui décrivent les modes de constitution de ma sphère égoïque, doivent être réinscrits - parce qu'ils l'exigent d'après leur *sens même* - sur le plan du

tout-de-monade qui constitue le véritable plan de la subjectivité transcendante, depuis lequel se trouve pleinement élucidée la possibilité d'une objectivité au sens plein, et donc *du monde*. Ce qui est moteur dans la *transgression* de la sphère monadique, ce qui *pousse* à un tel *transfert aperceptif* au cœur de l'intropathie selon les *Méditations cartésiennes*, apparaît désormais comme un processus par lequel le mode temporel de la *simultanéité* acquiert un sens nouveau, puisqu'elle aboutit à la constitution de la *première transcendance* dans l'histoire transcendante totale, tels sont pulsion ou le remplissement pulsionnel, au sens phénoménologique. Quant au temps phénoménologique, il se caractérise désormais non seulement comme système de remplissement (intimement entrelacé aux modalisations), mais comme système pulsionnel, système de remplissement téléologique pulsionnel.

La question est alors de savoir comment il faut comprendre la centration du moi, dans l'universalité de l'implication intentionnelle dans le présent vivant primitif primordial total constamment constitué, dans la « *simultanéité* » absolue de toutes les monades, par un transcender médiate et immédiat aux aspects changeants, celui des pulsions des monades communautisées. Cette infinité ouverte en tant qu'infinité ouverte de la médiateté de la transcendance possède cette propriété essentielle qu'une infinité de niveaux de monades lui appartiennent - avec des niveaux de développement égoïques et mondains. D'où l'infinité des niveaux de monades animales, des monades bestiales, pré-bestiales, s'élevant d'une part jusqu'à l'homme, ainsi que des monades enfantines et pré-enfantines - dans la continuité du développement « ontogénétique » et phylogénétique. (*Hua XV*, p. 595).

Que l'on se réjouisse ou s'afflige de la tournure que prennent alors les choses, cela ne doit, cela ne peut pas nous dispenser de nous demander s'il *pouvait* ou s'il *peut en aller autrement*. Que veut la phénoménologie, demandions-nous ? Ou du moins, que ne veut-elle pas et ne peut-elle pas vouloir ? Cette question nous engage par-delà la simple reconstitution ou restitution historique de la position ou du trajet husserlien, dans la considération de l'*idée même* de phénoménologie.

Bien entendu, moins que jamais, nous ne devons faire fi des exigences critiques d'une saine approche historique soucieuse aussi bien du *sens de l'auteur*, que des problèmes théoriques auxquels une communauté culturelle fait face, dans un contexte qui n'a rien d'académique, ou qui, justement en tant qu'académique, subit de façon plus ou moins médiate les secousses que reçoit l'institution, quelle qu'elle soit. Si nous voulons néanmoins nous situer à hauteur d'enjeu, nous ne pouvons éviter, ne serait-ce que par provision et à la manière d'une fiction, sans y ajouter le crédit que l'on accorde à un événement historique que l'on tient pour avoir eu lieu, de *poser* le problème de l'avènement de la phénoménologie sur le plan de la réflexion critique phénoménologique, à savoir celui de la conscience pure ou plan d'immanence (p. 107)¹⁸.

18. Voir à cet égard, au § 48, l'exposé succinct des conditions *phénoménologiques* (exorbi-

Ce plan, Husserl le désigne métaphoriquement comme « tableau phénoménologique » (*phänomenologischen Tafel*) (*Ideen* I, §76, *Hua* V p. 159) ou le décrit encore comme un enchaînement d'expérience (*Erfahrungszusammenhang*), expression qu'il faut soustraire à tout contresens empiriste. L'empirisme ne voit dans l'expérience que des événements s'enchaînant à des événements (conçus eux-mêmes de façon strictement atomistique). Or il s'agit d'enchaîner ici des *possibilités d'expérience* à des *possibilités d'expérience*, des *structures de conscience typiques* à d'autres *structures de conscience typiques*. Le concept que convoque Husserl, à titre de concept phénoménologique fondamental, est celui de *motivation*, et il voit l'usage pratique (selon lequel, « par exemple, nous pouvons dire de la volonté d'un but, qu'elle *motive* la volonté du moyen »), comme une « généralisation » (*Verallgemeinerung*) par rapport au « concept phénoménologique fondamental de motivation »¹⁹. Faut-il donc, lorsqu'il le décrit comme *champ de la liberté* de l'ego pur (p. 270, p. [160]), champ du pur *je peux*, etc., considérer de telles expressions comme métaphoriques? Dans *quel sens* y-a-t-il métaphore? Peut-on dire que les concepts phénoménologiques fondamentaux, par rapport auxquels les acceptions pratique et psychologique ne représenteraient que des « généralisations » ou des « transpositions », sont à leur tour également transposés? Et que veut dire *transposer* sur un plan phénoménologique?

3.

A hisser le questionnement à ce niveau, nous nous mouvons nous-mêmes dans le cercle critique que nous retracions initialement. Il nous faut donc chercher à traduire *sur le plan phénoménologique* les motivations présomptives que nous pouvons inférer d'un tel changement d'attitude, à partir de ces deux documents que sont les *Leçons sur l'éthique et la théorie de la valeur* de 1908-1914, d'une part, et les *Idées directrices*, d'autre part. Les *Leçons* soutiennent de bout en bout le parallélisme des actes objectivants et des actes affectifs, parallélisme qui culmine dans l'esquisse d'une pratique formelle qui se veut l'analogue exact de la logique formelle, et qui, parallèlement à celle-ci, comporte

tantes, mais somme toute censées et légitimes) d'un « accord des esprits » pour lester la simple possibilité « logique » de l'existence du monde, du poids d'une possibilité réelle, ou simplement présomptivement réelle.

19. *Ideen* I, § 47, p. 101, trad. P. Ricœur, p. 157, modifiée. « L'expérimentabilité [*Erfahrbarkeit*] ne désigne jamais une possibilité logique vide, mais une possibilité *motivée* dans un enchaînement d'expérience [concept qu'il faut prendre à son tour en son sens strictement phénoménologique]. Cet enchaînement lui-même est de part en part un enchaînement de "*motivation*", prenant en charge des motivations toujours nouvelles et celles-ci à peine formées les transformant à nouveau. (...) De tels enchaînements, qui relèvent d'une investigation purement eidétique selon toutes les possibilités, dépendent exclusivement de leurs configurations d'essence » - Husserl parle encore d'« enchaînement lié » (*gebunden Zusammenhang*), p. [167], trad. fr. p. 281.

l'équivalent de la double orientation *ontologique* et *apophantique*, en l'occurrence une théorie des *biens pratiques* (une *agathologie*, si l'on peut dire) et une théorie de la volonté. Elles offrent également l'un des rares échantillons d'analyse de la structure temporelle de la volonté, sur lequel nous nous arrêterons. Mais nous devons chercher à déterminer si quelque chose dans la manière dont la méthode de mise en parallèle préside à l'élaboration de la phénoménologie de la volonté porte la marque d'une *insuffisance critique*, et donc d'une naïveté. La *naïveté phénoménologique*, répétons-le, consistant à disjoindre la question de la connaissance de la possibilité du thème et la question de la possibilité de cette connaissance elle-même, qu'en est-il de la tournure critique d'une phénoménologie de la volonté? Faut-il pour viabiliser la description de la volonté comme *phénomène*, s'assurer préalablement de ce que le phénoménologue est en capacité de le vouloir ou qu'une telle connaissance peut représenter un *but possible* d'une pratique théorétique, voire la possibilité pratique ultime à laquelle toutes les autres doivent être subordonnées?

A. Il y a bien dans les *Leçons* quelque chose qui s'engage dans ce sens et qui motive en grande partie les efforts déployés pour mettre sur pied les éléments d'une axiologie et d'une pratique formelles. Je veux parler de la *réfutation du scepticisme éthique*, qui possède déjà dans les *Recherches* son *analogon*, sous les espèces de la réfutation du scepticisme théorique.

(a) Rappelons la réfutation du *relativisme logique* dans les *Prolégomènes* : il « élève la prétention de convaincre les autres » et « présuppose donc l'objectivité de la vérité, qu'il nie *in thesi* » (p. 128, p. [115]). Ou encore celle du scepticisme à l'égard de l'évidence (*Evidenz*) (p. 168) ou celle du scepticisme psychologique (*RL II* pp. 238-239, pp. [205-206]). Ainsi encore de la réfutation des arguments de Natorp étudiée ci-dessus. Cette réfutation, on ne le remarque pas ou pas assez à ma connaissance, n'est pas strictement ou pas uniquement formelle. Elle met en jeu une structure de présupposition qui ne fonctionne qu'à montrer l'implication de celui qui pose la thèse dans la thèse elle-même, implication qu'il refuse, justement, de prendre en compte. Il s'agit en donnant à ces termes leur sens strictement phénoménologique, d'une contradiction *intime* - *sur le plan de la conscience pure*. Ainsi encore de l'« *excursus critique* » du § 79 des *Ideen I* qui aborde, selon d'autres modalités, plus systématiquement, plus radicalement, la réfutation du scepticisme théorique, en prenant prétexte d'une objection de H. J. Watt qui s'attaquait à la possibilité même de la réflexion phénoménologique et donc d'une objectivation des vécus purs. Il fournit ainsi le *prototype* de toutes les critiques (récurrentes chez les commentateurs de Husserl) qui soupçonnent la méthode phénoménologique de produire spéculairement ses propres objets. A ce compte le concept même de réflexion phénoménologique serait une contradiction *in adjecto*. Sous une forme modifiée, dit Husserl, « l'objection atteint manifestement toute espèce de réflexion, or en phénoménologie chaque réflexion prétend valoir comme source de connaissances absolues ». Mais « tout scepticisme authentique, quel que soit son type ou son orientation, se signale par l'absurdité que voici qui

l'atteint dans son principe : au cours de son argumentation, il présuppose implicitement, à titre de condition de possibilité, cela même qu'il nie dans ses thèses ».

Il n'est pas difficile de se convaincre que ce trait se retrouve également dans les arguments qui sont ici en jeu. Celui même qui se contente de dire : « Je doute de la signification cognitive de la réflexion », profère une absurdité. Car, pour se prononcer sur son doute, il use de réflexion ; il ne peut tenir cet énoncé pour valable sans présupposer que la réflexion *possède* véritablement et indubitablement (du moins dans le cas présent) la valeur cognitive mise en doute, qu'elle n'altère *pas* la portée objective du vécu et que le vécu non réfléchi ne perd *pas* son essence en passant dans la réflexion.

En outre au cours de l'argumentation on parle constamment de la réflexion comme d'un fait et on parle de ce qu'elle provoque ou pourrait provoquer ; du même coup on parle naturellement des vécus qui ne sont pas « sus », réfléchis, également comme de faits, à savoir comme de faits d'où procèdent les vécus réfléchis. Par conséquent on présuppose constamment un *savoir* portant sur les vécus non réfléchis, y compris sur les réflexions non réfléchies, dans le temps même que l'on met en question la possibilité de ce savoir. (*Ideen I*, pp 263-264).

La réfutation, dont nous avons ici la matrice, déclenche et appelle, pour être pleinement valide, la série des investigations thématiques qui courent sur l'ensemble de la troisième section, *en zigzags entre les deux niveaux réflexifs*, qu'il faut donc apprendre à *relire* à la lumière de cette autocritique. Chaque nouveau thème répond, à un second niveau réflexif, à l'un ou l'autre point de l'objection, et explore ce qui dans l'essence de la conscience, prise dans ses structures les plus ultimes, fonde la possibilité de la réflexion phénoménologique (l'objectivité du vécu, sa disponibilité et sa reproductibilité, l'« actualisabilité » de ce qui n'était initialement qu'à l'arrière plan ou potentiel, etc.)

Il faut là encore ne pas se contenter de déclarations de principe, et fonder l'ensemble de ces possibilités *dans l'essence du vécu lui-même*. Car derrière le visage du sceptique se dessine ainsi en contrepoint et par profils successifs le portrait du phénoménologue. Est phénoménologue celui qui sans cesse *s'implique* dans ses thèses et thèmes ; loin de tout *pathos* de l'engagement, car il s'agit uniquement de s'assurer méthodiquement et rigoureusement de la possibilité de ce qu'il pose objectivement, à partir des possibilités subjectives structurelles dont la phénoménologie présuppose la mise en œuvre. En cela consiste, pleinement déployée, la rétro-référence (*Rückbeziehung*) caractéristique de la démarche phénoménologique (§ 65). C'est ainsi que, par exemple, l'ensemble des investigations des §§ 80-83, tout en proposant une exploration de la manière dont le temps appartient par essence aux vécus selon les modes du maintenant, de l'avant et de l'après, et selon les modes « modaux » (l'ex-

pression est de Husserl) du simultanément et du successivement, cherche ce qui y fonde la possibilité d'une saisie par le moi pur de ses vécus dans une perception, c'est-à-dire ce qui par-delà l'actualité du vécu présent rend possible un *cogito* en circulation dans l'arrière plan de vécus *disponibles*, ce qui fait que le flux de conscience, au lieu de représenter un labyrinthe ou un dédale²⁰ - qui nous acculerait à adopter la méthode inductive et à la modélisation hypothétique (et substruction) qui l'accompagne -, est au contraire le « champ de la liberté », le champ où se déploie la pleine liberté intérieure sans laquelle il n'y a pas de pensée, ni de savoir authentiques. De même la conceptualisation du vécu suppose une généralisation qui, pour n'être pas simplement empirique, et donc vicieuse d'un point de vue critique, doit prendre la forme d'une idéation (puissant dans les mêmes ressources subjectives que la géométrie) (§ 79, p. 269, p. [159]), voire, en ce qui concerne la forme unitaire, close et fixe du champ temporel phénoménologique, d'une *idéalisation* (comparable à celle de la mathématique pure) (§ 82 p. 279, § 83 pp 279-280).

(b) Qu'en est-il à présent de la *réfutation du scepticisme éthique*? La première section des leçons de 1908, reprise pratiquement telle quelle en 1914, s'emploie à produire l'*analogon* éthique du contresens sceptique logique.

Celui qui connaît les analyses platoniciennes et aristotéliennes du subjectivisme et du scepticisme sophistiques, sait que tout négativisme logique se détruit lui-même par contradiction, et cela abstraction faite de toute *praxis*.

Or on est en droit de douter qu'une argumentation à partir des conséquences pratiques, que la déduction d'une *praxis* anti-éthique à partir d'un négativisme éthique représente une réfutation aussi vigoureuse, ou que quelque chose comme un contresens en procède. Quelque chose comme un contresens pratique? Mais qu'est-ce qu'un contresens pratique? Un contresens n'est-il pas quelque chose de théorétique, une contradiction, une incompatibilité objective? Le « contresens pratique » ne consiste-t-il pas simplement, à la fin, en des conséquences désagréables, fatales, devant lesquelles nous reculons, contre lesquelles notre sentiment [*Gefühl*] se cabre? Mais des sentiments ne peuvent assurément rien prouver. Et qui dit que d'autres êtres vivants ne sont pas dotés d'autres sentiments, de sorte que les mêmes conséquences pourraient leur apparaître fort aimables? En tout cas, la méthode de l'analogie que nous voulions suivre, requiert ceci, à savoir que l'on commence d'abord ici et que l'on cherche à établir par une analyse précise, si et dans quelle mesure l'auto-destruction propre au scepticisme logique possède véritablement un *analogon* dans

20. Cf. les « chemins labyrinthiques qui ne conduisent nulle part (*die labyrinthische Irrwege*), dans lesquels nous engageant les premières réflexions et qui produisent facilement une *skepsis* », de la page [180], p. 302 de la traduction française (ici fortement modifiée) des *Ideen I*.

une auto-destruction du scepticisme éthique et en quoi consiste cette auto-destruction. (*Hua XXVIII*, p. 19).

N'est pas sceptique *sur le plan éthique* celui qui pose qu'il n'y a pas de connaissance éthique (*contenu thétique*), non plus que celui qui nie *logiquement* l'existence d'une éthique (*mode de position de la thèse*), mais celui qui érige en *position* axiologique ce qui détruit ou suspend la condition de possibilité de toute évaluation, ou, plus spécifiquement, celui qui veut quelque chose qui contredit la possibilité même de tout vouloir et de toute action. Qu'est-ce à dire ? Serait-ce vouloir quelque chose qui contredit la possibilité même de la volonté ? Certes. Mais en quoi cela consistera-t-il ? Non pas seulement à vouloir l'impossible, au sens où nous voudrions quelque chose qui, à notre insu, par ailleurs serait impossible, ni même peut-être seulement à vouloir telle chose que nous tiendrions nous-même pour impossible (et donc irréalisable), car il s'agit ici de produire le *prototype* d'une telle contradiction, mais à vouloir précisément cela même qui abolit la possibilité même de vouloir. En termes généraux et vides, cela consisterait en une exigence éthique qui contredit ce que toute exigence éthique en tant que telle présuppose. Un cas de contradiction éthique nous est fourni par la figure classique du *video meliora proboque deteriora sequor*, consistant à choisir de deux maux le plus grand, ou de deux biens le moindre, ou entre un mal et un bien, le mal, ou entre un bien et un *adiaphoron*, l'adiaphoron, etc. Nous savons que ces lois et ces cas de contradiction patente ne nous fournissent pas un *analogon* de la figure logico-phénoménologique de l'autodestruction du scepticisme théorique. Husserl évoque également l'ingénieuse tentative de Münsterberg, *Philosophie der Werte* (Leipzig, 1908), selon lequel,

celui *qui affirme* qu'il n'y a pas de devoir qui l'oblige de façon inconditionnée, veut avec cette affirmation, *qui est une action*, atteindre un but, à savoir la reconnaissance de la négation de l'éthique [*sittlich*] de la part de l'auditeur. Or l'auditeur qui voudrait se fier au sceptique, devrait alors par avance douter si le sceptique se sent lui-même tenu en général d'exprimer ce qui est sa véritable conviction. Le sceptique ne devrait donc attendre aucune créance pour son assertion. Il entreprend une action dont le but est rendu inaccessible par son propre acte, par sa propre assertion. (*op. cit.* p. 24).

Cette tentative ingénieuse échoue cependant pour la raison qu'elle ne parvient pas à mettre en contradiction une véritable *thèse-de-volonté* avec la *présupposition* phénoménologique de volonté. Pour y parvenir, il eût fallu les ressources de l'analyse intentionnelle des §§ 114-122 des *Ideen I*, et l'élargissement considérable auquel elles soumettent les concepts de *position*, de *proposition* (thèse) et de *présupposition*. C'est ainsi que l'on peut parler en phénoménologie d'une proposition (un *Satz*) du tenir-pour-douteux, du tenir-pour-souhaitable, du tenir-pour-à-faire, etc. et, corrélativement, de positions modalisées comme d'essences intentionnelles distinctes. Pour produire la ré-

futation désirée, « au lieu de propositions théorétiques, prenons plutôt des exigences, des “impératifs” [ou plus exactement, des “propositions-de-devoir”] (*Sollenssätze*) ».

Si je dis: « Ne respecte pas une certaine règle, telle ou telle règle ! » cela revient à dire : Reconnais qu'elle n'est pas rationnellement contraignante, ne te laisse pas déterminer positivement par elle, ne la prends pas comme une règle ! Or il y a là encore une règle : d'un côté, il faut voir qu'agir comme l'exige cette règle ne serait pas agir rationnellement, et d'un autre côté, il faut voir que la volonté contradictoirement opposée de ne pas se lier, dans les groupes d'actions problématiques, à cette règle, serait une volonté rationnelle et que, de ce fait même, conformément à la raison, il faudrait reconnaître la règle de volonté négative, i.e. ne pas agir conformément à la règle initiale [*urpsrünglichen Regel*]. S'il est demandé à présent : « Ne reconnais aucune règle pratique ! », il y a là la règle, qui doit être reconnue comme quelque chose de rationnel, qu'aucune règle pratique en général ne serait rationnelle, que toute volonté liée par une quelconque règle serait irrationnelle ou encore que la volonté de ne suivre aucune règle serait rationnelle. D'un autre côté, si je dis : « Ne reconnais aucune règle pratique ! », j'énonce alors une règle pratique et même une règle, qu'il serait rationnel de reconnaître et qu'il serait juste de suivre pratiquement. Cela réside dans le sens de toute règle de cette forme, toute règle qui est plus que simplement suggestive. D'un autre côté, se trouve posé, dans le contenu de cette règle, comme pratiquement irrationnel, ce que la règle d'après son sens présuppose comme rationnel. Nous avons donc bien là l'analogon exact du contresens sceptique. (pp 28-9)

Deux remarques à ce sujet, de façon à lever partiellement deux objections éventuelles. (1) Tout d'abord, Husserl construit un contresens axiologique à l'intérieur de cette sphère très limitée qu'est le domaine des *normes*. S'il y a une « logique des normes », celle-ci n'est qu'une sphère *limitée* de la pratique formelle, qui, à son tour, n'est que le « couronnement » de l'axiologie formelle. Le passage de l'une à l'autre est réglé de façon interne par la *loi d'absorption*. Il ne suffit donc pas, d'un strict point de vue historique, de distinguer, comme le fait G. Kalinowski, à juste titre, chez Husserl, une « logique des normes » et une « logique des valeurs »²¹, et d'aller jusqu'à opposer deux types de normes (des normes pratiques et des normes ontologiques). Faute d'observer le parallélisme strict, un certain brouillage ne peut manquer de se produire. De là les confusions²², en apparence anodines, mais lourdes de conséquences, telle

21. *Etudes de logique déontique*, P.U.F., 1972, respectivement pp 111-122 et 237-256.

22. La discussion des positions husserliennes, dans la *Querelle de la science normative*, P.U.F., 1969, s'en ressent, comme je me propose de le montrer dans un travail en préparation, qui

celle qui se produit immanquablement entre les actes d'évaluation (*Bewertung*) (*Recherches logiques*, *Prolegomena* A/B [41]), ou mieux de valuation (*Wertung*) (A/B [46]) et les jugements de valeur (*Werturteile*) (A/B [41], [43]) qui expriment la *position-de-valeur* ou le *tenir-pour-valable* (*Werthaltung*, *Werthalten*) constitutifs des évaluations ou valuations que sont les sentiments et les volitions [A/B [43-44]] et posent catégoriquement, d'un point de vue logique, une valeur comme point de convergence et d'unification d'une multiplicité d'estimations-de-valeur (*Wertschätzungen*) plus ou moins flottantes, plus ou moins fermes, en particulier du point de vue des modalités axiologiques ; ou encore, par suite, la confusion entre normation ou mise-en-norme (*Normierung*) (production de norme par conversion pratique d'une base eidétique) et les « énoncés qui les interprètent » (*interpretierende Aussagen*), un énoncé qui enveloppe certes comme tout énoncé d'acte affectif une médiation intentionnelle objectivante de type logique, mais ne revêt cependant pas la forme d'un énoncé logique au sens strict, c'est-à-dire qu'elle ne renferme pas d'affirmation (*Behauptung*) ou de négation (*Leugnung*) au sujet d'un devoir, mais expriment *ce devoir comme tel* (A/B [42]). Lorsque Husserl compare leur rapport à celui que les prétendues définitions de la suite des nombres entretiennent avec les théorèmes sur les relations numériques, il convient là encore de suivre l'analogie de façon aussi rigoureuse que possible. De même que l'on doit désespérer des définitions qui prétendent enfermer dans une formule l'essence du nombre (voire même produire la série des nombres) et qu'il est nécessaire, si l'on veut dépasser une vision strictement axiomatique de l'arithmétique, de se reporter aux *actes de numération* constitutifs des nombres, de même ici, il faut dépasser la naïveté consistant à croire qu'il est possible de *résumer* ou de *produire* un système de valeurs, une sphère de valeurs possibles ou « nécessaires », à partir de l'énoncé d'une formule, car il s'agit là d'un contresens tant sur la nature de l'opération propre à la connaissance que sur celle de l'activité logique, au sens large. Nous n'éviterons le piège de l'*arbitraire* d'une telle « définition », que par une investigation dans l'essence des actes *producteurs de valeurs*, et simultanément, par la destruction radicale de tout relativisme éthique. La notion même d'*arbitraire* (*Willkür/willkürlich*) signale le lieu du problème. En l'absence d'une investigation sur les conditions de *production* des valeurs, toute tentative de symbolisation - y compris celle que l'on est susceptible de proposer des lois éthiques husserliennes²³ - reste prématurée, parce que dépourvue

prolonge mes « Prolégomènes à une phénoménologie de la valeur ».

23. Comme celle que propose, par exemple, G. Kalinowski, lui-même, avec prudence, il est vrai, et en prenant appui sur les seuls textes disponibles à l'époque, dans la « Logique des valeurs chez Husserl ». ou, encore, celle à laquelle se livre, de façon plus rapide et désinvolte, avec une information surabondante, K. Mulligan dans son article d'« hommage » à Kalinowski (Husserl sur les « Logiques » de la valorisation, des valeurs et des normes), in *Jerzy Kalinowski : logique et normativité*, Philosophia Scientiae, Kimé, 2006), où se mêlent les aperçus les plus aigus aux contresens plus ou moins cocasses. Cette transposition du relativisme sur le terrain de la symbolique logique, cette *crux logicorum*, comme le relève Kalinowski dans son précis de *Logique des normes*, P.U.F., 1972, (pp 15-16) constitue un problème fondamental ; et il est

de fondement et de matière, et tombe sous le coup de ce même relativisme.

(2) On est conduit ainsi à se demander, par ailleurs, s'il peut y avoir des *contresens pratiques* en deçà du niveau, syntaxiquement fort articulé, des volitions conformes à des règles, une syntaxe qui n'est plus seulement celle de la grammaire purement logique, mais celle qui fixe les possibilités et impossibilités de composition, d'itération, etc. de formes de conscience. Or, sur ce point la position de Husserl, de 1901 aux leçons de 1928, paraît inchangée : le normatif présuppose toujours à sa base non seulement une strate affective, mais également une couche d'activité purement logique. Cela pourrait, de nouveau, limiter la portée de la contradiction éthique construite par Husserl. Le choix du domaine normatif se justifie cependant. L'énoncé d'une norme interdisant toute conduite normée représente bien la figure prototypique de l'irrationalité éthique, une irrationalité transversale par rapport aux distinctions entre raison évaluante, raison pratique et raison théorique. Elle englobe toutes les pratiques, aussi bien celles qui subordonnent toute action à la production et à la satisfaction de tel ou tel type d'émotion ou de sentiment, que celle qui intéresse le phénoménologue en premier chef, la pratique de la connaissance. On peut néanmoins se demander si la construction d'une *contradiction éthique* ne présuppose pas en général l'intervention, sous une forme plus ou moins expresse, de la raison logique, et s'il ne serait pas beaucoup plus malaisé de construire un contresens axiologique pris directement, par exemple, dans telle ou telle sphère affective « anté-prédicative ».

Quoi qu'il en soit, du fait que le contresens éthique type est pris sur le terrain important, mais très limité, des *règles pratiques*, deux réquisits se font jour.

L'un, d'ordre formel : il est nécessaire de produire les *disciplines pratiques* et *axiologiques* sur lesquelles se fonde *en partie* l'éventuelle « logique formelle des normes ». L'exploration de ce domaine formel va fort loin puisque, sous abstraction du contenu matériel des actes d'évaluation ainsi que de la structuration fine de ces actes, elle dérive du seul examen de la forme de ces actes un ensemble de lois formelles qui couvrent aussi bien la forme temporelle des contenus que celle des actes affectifs et volitifs, les rapports entre valeurs et actes selon leur quantité, leur qualité, leur relation, leur modalité. (Cette dernière dimension est une pièce importante de la méthode de paralélisation, comme y insiste Husserl à plusieurs reprises²⁴ : elle conduit non

conscient que ce dernier ne saurait trouver une solution sans une amélioration du symbolisme, qui, tout à la fois, marque en particulier les distinctions entre langage et métalangage, et fasse droit à l'intuition, une « intuition contrôlée » (c'est-à-dire une attention à la « sémiotique du langage normatif réel », entendons celle du droit positif) - solution qui contribue à éloigner la logique des normes de Kalinowski de la *Rechtslehre* au sens husserlien et le rapproche d'autant de celle de Kelsen.

24. « Tous les autres actes sont de simples modalités [*Modalitäten*] des actes de croyance, et cela en tant qu'actes de la négation, ou dans une autre direction, en tant qu'actes du présumer, du tenir-pour-possible etc. Il y a donc ici certes bien d'autres prises-de-position, mais celles-ci sont, d'après leur essence, caractérisées comme modifications d'actes de la croyance originaire,

seulement à affiner et à bouleverser la distribution catégoriale traditionnelle, mais permet une démarcation rigoureuse entre les deux grands genres d'actes ainsi qu'une analyse de leurs sous-espèces²⁵.) Ce réseau de lois a, manifestement, entre autres objectifs, celui de produire un véritable *formalisme* éthique qui serve de base pour une réfutation du scepticisme ainsi que du rationalisme abstrus de Kant²⁶. Positivement, « la constitution de ces disciplines formelles représente tout à la fois un préalable et une base pour une philosophie axiologique et pour l'accomplissement d'une phénoménologie et la critique de la conscience affective ». (pp 209-210)

L'autre réquisit se situe sur le terrain phénoménologique et critique, sur le plan des *présuppositions* : il faut produire non seulement un analogon de noétique non formelle pour la sphère axiologique et pratique, sous les espèces d'une *phénoménologie pure des actes affectifs*, c'est-à-dire des sentiments (*Gefühle*) et de la volonté, mais également rendre compte de l'entrelacement spécifique et des modifications qui se produisent lors de la *conversion* pratique d'un acte logique (problème de la mise-en-norme ou *normation*) (*Normierung*) ou de la *neutralisation* logique d'un acte pratique ou affectif (problème de l'expression, et en amont, de la réflexion). L'ensemble de cette problématique, fort complexe et riche, doit, à son tour, pour être élevée à son niveau véritablement critique, dégager les fondements de la possibilité d'une *volonté de connaître en général*, et plus radicalement encore, mais aussi plus périlleusement, d'une *volonté de connaissance phénoménologique*, c'est-à-dire d'une connaissance qui suppose la *neutralisation* de toute thèse mondaine, donc y compris de toute proposition de volonté (*Willens(vor-)satz*), de souhait, etc. qui sous une forme ou sous une autre pourrait y reconduire ou la présupposer, *neutralisation* qui s'apparente fort à une *skepsis* éthique.

Or, dès l'époque de la rédaction de ces cours, Husserl ne semble nullement se désintéresser de cette dimension singulière du problème. Elle est même explicitement abordée dans l'*introduction à la philosophie*, qui faisait partie intégrante des cours. La tension qui est à l'œuvre dans les *Recherches logiques* y ressurgit de loin en loin et travaille visiblement la longue ré-élaboration des cours de 1908, et se cristallise autour de la question de l'exigence et des ressources subjectives de la phénoménologie elle-même.

(a) Cette tension travaille de telle sorte la connaissance naturelle, qu'à moins d'une époque phénoménologique, toute théorie de la connaissance reconduit invariablement au même contresens sceptique. Exposons cette contradiction. *D'une part*, en effet, la connaissance suppose, conformément à son

de la certitude de croyance. » (p. 59)

25. Cf. par exemple, *Hua XXVIII*, p. 59, p. 68, pp. 120-124, et p. 209.

26. Cf. Texte annexe 3, *Hua XXVIII*, la critique du « rationalisme extrême et presque absurde » de Kant, p. 407, qui examine des possibilités et des conditions de possibilités, dont nous mesurerons mieux tout à l'heure en quoi elles diffèrent *toto coelo* de celles qu'examine Husserl. Voir également les « graves réserves » à l'encontre de son « formalisme abstrus », p. 415. (Trad. fr. *Annales de Phénoménologie*, 2005, respectivement pp. 213 et 222.)

sens intentionnel, sinon l'élimination, du moins la *neutralisation* de toute im-mixtion d'actes affectifs, y compris là même où traditionnellement il semble inévitable d'accepter un certain entrelacement d'actes, à savoir dans la forme singulière de ce qu'on appelle une *question*. Dès 1908, Husserl dénonce l'erreur qui aura marqué son approche de l'acte de questionner, dans les *Recherches logiques*²⁷. L'erreur sur laquelle il revient et qu'il rectifie dans la seconde édition des *Recherches*, aura consisté en dépit des indications à la fois précieuses et insuffisantes de Bolzano, à croire que faisait nécessairement partie de toute question, un souhait, et éventuellement, un vouloir, un désir de réponse, celle-ci entendue à son tour comme *décision-de-jugement* remplissant l'intention. A partir de 1908, la question devient un terme désignant une *modalisation* qui affecte parallèlement, et distinctement, aussi bien la sphère des actes doxiques ou, ce qui revient au même, logiques, que celle des actes évaluants ou affectifs. Plus encore, cette modalité, qui n'est autre que celle du *doute*, permet également de tracer des lignes de démarcations rigoureuses et insoupçonnées, à l'intérieur de la sphère des actes affectifs : entre question de souhait et question de volonté, et par suite entre des formes de remplissement irréductibles les unes aux autres. Il convient, donc, lorsqu'on aborde le problème de la téléologie de la connaissance, de s'en souvenir, et de ne pas rabattre le remplissement auquel tend toute intention objectivante, sur le remplissement propre à un souhait, ou à une volition (p. 342, l.25-35). Mais, *d'autre part*, toute connaissance est en même temps un effort (*Bestreben*) orienté vers la clarté ou l'évidence dernière comme vers un but²⁸. Aussi, la conscience qui connaît est-elle en même temps, à son insu, « une conscience qui évalue et qui veut » (p. 174).

(b) Il ne peut donc en aller autrement de la connaissance philosophique qui transforme le but caché de toute activité de connaissance en un but consciemment voulu (p. 165). Or ce but ayant le statut d'un *idéal*, nous sommes contraints d'introduire une complication qui risque de compromettre le parallélisme. Bien que le remplissement volitif se singularise par son caractère de réalisation créatrice (*schöpferische Realisierung*), il faut préalablement élucider la possibilité d'une réalisation (*Realisierung*) orientée sur un but idéal infini, et par suite, expliquer la manière dont une idée peut devenir non seulement une norme mais une puissance réalisatrice (p. 181). Cette complication se solde par la prise en charge *phénoménologique* de la téléologie universelle, téléologie qui s'inscrit en point de fuite des téléologies logique et axiologique. Par-delà le parallélisme des raisons axiologiques, pratiques et logiques, c'est-à-dire par-delà la fixation des lois normatives qui règlent les évaluations et les objectivations, règne une téléologie apriorique (celle de la raison) qui constitue

27. Hua, XXVIII, p. 343, et *Cinquième Recherche*, p. 98, et note annexe de la deuxième édition au § 29, pp [250-251], [B, 207].

28. Hua XXVIII, p. 165.

le thème ultime d'une théorie de la connaissance phénoménologique.

De même que les lois logico-objectives se réduisent au sens phénoménologique du terme à des légalités phénoménologiques et sont pour ainsi dire l'expression objective de la téléologie apriorique qui joue dans la sphère des phénomènes de connaissance (celle des phénomènes objectivants et généralement intellectifs), la même chose vaut pour les lois de l'axiologie formelle. Elles aussi sont l'expression objective de la téléologie apriorique dans la sphère des phénomènes de valuation [*Wertungsphänomene*]. Si nous parlons d'un point de vue objectif ou axiologique, nous parlons d'objets et de valeurs. Si nous parlons en phénoménologie, nous parlons de l'organisation, si l'on peut dire, de la raison. La raison est un titre pour l'a priori téléologique qui traverse les sphères d'actes concernées ; et je le qualifie ici de téléologique dans la mesure où il porte sur les relations de rectitude et non-rectitude [*Richtigkeit und Unrichtigkeit*] et où l'orientation [*Richtung*] sur un objet et une valeur est une telle orientation au sens de la rectitude [*Richtigkeit*]. (pp 342-343.)

Husserl a beau rappeler en cet endroit qu'on ne doit pas se laisser égarer par l'introduction de cette téléologie et rabattre le remplissement de la connaissance sur celui d'un quelconque souhait ou d'une quelconque volition (pp 343-344), la tension subsiste. Elle ressurgit même sous une forme exacerbée, puisque le dépassement de la contradiction dans laquelle s'enferme toute théorie de la connaissance se maintenant dans l'attitude naturelle requiert cette forme radicalisée de doute théorétique qu'est la réduction phénoménologique ou l'épochè phénoménologique (p. 248), qui semble contredire l'exigence inhérente à la pratique formelle d'un impératif catégorique, comme en témoigne le fragment de cours de 1908 (reproduit dans la *Beilage IX*) non conservé lors de ses répétitions ultérieures, en particulier en 1911. A peine a-t-il énoncé l'impératif catégorique formel qui exige de tout sujet voulant de « faire le mieux parmi ce qui est réalisable », que s'impose la réflexion sceptique suivante. Quiconque s'engage dans une délibération (ou réflexion de volonté) (*Willenserwägung*), considère certes que le meilleur, celui qui se manifeste à lui, c'est cela qu'il faut vouloir.

Mais qui parle d'engager une telle considération ? Qui parle en général d'évaluer et de vouloir ? A quoi bon que notre volonté dirigée de telle ou telle façon, soit bonne et soit, en tant que volonté, le meilleur, s'il est peut-être bien meilleur que nous ne voulions absolument rien et qu'absolument rien ne soit voulu. Exercer une *epochè* absolue, ne rien vouloir du tout, peut-être serait-ce là ce qui est juste. Devons-nous opposer [à cette objection] quelque chose comme l'axiome suivant : vouloir un bien est absolument meilleur que s'abstenir absolument de vouloir ? (p. 353)

Puisqu'une telle époque *absolue* est une absurdité pratique, une absurdité au sens « volontatif » (*im willentlichen Sinn*), il faut en déduire que l'époché phénoménologique, si elle doit pouvoir être voulue, ne peut pas s'opérer sous la forme d'une époque pratique, que bien loin de nous placer *par-delà bien et mal* (p. 382), elle contribue plutôt à conférer à la volonté *une claire orientation sur* le bien suprême, et par conséquent à revêtir le bien suprême de la forme de l'Idée (p. 175), tout comme elle confère à l'Idée elle-même, le statut d'une sur-réalité (*Über-Realität*), une réalité dont la réalisation nous incombe en tant que tâche infinie (p. 181). Cette solution datée de 1911, placée sous le haut patronage de Platon souffre cependant d'une lacune, signalée après coup (cf. note p. 175), à savoir le silence presque complet sur le flux de conscience et le moi.

B. Pourtant, les leçons, du moins dans leur version de 1914, ne restent pas muettes sur la dimension de la temporalité et du moi, et cela non seulement dans le cadre des analyses consacrées à la phénoménologie de la volonté, mais, déjà, dans le contexte, purement analytique, de l'axiologie et de la pratique formelles.

(1) *Le temps dans le cadre de l'axiologie formelle.* La manière dont le temps fait son apparition dans le contexte des analyses axiologiques formelles est surprenante à plus d'un titre, car, à peine Husserl a-t-il mobilisé le temps, pour illustrer visiblement la différence fondamentale entre sommation de valeur et production de valeur, qu'il conclut aussitôt qu'une telle mise en relief du temps (et de l'intensité) nous a fait sortir de la sphère *proprement dite des lois analytiques* - donc de l'axiologie formelle ; que la question de savoir s'il y a « du temporel et de l'intensif et s'il peut avoir de la valeur ne concerne pas la sphère de la valeur, ou si l'on préfère, qu'elle en marque la limite » (p. 99). Le temps, disions-nous, intervient à titre d'illustration de ce que peut être une somme de valeurs, par opposition à un *produit* de valeur. Husserl a commencé par distingué différents types de parties et différents types de tous-de-valeur. Les parties d'un tout-de-valeur sont, ou bien des *parties composantes de valeur* (*wertkomponierenden Teile*), c'est-à-dire des parties relevantes en ce qu'elles sont en elles-mêmes valeur et contribuent en tant que valeurs partielles à la valeur du tout dont elles sont des parties ; ou bien des *pré-conditions-de-valeur* (*Wertvorbedingungen*) qui n'ont pas de valeur par elles-mêmes, mais qui, sur un autre plan qu'axiologique (par exemple, ontologique), ou sur un plan axiologique autre, sont pré-requises à titre de parties fondatrices de valeur (*wertfundierenden Teile*) ou parties constituantes (*konstituierenden*) ; ces parties sont *irrelevantes* du point de vue du tout-de-valeur à chaque fois considéré. Lorsque nous parlons de tous-de-valeur, il faut donc distinguer parmi les parties celles qui sont de véritables composantes de valeur et celles qui n'en sont pas. Il reste que le cas de figure le plus répandu est celui de tous-de-valeurs qui comportent les *deux* espèces de parties, les composantes de valeur et les propriétés purement fondatrices de valeur (*wertbegründend*). Si l'on envisage à présent la *relation* du tout à ces diverses sortes de parties, il faut distinguer deux types de liaison (*Verbindung*) : soit le tout-de-valeur résulte de la liaison de parties

qui ont elles-mêmes de la valeur, et ne possèdent nulle valeur autre que celle que les parties possèdent déjà par elles-mêmes ; ce qui veut dire que les éventuelles parties fondatrices ne contribuent en rien à la valeur du tout, ni à sa modification ni à sa diminution. Ce cas correspond à la composition au sens propre, c'est-à-dire à la *sommation*. Ce qui a lieu alors est un simple transfert des composantes de valeur au tout-de-valeur ; le tout n'a de valeur que *par transfert* (*Wertübertragung*). Soit le tout-de-valeur résulte d'une liaison qui est une composition en un sens métaphorique, au sens où l'on parle de composition musicale, précise Husserl, métaphore qui fournit en même temps un parfait exemple de ce qu'est un tout-de-valeur en tant qu'*unité de valeur* dépassant la simple addition de valeur. Et c'est là ce qu'il nomme *production* de valeur (jouant visiblement sur les deux virtualités sémantiques du terme de *Produktion*, l'une faisant référence au produit logique ou méréologique, l'autre, à l'activité technique et économique)²⁹.

Arithmétiquement, un produit est réductible à la somme de ses parties. En revanche un produit axiologique, qui semble n'être lui-même qu'un cas de produit méréologique, dès lors qu'interviennent des relations du type de celle de la *Fundierung*, semble irréductible à une somme ou « sommation », car les éléments qui contribuent à la production de cette valeur nouvelle *peuvent* fort bien être, et sont la plupart du temps, des valeurs d'un autre ordre, des valeurs en outre positives ou négatives, voire même des *adiaphora*. Pour illustrer ce qu'est une sommation de valeur, Husserl mobilise l'exemple du temps, d'un temps purement extensif, quasi-mathématique, réduit à la forme d'une pure grandeur extensive, ou plutôt à la fonction de facteur d'extensivité. L'« étalement temporel (*Zeiterstreckung*) d'un bien, eu égard à la possibilité d'une division temporelle, se comporte comme une somme de valeurs partielles correspondant aux parties du temps » (p. 97). Ce que l'on peut exprimer par la formule : $B_{nt} = n B_t$, ce qu'il faut lire comme suit : « un bien étalé dans l'existence sur un temps n vaut n -fois celui étalé sur un temps simple et est exactement équivalent à n des biens égaux coexistant dans une unité de type somme qui serait étalée sur la durée simple » (p. 98). L'existence de ce bien peut d'ailleurs être celui de la personne : supposons, dans une libre fiction, qu'il « existe dans le monde une personnalité noble, dont la valeur demeure inaltérée tout au long du temps » ; dans l'optique de cette loi, il faudra dire que la durée de vie de cette personne sera égale à la moitié de cette durée de deux personnes dotés de ce même type de valeur.

Ce qui, dans cet exemple, nous fait sortir des limites de l'axiologie formelle, ce n'est ni la référence à l'existence, ni la référence à la personne. Cette dernière en particulier était déjà abordée et traitée dans le cadre de l'examen de la contradiction axiologique (§ 10). Il est possible et nécessaire, si du moins l'on veut construire sur le plan formel la *contradiction* dont est affecté aussi

29. Sur ce point, la question de la valeur économique, cf. *Hua XXXVII*, la digression critique, pp 313-317, ainsi que la note p. 360.

bien le scepticisme éthique que le scepticisme logique, quelque chose comme une *contradiction axiologique*, une contradiction qui implique le sujet axiologique. Cette intégration de la personne et de l'acte de la personne à la situation axiologique ne doit pas être confondue avec celle qui conduit ordinairement au relativisme des valeurs. Elle permet même, au contraire, de mettre en lumière la confusion dans laquelle sombre tout subjectivisme ou relativisme des valeurs. Ce dernier, sous prétexte que la valeur d'une chose ou d'un état de chose varie en fonction de certaines circonstances, en tire argument pour nier toute objectivité aux valeurs. L'erreur de l'objectivisme ou de l'idéalisme des valeurs réside de son côté dans la prétention à poser des valeurs complètement déterminées dans leur *matière* (au sens technique que ce terme a en phénoménologie husselienne) abstraction faite de toute circonstance. S'il y a une objectivité des valeurs, cette objectivité doit pouvoir être exprimée de façon purement formelle-analytique, sous la forme de relations qui intègrent les présuppositions de valeur. Le relativisme prend acte du fait que « ce qui, sous certaines présuppositions, est une valeur-de-souhait (ou digne-de-souhait, comme nous disons) peut, sous d'autres présuppositions, être indifférent ou dénué de valeur ». Néanmoins « une fois les présuppositions fixées, tout est objectivement déterminé » (p. 89). Il n'y a donc là aucun relativisme axiologique prônant la dissolution de la valeur et des relations de valeur dans la subjectivité (p. 88). Ce dont il s'agit, c'est de « la relation de la valeur présumée à l'acte du présumer et à la personne qui présume en lui ».

Or c'est quelque chose de tout autre que la relation entre personne et valeur de la personne ou entre personnes et les choses qui leurs sont utiles etc. Naturellement, l'évaluer [*Werten*] peut se rapporter à la personne, à ses actes [*Taten*], à ce qui pour elle, sous certaines présuppositions qui n'existent que pour elle, est bon ou mauvais. Mais alors se trouve justement déterminé en soi, ce qui pour cette personne dans sa situation est utile ou bon et ce qui ne l'est pas. Ici la personne fait partie de l'état de choses susceptible d'être évalué [*wertbaren Sachlage*], c'est à elle que se réfère la matière d'évaluation. (p. 89)

Il est donc légitime, *sans sortir du cadre de l'axiologie formelle*, de considérer la personne elle-même comme valeur, tout comme il est légitime de l'inclure, éventuellement, dans les conditions déterminantes (aux présuppositions), non axiologiques, qui *fondent* une valeur sans avoir par elle-même valeur. En d'autres termes, la personne peut représenter l'un ou l'autre type de parties dont nous avons parlé, tout comme elle peut être à son tour l'une ou l'autre sorte de tout considéré, selon qu'on la considère comme dotée d'une durée uniforme ou non. De même le temps peut-il entrer en ligne de compte, *moyennant une certaine abstraction*, qui s'exerce autant sur la personne que sur le courant de vie de la personne, sur le temps axiologique concret. On fait alors abstraction du fait que, « en général », la personne est un « point de rayonnement d'effets significatifs pour le monde environnant, et les flux de

valeur (*Wertströme*) qui en procèdent » sont « en règle général fort inégaux » (p. 98). Le temps ne devient donc un exemple pertinent qu'à subir une certaine *schématisation* qui le déleste de l'ensemble des irrégularités, des inégalités qui font que la vie d'une personne comporte un minimum et un maximum qui contribuent à en faire, non pas simplement un facteur d'extension simple, mais plutôt un facteur de *production* (au sens précis ici en jeu). La mention de ces *irrégularités* relève-t-elle cependant d'un simple constat empirique sur les circonstances contingentes de l'action? Est-ce à ce titre que Husserl affirme que les « temps ne doivent pas être pris en considération, simplement, en tant que grandeurs mathématiques » (*ibid.*)? Les considérations qui motivent une telle limitation seraient-elles néanmoins susceptibles d'une traduction mathématique? S'il est vrai qu'« en deçà d'une certaine durée de temps, une personnalité ne produit rien d'important » et qu'« au-delà d'un certain temps, elle ne parvient pas à une efficacité plus pleine et plus riche », et que, par suite aussi, la valeur de deux personnes de même valeur est supérieure à celle de la même personne, n'est-il pas possible d'y voir un cas particulier de grandeur mathématique, des grandeurs intensives relevant d'un calcul *de maxima et minima*? Ne nous situons-nous pas sur ce plan formel correspondant à la *production* de valeur?

Ainsi considéré, le temps, ou du moins la personne qui dure ce temps, serait à considérer comme un *facteur de production* au sens défini ci-dessus. Il faudrait considérer la personne comme un point de rayonnement et le temps, non plus comme un segment (*Strecke*)³⁰ ou un étalement (*Erstreckung*), mais comme une intensivité. La remarque conclusive (p. 99) devient de ce fait encore plus énigmatique. Pourquoi et en quel sens le temporel et l'intensif excéderaient-ils et marqueraient-ils tout à la fois les limites de la sphère axiologique formelle? Comment comprendre que le dépassement de la sphère axiologique se traduise par une restriction? S'agit-il de la restriction que la matière (*Materie*) d'acte imprime à la généralité formelle et analytique? Ou bien s'agit-il d'une restriction à l'intérieur de la sphère formelle?

(2) Pour avancer dans ces questions, il faut nous tourner maintenant vers ce qui représente une sphère *restreinte* de la sphère axiologique, celle de la *pratique* formelle. Celle-ci traite de l'ensemble des lois formelles réglant les fondations d'actes affectifs et corrélativement de valeurs, leurs itérations (p. 127), leur acceptation ou rejet (lois de la préférence et lois du choix, qui impliquent, notons-le en passant, la possibilité d'une existence virtuelle d'actes affectifs, d'actes à l'état inchoatif). L'ensemble de ces lois relève de cette discipline

30. Nous n'avons pas suivi les traductions usuelles par *trajet* ou *intervalle*, et préféré choisir dans le lexique mathématique une expression qui combine à la fois l'idée de *parcours* et de portion de *ligne déterminée*. Voir à ce sujet la définition in *Studien zur Arithmetik und Geometrie*, *Husserliana XXI*, éd. I. Strohmeyer, M. Nijhoff, 1983, « Z.B. lineare Größen der Geometrie = *Strecke* », p. 73. Cf. également les développements de 1893 sur la légitimité de la notion de *continuum de temps*. « Was die Zeit anbelangt, so habe ich es nicht mit den Zeitpunkten im strengen Sinn, sondern mit kleinen Zeitstrecken zu tun », p. 298.

éthique qu'est la pratique formelle (une théorie formelle de la *praxis*), et qui tient lieu d'analogon de l'apophantique formelle.

Il faut renoncer, ici, à s'engager dans le détail de l'analogie, en parcourant une à une les disciplines logico-formelles : morphologie du jugement en un sens élargi (ou ce qui revient au même grammaire purement logique), logique de la conséquence, logique de la vérité (théorie *formelle* de l'évidence et du remplissement) ; et en envisageant la double orientation apophantique et ontologique. Nous devons laisser également de côté le problème de la conversion d'*intentionnés* non objectivés en *objets thématiques* par suite de la réflexion critique rationnelle qui s'en saisit³¹.

Traçons simplement les parallèles qui se révèlent éclairants pour la suite. De même que l'apophantique formelle à son premier niveau est une morphologie des jugements en un sens élargi (comprenant les jugements contradictoires ou inconséquents, ainsi que les formes *modalisées* de jugement) et corrélativement une morphologie des propositions, de même la pratique formelle à son premier niveau est une morphologie des volitions en un sens très large (comprenant les volontés inconséquentes), mais respectant néanmoins certaines lois formelles de *fondation* (par exemple) sans lesquelles il ne saurait y avoir de volonté, et corrélativement, une morphologie des propositions-de-volonté, avec leurs déclinaisons modales. Et de même que l'apophantique dépasse le niveau d'une logique de la conséquence pour culminer dans une analytique de l'évidence, de même la pratique formelle dépasse le niveau d'une simple théorie du vouloir conséquent pour culminer dans une théorie du vouloir évident. A l'un et l'autre de ces niveaux supérieurs correspondent en termes modaux, respectivement, la détermination des conditions de *jugements véritablement catégoriques* et d'*impératifs véritablement catégoriques*. De même qu'à son niveau d'élaboration le plus élevé, l'apophantique formelle et l'ontologie formelle se déploient en théorie des systèmes déductifs et théorie des multiplicités (ou domaines possibles de connaissance) (*Prolégomènes*, p. 249 et suivantes, cité dans *Logique formelle et logique transcendantale*, p. 124); ici de même, la pratique formelle prend la forme de théorie d'éthiques possibles et théorie des domaines éthiques possibles, dont les éthiques historiques connues ne sont que des illustrations, tout comme, par exemple, la géométrie euclidienne est une illustration d'une multiplicité possible.

C'est ainsi que, dans les mêmes *Prolégomènes*, dans les parages des analyses que nous abordions plus haut, Husserl évoquait un *type* pur de théorie éthique possible, une éthique amoral et apraxique, *qu'illustre* plus ou moins fidèlement l'éthique exposée par Schopenhauer. Ce qui permettait à Husserl de relever en passant un *écart*, une inconséquence historique et factuelle, puisque Schopenhauer n'avait pu renoncer aux évaluations morales et donc à des prescriptions d'ordre pratique. De même, il y a une hédonique (qui couvre à son tour une multiplicité d'hédoniques possibles) dont les éthiques historiquement

31. Cf. sur ce point, *L.F.L.T.*, § 50, pp 183-184, pp [120-121].

connues représentent des illustrations factuelles. A chacune de ces éthiques correspond une façon déterminée et déterminable *a priori*, de manière purement formelle, de structurer le champ pratique, en fonction d'une norme fondamentale, c'est-à-dire d'une « définition » [les guillemets sont de Husserl] du bien suprême, ou ce qui revient au même, d'une forme possible d'impératif catégorique. C'est ainsi que l'on peut mentionner l'« hédonique », en tant qu'« éthique normative au sens des hédonistes » (*Prolégomènes* § 14, p. 58). Une telle hédonique représente tout à la fois une discipline relevant de l'axiologie, susceptible d'être étudiée en elle-même et pour elle-même, mais il est également possible de *construire a priori* une éthique normative, c'est-à-dire un système éthique *complet* et *défini* possible dans lequel la rectitude de l'évaluation et de l'action se décide en dernière instance eu égard à l'impératif catégorique hédonique (dont il est possible, là encore, de produire *a priori* plusieurs variantes selon le nombre de plaisirs ou le nombre d'espèces de plaisirs, selon les modes d'intensification et de multiplication des plaisirs, etc.). En procédant ainsi, en construisant *a priori* et *en pleine liberté* catégoriale des éthiques normatives possibles et corrélativement des domaines pratiques possibles, nous ne sortons pas du cercle des considérations purement formelles. Ce qui y est dit du bien pratique suprême, des valeurs, et même des espèces et des genres, du monde de l'action, etc. l'est *formaliter*.

La pratique formelle, la seule que nous ayons en vue, en énonçant des lois comme celles de la conséquence et celles du bien pratique suprême, ne parle *eo ipso* de rien de matériel ; elle ne comporte pas trace de valeurs et de biens matériels déterminés, exactement comme la logique formelle ne dit rien d'objets déterminés, de leurs espèces et de leurs genres, ou d'un monde déterminé avec ses particularités empiriques, donc ne fonde en rien des vérités matérielles déterminées. (p. 139)

Cela vaut comme mise en garde contre l'erreur, caractéristique, selon Husserl, de la critique de la raison pratique kantienne, de vouloir obtenir à partir de la seule *forme* de l'universalité, directement, un principe pratique pur, de « vouloir, à partir de simples lois formelles et avec l'aide, simplement, de l'impératif catégorique vide de contenu, prétracer dans chaque cas singulier donné et matériellement déterminé, ce qui y est exigé [*Geforderte*] pratiquement, ce qui est dû [*Gesollte*] absolument » (pp 139-140), erreur qui est exactement symétrique de celle qui le conduit, dans la *Critique de la raison pure*, et plus nettement encore, dans les *Prolégomènes à toute métaphysique future*, à élever au rang de principe transcendantal (dans les analogies de l'expérience) la *forme* vide de la loi, c'est-à-dire de nouveau la forme de l'universalité de la relation entre phénomènes. Tout autre est l'acception husserlienne du transcendantal, et tout autre la voie de la « déduction » de l'impératif catégorique, qui conserve cependant, chez Husserl comme chez Kant, son sens *juridique pur*, c'est-à-dire purement rationnel et désigne l'opération consistant à s'assurer de l'*applicabilité* d'un principe juridique (ou analogiquement d'un principe rationnel). Or

cette possibilité, la logique formelle (même en un sens très large, incluant la grammaire purement logique, et l'ensemble des modalités) n'est pas en mesure de la garantir. D'où la portée limitée de l'axiologie et de la pratique formelle et l'exigence d'investigations d'une autre nature, nous ménageant un passage à des *considérations matérielles*. Or cela s'amorce par une série de *considérations réflexives*, qui semblent introduire, sur le plan des considérations formelles où nous nous situons, une *complication*, qu'il est toujours possible, première méprise, de réintégrer à la sphère du formel, ou bien, autre méprise possible, de reléguer au rang de considérations factuelles, empiriques, contingentes, etc.

La logique formelle avec toutes ses lois ne peut pas nous mettre en état de déduire la moindre vérité factuelle. (...) Il en va exactement de même pour l'axiologie et la pratique formelle (...) A la question de ce qui est bon, de ce qui est meilleur et de ce qui est le meilleur, nous ne trouverons pas ainsi de réponse ; et de même théorétiquement, on n'a accompli qu'une petite partie, même si elle est la plus fondamentale, de la tâche d'une éthique scientifique et d'abord apriorique. Car il faudrait désormais fixer les classes fondamentales de valeurs ou de biens pratiques et ensuite rechercher théorétiquement les lois de préférence qui leur sont propres. Comment se situent les biens sensibles par rapport aux biens qui résident dans la sphère de la raison elle-même ? La vision à plein [*Einsicht*] en tant que telle, la valuation et la volition justes et évidentes ne sont-elles pas en tant que telles objectivement susceptibles de valeur [*wertbar*] et des classes de biens objectifs ne se signalent-elles pas de la sorte ? Et qu'en est-il des valeurs de la personnalité, de la valuation des propriétés personnelles [*persönlicher Eigenschaften*], par exemple de celles qui se rapportent à des actes que nous appelons actes de la raison ? Qu'en est-il de la valuation d'un être personnel comme être rationnel ? Qu'en est-il si nous nous représentons un sujet rationnel dans un contexte social ? Quelles valeurs et quelles non valeurs spécifiques en résultent ? Dans quelle mesure une unité spirituelle plus haute, comme celle d'une famille, d'une association, d'un État, d'un peuple etc. peut-elle se constituer par la socialité ? Cette unité plus haute est-elle évaluable à son tour idéalement, est-elle saisissable à son tour comme une sorte de sujet d'effectuations [*für Leistungen*] qui peuvent être bonnes ou mauvaises ? C'est donc à partir de là que les lignes conduisent à l'éthique proprement dite, à l'éthique individuelle et sociale. (pp 140-141)

L'ensemble des considérations pratiques qui se rapportent au *domaine pratique*, à l'impératif catégorique et au bien suprême, et même à la personnalité et à la temporalité ne doivent pas donner lieu à de telles méprises. Encore moins doivent-elle être reçues comme un échantillon d'une « éthique husserlienne ».

Le point de vue, ici, est celui d'une connaissance éthique, d'une éthique théorique. Mais, y compris de ce point de vue, ces investigations formelles ne constituent *qu'un point de départ*. S'il y a une éthique *proprement dite* dans ces pages, elle consiste exclusivement dans ce qui représente l'impératif catégorique d'un homme de connaissance en général, et qui est de subordonner toute évaluation, toute préférence, tout choix à l'impératif catégorique qui doit être le sien en tant qu'« homme de science », car il a ses racines (ses fondements matériels) dans l'essence de l'activité de connaissance ainsi que dans le champ d'investigation qui est le sien, dans le contexte social et institutionnel qui est le sien. A l'intérieur de ces limites fixées *a priori*, mais pas comme on peut le croire par une quelconque définition ou convention, une liberté totale est non seulement possible, mais requise sans laquelle il n'y a pas de *savoir authentique*. Quant à décider si l'ensemble du domaine pratique, et toutes les activités et actions concevables, doivent se subordonner à ce qui constitue le bien suprême d'une telle activité théorétique, si cet impératif peut et doit représenter une norme pour un groupe d'individus capables d'une telle activité ou pour tous, ce sont là des questions par essence ouvertes et qui ne peuvent nullement se décider d'un point de vue formel.

Mais, pour revenir à notre problème, comment sort-on du cercle des considérations formelles, pour passer à celui de la théorie qui traite de l'éthique proprement dite? Suffit-il de mettre en oeuvre ces principes, de les *appliquer*, de les *mettre en pratique*?³² Telle est la voie la plus régulièrement empruntée, et en particulier à notre époque, où le rythme de production de théories plus ou moins formalisées et de modèles de l'agir, du choix, de la préférence n'a cessé depuis l'époque de Husserl, de s'intensifier, qui, parce qu'ils sont *applicables* dans un monde *possible*, à des agents *possibles*, auraient vocation à être appliqués et sont *de facto* appliqués à notre monde et aux hommes réels. C'est la voie de l'empirisme, où la *matière* de l'action et de l'évaluation se trouve en dernière instance purement et simplement *sommée* de se plier à la *construction idéale* possible proposée, une parmi une infinité, au motif qu'elle est elle-même *l'un* de ces possibles. Toute autre est la voie dans laquelle s'engage la phénoménologie. Elle obéit à un double réquisit sans lequel il n'est pas possible de *construire* et par suite de *dépasser* le contresens sceptique, qui tra-

32. La maîtrise de cette équivocité de l'expression de « discipline pratique » était au point de départ de la percée des *Prolégomènes* en direction de l'axiologie et de la pratique formelle. C'est ainsi qu'en dépit de l'objection de Kant, on peut continuer à parler de logique pratique au sens ordinaire, qui « ne présuppose en aucune manière nécessairement » la prise en charge d'une matière de connaissance déterminée, mais bien celle, en revanche, d'un « esprit qu'elle doit faire progresser dans sa recherche de la vérité ». Néanmoins, elle peut revêtir également le premier sens. L'acception ordinaire de l'expression de logique pratique suppose donc une *application* de principes formels purs, une application qui se fait dans une double direction : celle du sujet empirique auquel les lois de la logique pure se trouvent adaptées (par exemple, « nous déduisons les règles pratiques qui tiennent compte de la nature particulière de l'homme »), celle du domaine particulier d'une science particulière (note 5, p. 33, p. [31]). La logique pratique en ce double sens relève de la normation pédagogique et méthodologique et doit être distinguée rigoureusement de la pratique formelle et *a fortiori* de l'axiologie formelle.

vaille secrètement toute conscience pré-philosophique, tout comme la thèse du monde irrigue la moindre thèse d'une telle conscience, lui imprimant un certain coefficient de déformation³³. Il s'agit, rappelons-le, d'un contresens qui doit fonctionner comme tel, *aussi bien sur le plan formel* que sur le plan *phénoménologique*. Il ne peut en effet s'agir uniquement de mettre en contradiction une proposition logique avec une présupposition phénoménologique, non plus que de s'en tenir à une simple contradiction sur le plan propositionnel de la logique. D'une part, faire droit à cette exigence qui définit la juridiction rationnelle, à savoir que le *choix* de tel ou tel modèle formel trouve son *fondement* dans ce à quoi on l'applique. Une telle exigence définit, comme nous allons le voir, la tâche de la *phénoménologie pure*, en l'occurrence une phénoménologie pure de la volonté. Encore faut-il préalablement, établir, d'autre part, que cette exigence est elle-même *inhérente* à la sphère formelle, en l'occurrence que le déploiement de la pratique formelle dessine en creux le point d'insertion *a priori* de la matière. Bien que juridiquement seconde, cette dernière tâche doit être réalisée en premier. C'est pourquoi nous nous attacherons d'abord à en décrire les grandes lignes.

(a) De quelle manière le sujet de l'action entre-t-il dans le cadre de l'*a priori* formel? A la condition d'être un *sujet quelconque* (pas nécessairement humain, par conséquent) pourvu des déterminations minimales sans lesquelles l'idée d'action prise dans sa formalité la plus exsangue est impensable. Quant aux autres déterminations, il doit être possible de les produire *a priori* et à volonté, par voie de construction. Qu'est-ce qui du sein de l'*a priori* formel requiert cette conversion sur le sujet, ou disons, cette implication du sujet dans les constructions *a priori* possibles, et, par suite, qu'est-ce qui motive le passage de cette théorie formelle à la théorie constitutive de l'*a priori* matériel? La réponse à ces questions nous engage dans les méandres de ce que nous pourrions appeler la déduction husserlienne de l'impératif catégorique, au sens déjà indiqué. Cette déduction présuppose l'élaboration préalable des notions formelles d'impératif catégorique et de domaine pratique. Quant au point nodal de la déduction, de même que dans la déduction kantienne il était à la fois de trouver la présentation qui assure à l'impératif catégorique sa *réalité objective pratique* et d'assurer la possibilité d'une telle présentation, il est, ici, d'opérer une présentation phénoménologique des conditions objectives et subjectives d'une application possible de l'impératif catégorique formel. Mais, par insuffisance critique, au lieu de chercher cette attestation dans l'exercice même de la phénoménologie, les leçons s'attachent exclusivement à motiver la transition des considérations formelles aux considérations noétiques matérielles, ou pour le dire en d'autres termes, de la pratique formelle à la phénoménologie de la

33. Toute discipline, aussi abstraite ou formelle soit-elle, en l'absence d'une *epoché* radicale, porte le stigmate de la thèse naturelle. L'histoire des sciences informée par la phénoménologie vient attester et confirmer ce point en montrant que ce stigmate n'est pas une vague généralité, mais prend une forme précise, celle du géocentrisme. Cf Jean-Jacques Szczeciniarz, *La terre immobile*, 2003, P.U.F. Voir plus particulièrement, pp. 17-21 et pp. 393-414.

volonté.

La notion de domaine pratique joue incontestablement un rôle charnière dans ce passage du formel à l'*a priori* matériel dont nous essayons de dégager ici la motivation rationnelle, et en elle, la manière dont le temps et le moi (ce dernier entendu essentiellement comme centre d'action) jouent sur le plan formel un rôle ambivalent. Sa position vise en effet à satisfaire cette forme de cohérence systémique qu'est la *définitude*, sans laquelle il est impossible de décider de la rationalité ou de la justesse de la *moindre* décision. L'ego est un pur centre d'action qui se borne, s'il est rationnel, à constituer son champ d'action *au mieux*, c'est-à-dire en tenant compte des buts possibles d'action et d'évaluation qui constituent ce champ. Poser ou supposer la non-dénombrabilité de ces biens pratiques ou affectifs, c'est rendre définitivement aléatoire toute évaluation et toute volition, et par suite, suspendre toute impératif catégorique aux aléas d'un *bon vouloir*. Mais en même temps, un champ pratique totalement saturé reste une Idée.

A l'origine de l'idée de domaine pratique, nous trouvons un groupe de lois formelles importantes qui du point de vue de l'architectonique des disciplines éthiques déterminent le passage de la sphère large de l'axiologie formelle à celle plus restreinte de la pratique formelle, et qui du point de vue de la sphère pratique formelle fournissent les principes fondamentaux de construction *a priori* de domaines pratiques possibles (ou multiplicités pratiques), et par suite, comme nous le disions, d'éthiques normatives possibles. Un premier et important groupe de lois est représenté par les lois de la *préférence pratique* (p. 130) et celles qui aboutissent à la « déduction » de l'impératif catégorique (les lois de la volonté-de-choix, les lois d'absorption des valeurs, les lois de dévalorisation relative, les lois de préférences, etc.). Parmi ces lois, la loi d'*absorption* est particulièrement importante, puisque c'est en fonction de l'« absorbabilité » des valeurs (c'est-à-dire d'« objets » de dilection ou d'aversion) que l'on détermine et fonde, dans un *domaine pratique déterminé*, l'impératif catégorique qui y prévaut.

Qu'est-ce qui définit un « impératif catégorique » ? En fait, justement son incapacité à être absorbé. Mais savons-nous donc déjà d'avance qu'il y a pour le moi voulant, dans tous les cas, un devoir non absorbable, un meilleur que rien ne peut surpasser ? La seule chose que nous sachions, c'est que, dans tout choix qui possède un champ pratique délimité de façon déterminée, comportant un nombre fini de membres, il y a un meilleur, à condition que s'y trouve (en général) un bien. Le meilleur est éventuellement pluri-voque ; nous pourrions néanmoins nous en accommoder. C'est un axiome que, parmi plusieurs optima égaux, il est non juste de n'en faire aucun, ou encore, qu'il est juste et pratiquement dû, quoique de façon seulement relative, de choisir l'un d'entre eux, peu importe lequel. (p. 136)

Nous en venons ainsi à produire cette *relativité objective* des valeurs qu'il fal-

lait préserver du contresens subjectiviste et sceptique. Tout comme pour le scepticisme logique, ce qui fournit ici un garde-fou sûr n'est autre chose que la ferme délimitation entre le formel et le matériel. Par suite, rien n'est décidé quant à la nature ou au nombre des *optima*.

Manifestement, la relativité, la validité sous réserve [*unter Vorbehalt*], pour un choix quelconque, réside en ceci qu'il lui manque une certaine validité ultime de la délimitation, tant que rien de plus précis n'est repéré à son sujet. En effet, ce sur quoi le sujet choisissant dirige sa question de volonté et le point jusqu'où il étend la disjonction questionnante, c'est là quelque chose de contingent. Il peut éventuellement, dans le domaine [*Bereich*] de la question, prendre en compte des possibilités toujours nouvelles, et à chaque élargissement du domaine pratique [*des praktischen Bereich*], pour dire les choses généralement, l'*optimum* se modifiera. De plus, avec ce même élargissement, les membres absorbés au niveau antérieur [une absorption qui neutralise les caractères d'acte et « matérialise », par conséquent, les actes antécédents] pourront acquérir éventuellement une nouvelle signification. Ce qui est le meilleur dans un choix et selon les limites de son domaine pratique est ce qui est exigé pratiquement, mais seulement sous réserve, sous réserve que d'un élargissement du domaine pratique ne résulte aucun meilleur qui l'absorbe. Pour ce dernier, la même chose, cependant, peu valoir également. Il est clair que la possibilité d'un impératif catégorique dépend de ce que nous puissions trouver un domaine pratique déterminé lui appartenant, un champ d'exercice [*Wirkungsfeld*] pratique lui appartenant objectivement, qui soit objectivement clos et qui ne soit plus, de ce fait même, susceptible d'élargissement, et ce pour chaque point-de-temps [*Zeitpunkt*] auquel une question de volonté en général peut se poser au moi [Je souligne]. Y a-t-il possiblement quelque chose de tel pour des moi singuliers, ou cela existe-t-il *a priori* pour tout un chacun? Notre considération, que nous pouvons bien dire portée par des nécessités aprioriques et intuitivement évidentes, nous a conduit au problème le plus central de l'éthique, au problème de l'impératif catégorique. (pp 136-137)

De même le domaine pratique reste une pure idéalité formelle, puisqu'il est *a priori* possible de faire varier le nombre et la nature des biens qui le garnissent. Il est, par suite, concevable qu'un domaine pratique - à l'instar des systèmes d'axiomes mathématiques et des multiplicités possibles correspondantes³⁴ - subisse un élargissement. La relativité dans le champ éthique est

34. Cf. les trois études sur la définitude et l'élargissement d'un système d'axiomes, ainsi que celles sur [Le domaine d'un système d'axiomes/ système d'axiomes et système d'opération, *Hua XII*, pp [452-488], *Articles sur la logique*, trad. fr. J. English, pp 515-546. On comprend

donc objective en ce sens qu'elle dépend d'une possibilité formelle : la possibilité d'élargissement du domaine pratique. Sans être remise en cause, l'opposition brutale d'un impératif catégorique universellement valide, mais vide, à des impératifs catégoriques effectifs, mais contingents et relatifs, s'assouplit, puisqu'il est possible de construire formellement les conditions d'une telle variation et d'une telle relativité, *abstraction faite de tout contenu déterminé*.

Nous retrouvons ainsi les questions dont nous étions partis : la temporalité pratique est-elle du ressort de la pratique formelle ou bien relève-t-elle de considération matérielles, et celles-ci sont-elles condamnées à rester contingentes ? Le passage du formel au matériel correspond-il à un élargissement dont on puisse fixer les conditions *a priori*, et du sein de considérations formalisantes ? Là encore, il faut répondre que la seule chose que l'on puisse déterminer *a priori* formellement, ce sont les conditions de *possibilité* d'un tel passage, et que celles-ci tendent à se confondre avec les conditions d'une clôture du champ pratique, une clôture qui, loin de l'empêcher, est une condition de la variabilité du champ. Les domaines pratiques sont en effet des multiplicités non seulement *dynamiques*, mais *pratiques*. *Dynamiquement*, chaque domaine pratique comporte en lui l'ensemble des ressources de cette transformation (possibilités pratiques, dénombrabilité des possibles pratiques, décidabilité de la valeur relative de ces possibles pratiques les uns par rapport aux autres, etc.). Une multiplicité pratique comporte en outre cette caractéristique de ne pas subir ses transformations, abstraction faite de la condition du temps, mais compte tenu du temps, et, *en celui-ci* du mode *sui generis* de remplissement du temps propre à l'intentionnalité volontaire. La moindre volition est, d'un point de vue formel, une production de valeur qui, en tant que telle, *présuppose* la clôture, la complétude d'un champ et en implique l'élargissement. Or la notion minimale de domaine pratique implique elle-même la possibilité d'un sujet capable de vouloir au moins un bien en au moins un point du temps.

Notre investigation formellement objective avait atteint son terme [*Abschluß*] dans la dernière leçon. Elle avait produit une détermination purement formelle de ce qui est exigé pour tout sujet et *pour chaque point de temps de son agir*. Nous nous représentons assigné à chaque sujet son champ d'action pratique idéalement complet, et ce, pour n'importe quel point de temps que l'on puisse envisager. Nous supposons en outre comme accordé que tout sujet idéalement possible qui possède en général un tel domaine d'action peut vouloir également, y vouloir et y faire quelque chose de bon. Par suite, faire le meilleur parmi tous les biens accessibles, c'est ce qui est absolument juste et, par conséquent, c'est là ce qui est catégoriquement exigé. Ce qui est bon, cela ne peut pas être décidé *formaliter*, non plus que ce qui est vrai ne peut l'être par la

mieux à suivre ces études les réserves de Husserl, dans les *Prolégomènes*, sur l'expression de définition de la norme fondamentale. Le mot est à entendre au sens de la *définitude axiomatique*, *c'est-à-dire*, en termes hilbertiens, de la complétude.

simple logique formelle, et on ne peut donc pas décider non plus *formaliter* de ce qu'est le meilleur objectif et de ce qui est pratiquement exigé. Mais il n'en reste pas moins vrai, d'avance, qu'un bien et un meilleur objectifs se trouvent prétracés. Tout comme la vérité, le bien et le préférable excluent également toute relativité ; en d'autres termes, il n'y a pas une anomie [*Gesetzlosigkeit*] qui mettrait la teneur matérielle du bien et du meilleur quels qu'ils soient en liaison contingente avec le sujet contingent de l'évaluer, du préférer, du vouloir. Tout comme la vérité est vérité objective sur la base de fondements de lois aprioriques, de même beauté, bonté, excellence, être-dû pratique [*Gesolltheit*] sont prétracés en raison de lois aprioriques. L'objectivité renvoie donc à des lois aprioriques, dans lesquelles la matière quelle qu'elle soit, le « quoi » déterminé, qui est évalué dans l'évaluation, est entrelacé conformément à son type essentiel universel. Si, à présent, le domaine de volonté pratique de chaque sujet est différent pour chaque sujet, si, pour parler en général, n'entrent pas dans chacun des domaines de ce type des biens de même espèce, si donc ce qui est pratiquement meilleur est différent pour chacun de ces sujets, tout sujet rationnel doit néanmoins reconnaître que, là où l'un, à bon droit, évalue de telle ou telle manière, quiconque en général prend en considération la même matière, devrait évaluer de même ; et de même tout sujet rationnel doit reconnaître que si un domaine comporte tels ou tels biens en tant que possibilités pratiques, pour ce domaine se trouve prétracé *idealiter* le meilleur, et que le sujet correspondant à ce domaine est par conséquent lié par une Idée et une loi. (pp 137-138)

(b) De même que la déduction de la loi morale conduit, chez Kant, avec le premier postulat de la raison pratique, sur la voie de la métaphysique des mœurs, la déduction husserlienne nous conduit sur la voie de la phénoménologie pure, c'est-à-dire de la *philosophie*. Si les considérations formelles représentent *moins* que le premier pas sur cette voie, puisqu'elles ne sont *qu'un point de départ*, la voie de l'application directe représente, elle, à coup sûr un faux pas. Comme le rappelle Husserl dans la tentative de mise en ordre des disciplines éthiques, toutes les applications que l'on peut faire des disciplines théoriques formelles ou matérielles, c'est-à-dire leur adaptation aux conditions humaines d'exercice de la raison (théorique, axiologique ou pratique) dont ces disciplines formelles *décrivent* et produisent la forme vide, n'ont *rien* de philosophique. Sont philosophiques en revanche les disciplines théoriques qui traitent « des actes rationnels et leur régulation normative » et, par suite, « de la conscience rationnelle » (p. 141). Or le dénominateur commun de toutes ces disciplines est d'être *aprioriques*, *noétiques* et *critiques*. C'est en cela qu'elles sont *purement* phénoménologiques, par opposition à une phénoménologie *en-core* empirique. Incombe-t-il à la philosophie, c'est-à-dire à la phénoménolo-

gie pure *de décider* de ce que sera le *contenu* de l'impératif catégorique pour l'humanité? Si une décision doit intervenir, ce n'est en tous cas pas par *voie d'application* de règles formelles. La philosophie, répétons-le, n'est *pas* une discipline pratique. Mais en même temps, elle ne peut renoncer à se poser la question de *sa propre pratique*, selon, il est vrai, des modalités tout autres que celles de l'application ou de la manipulation technologique de principes rationnels, application et manipulations qui laissent en position d'extériorité et donc apparemment indemne (telle est du moins la foi naïve qui anime toute « raison cynique ») le sujet manipulateur. C'est même dans cette implication ultime du sujet théorisant que consiste la pureté du phénoménologique et la marque caractéristique du philosophique.

Une telle transition est-elle possible et, si oui, nécessaire, et non seulement cela, mais catégoriquement exigée. La leçon suivante amorce la réponse et progresse, d'exigence en exigence, dans la voie de cette déduction en développant l'une des implications des domaines pratiques.

La *première exigence* fournissant un motif rationnel au passage de la pratique formelle à la noétique, provient d'une antinomie que rencontre la pratique formelle. En chaque point de transformation d'un domaine pratique, la meilleure décision est celle qui repose sur la meilleure information relativement aux possibilités pratiques. Se trouve ainsi prescrite par l'impératif catégorique, l'exigence d'une connaissance de ces possibles, et donc d'une décision qui prenne la forme d'un choix disjonctif le plus distinct et le plus clair possible. Ou pour le dire en d'autres termes, l'impératif catégorique exige que la volonté soit la meilleure. Et celle-ci à son tour ne saurait être une volonté purement impulsive (volonté totalement aveugle) mais doit être une volonté éclairée, une volonté la plus éclairée possible.

Dans notre déduction, qui détermine pourtant le sens de l'impératif objectif de justesse parfaite, on ne présupposait certes pas la raison du sujet agissant, pas même qu'il était impliqué dans une réflexion et délibération. Or s'il en est ainsi, la volonté peut néanmoins être une volonté totalement aveugle. Sans la moindre vision à plein, cédant à une pulsion aveugle, par exemple, à une habitude aveugle provenant d'une éducation conformiste, le sujet voulant peut de façon contingente atteindre ce qui en soi est le meilleur, ce qui est le « juste » unique, tel que peut le connaître dans une évidence complète [*in voller Einsicht*] quelqu'un qui juge rationnellement. (p. 142)

Ce sujet, nous nous le représentons, précise Husserl plus loin, « comme quelqu'un qui dirige volontairement sa vie de volonté » et transforme le champ de la praxis en domaine de la volonté, d'une volonté qui aspire à la justesse (donc à la rationalité). Or cette justesse exige à son tour « une vision à plein de la justesse » et donc un dépassement d'un vouloir aveugle en « vouloir intuitivement évident ». Mais il reste que cette exigence vaut *pour nous*, spectateurs théoriciens, qui, par la pensée, nous plaçons librement dans la position

du sujet quelconque de tel ou tel domaine pratique, nous plaçons librement par la pensée dans ses actes et envisageons librement les lignes de modifications possibles et par suite les lignes de perfectionnement possibles de ses actes et, corrélativement, ce qui serait requis pour que la valeur pratique de son action augmente. Comment devient-elle une exigence *interne* au domaine pratique, et *pour* le sujet de ce domaine?

Nous en venons ainsi à une *deuxième exigence* : il faut non seulement que le sujet volontaire puisse se rapporter à une volonté future, mais qu'il le doive, qu'il doive se rapporter à une volonté future meilleure. Ou en d'autres termes, toute volonté implique essentiellement une référence à une volonté future possible, et même à une volonté future meilleure. Par suite, toute volonté se rapporte implicitement à une ligne de perfectionnement de volonté future conduisant à terme au *télos* d'une volonté future parfaitement juste. Or dans les replis de cette exigence vient se loger une *troisième réquisit*, à savoir que le sujet soit doté de la *possibilité pratique* de pratiquer, à titre conservatoire et provisoire, une *epochè* pratique, une *epoché* qui, loin de détruire la possibilité même de toute pratique rationnelle, ouvre, au contraire, pour la volonté aveugle, la possibilité d'une *considération rationnelle*.

Mais vaut également *a priori* pour tout sujet en général, le fait que les volitions elles-mêmes appartiennent au domaine de la volonté du sujet volontaire, i.e. que je peux, maintenant, diriger ma volonté sur un vouloir futur, que je puis également, arbitrairement, suspendre [*suspendieren*] des motions de ma volonté, détourner des inclinations et diriger ma volonté sur une délibération et un choix rationnels et ce faisant sur des décisions de volonté rationnelles. Eu égard à cela, elles appartiennent elles-mêmes à tout domaine de la volonté, et alors la loi du meilleur, qui énonce qu'il faut avoir des égards particuliers pour les biens qui résident dans ces actes rationnels, et que ces actes rationnels constituent des conditions nécessaires de possibilité d'atteinte du but conséquent de la justesse de la volonté. Je ne dois donc pas seulement questionner ce que je peux, et réfléchir à ce qui est le meilleur, et adopter à son égard, de moi-même, une attitude rationnelle, mais je dois, de propos délibéré, tendre au but de la plus grande clarté et de la plus grande rationalité possibles, par quoi je ne m'assure pas seulement de ce qui est d'ordinaire et relativement le meilleur, mais, dans la vision à plein elle-même, j'y ajoute une nouvelle valeur. (pp 144-145)

L'impératif catégorique se trouve enrichi et compliqué de cette référence à la volonté et à la volonté de volonté future meilleure. On pourrait en donner la formulation suivante : *veille la volonté la meilleure possible*. Or cette volonté requiert, comme nous l'avons vu, les lumières de la raison logique, pour pouvoir être une volonté pleinement éclairée. Aussi est-il requis, *quatrième-ment*, que cette clarté soit la plus grande possible, ou en termes pratiques, que

le cercle des réalisabilités possibles soit le plus large et le plus différencié possible, car « ce n'est qu'alors que le meilleur de ce cercle le plus large n'est plus absorbable, qu'il n'est plus simplement un meilleur de façon relative, qu'il n'y a plus d'élargissement du cercle pensable comportant encore un bien pratique qui pourrait être meilleur encore » (§21, p. 145) - non pas pour nous, « spectateurs », qui pouvons opérer en quelque sorte un examen intuitivement évident en pleine connaissance de cause, nous, qui « choisissons selon la certitude de volonté », pour le sujet concerné sans qu'il ait lui-même « besoin de choisir », mais *pour le sujet de ce domaine pratique lui-même*. Il ne suffit pas en effet qu'il ait objectivement le choix, mais que ces possibilités pratiques avec le meilleur éventuel soit des réalisabilités *pour lui, pris dans sa délibération*, ou encore, sa *question-de-volonté*. De là provient aussi, qu'il ne suffit pas que la décision que le sujet prend soit la plus juste *possible*, pour nous, compte tenu de l'ensemble des possibilités pratiques qui étaient les siennes, mais il faut que ce soit le cas pour lui au moment où il agit. Et c'est là une grande différence avec ce que nous apprend la déduction parallèle dans l'ordre du jugement et de la vérité.

La vérité est ce qu'elle est quand bien même personne ne la juge. En revanche, il n'est pas nécessaire que ce qui est pour moi une possibilité pratique soit par là même tel pour tout autre. Les possibilités pratiques sont *essentiellement* référées au sujet capable de volonté. [je souligne]. (p. 149).

Cette référence pourrait conduire à tenir la possibilité pour quelque chose de subjectif. Pourtant, nous avons là un « quelque chose d'objectif », qui implique et concerne le sujet de l'action.

[L]'objectivité de la possibilité pratique est essentiellement liée au sujet concerné, et la même chose vaut pour le domaine pratique entier du sujet à chaque moment de son agir, i.e. pour le domaine de toutes les possibilités pratiques existant objectivement pour le même sujet à un moment donné. S'il a en général des possibilités pratiques, donc un domaine total pratique, il est alors en tous cas le sien, et il y a une chose que l'on pourra énoncer *a priori*, à savoir que deux sujets-ego ne peuvent avoir principiellement un domaine pratique identique, ne peuvent avoir des sphères possibles d'actions identiques. En même temps, ce domaine s'altère en général de point temporel en point temporel. (*ibid.*)

Au terme de cette déduction, une relativité subsiste, et il ne semble pas que nous ayons dépassé le stade d'une noétique formelle des actes de volonté, d'une pratique formelle.

Bien sûr, une relativité subsiste : celle qui a trait au sujet et au point de temps. Mais bien que chaque sujet doive en général quelque chose de différent, et que le même sujet doive différentes choses en des temps différents, chaque sujet doit en chaque temps uni-

quement une seule chose qui est objectivement déterminée, si tant est qu'il doive quelque chose tout court. Ce « si tant est que » [*falls*] signifie : à la condition que le sujet ait, au moment donné, en général, une sphère d'action pratique et, plus largement, que, en celle-ci, se trouvent en général des biens. Dans quelle mesure ces conditions sont des restrictions, cela doit naturellement être spécialement considéré. (p. 151)

Ne sommes-nous pas, au final, restés prisonniers de la sphère formelle ? A cette question, il faut répondre que nous avons établi que ces exigences, dans leur ensemble, ne valaient pas seulement pour nous, mais pour le sujet de volonté à chaque fois concerné. Les « enchaînements-de-fondation » que nous avons parcourus, expriment des exigences qui ne sont pas *imposées* de l'extérieur au sujet volontaire, mais qu'il présuppose et que la *moindre* de ses volition ou le *moindre* de ses renoncements ou abstentions implique. Et de même qu'il y a un *impératif catégorique logique* fondé dans l'essence du jugement, il y a, dans l'impératif catégorique qu'est toute décision, toute volonté actuelle, un *postulat*, celui de la clarté rationnelle. Ce postulat est *inhérent* à la notion de *possible pratique*.

4.

Mais il y a encore loin du *postulat* d'une volonté rationnelle exigeant une clarté maximale à la justification d'une noétique pure, entendons d'une phénoménologie pure de la volonté, qui veut, est-il besoin de le rappeler, une élucidation dernière du phénomène de la conscience en général et de la volonté en particulier. Aussi l'échantillon d'analyses phénoménologiques de 1914 conserve-t-il le statut qu'avait la première investigation de 1908, et pêche-t-il, sur un point essentiel, par sa naïveté critique. Le dépassement de cette naïveté suppose que l'exposition des contenus d'une phénoménologie de la volonté soit *essentiellement référée* à l'exposition des présuppositions (réquisits et ressources objectives et subjectives) d'une telle phénoménologie, seule manière de réfuter radicalement le scepticisme éthique tout en s'assurant qu'elle est elle-même exempte de la contradiction qui le détruit dans son principe. Ce dépassement est amorcé dans les *Ideen I*, comme nous l'indiquons ci-dessus, et aboutit à cette figure *ambiguë* d'un je pur doté, par *transfert* ou *transposition*, des traits descriptifs de l'intentionnalité volitive, position d'équilibre qui se traduit simultanément par un déplacement du statut et de la portée de la phénoménologie de la conscience du temps, et par une réorientation de la problématique de la temporalité sur les questions de remplissement temporel.

Mais il doit être possible, pour nous, de repérer *dans ce premier stade*, parmi les éléments descriptifs des *Leçons*, ceux qui avaient, pour ainsi dire, *vocation* à subir une telle transposition, et qui, en retour, font qu'une telle transposition trouve, *en tant que telle*, son fondement dans le *phénomène* de

la volonté en tant que tel. Nous parlons en effet d'une véritable *transposition*³⁵ et non d'application ou d'extension, et il convient de s'assurer à *même le phénomène de la volonté*, qu'elle est *possible*. Cette transposition correspond à ce que j'ai qualifié de position d'équilibre, qui est en même temps celle de la *tension maximale*. Tout d'abord, l'ensemble des analyses thématiques sur les structures de conscience, et pour commencer celles qui portent sur la conscience originaire du temps et sur le temps phénoménologique proprement dit, sont tendues vers un même but qui est de rendre raison, dans ses racines, de la possibilité de la connaissance phénoménologique en tant que connaissance pure, réflexive et eidétique, et donc, d'établir *positivement* la structure ou le plan en regard desquels les objections de principe de Watt sont à la fois d'essence sceptique et, en tant que telles, phénoménologiquement contradictoires. Nous ne nous engagerons pas ici dans l'étude précise de ces développements supposés *bien connus*. Nous nous bornerons à un relevé sommaire des points d'affleurement de cette transposition, points qui, à mesure qu'ils émergent, dessinent le profil de la temporalité *dans laquelle s'exerce et se déroule* l'activité du je phénoménologisant.

La réflexion phénoménologique suppose la conquête, par le phénoménologue, du champ de sa propre conscience et présuppose la disponibilité des vécus pour de libres investigations. Aussi ce champ se trouve-t-il désigné comme *champ de liberté* (*Ideen I*, p. 226, p. [131]) et le moi pur, caractérisé comme *centre de rayonnement*. Ce champ est un champ absolu et la liberté en question entière pour autant que se trouvent remplies les conditions que fixaient les lois pratiques formelles. Encore faut-il s'assurer, par une investigation dans la forme la plus universelle de la conscience, qui est aussi la forme commune à tous les vécus, que nous avons bien affaire à un *champ total et unifié*, où il est, par suite, loisible au je pur depuis n'importe quel point du champ de rejoindre n'importe quel autre point. Or pour ce faire, il ne suffit pas de poser la forme du flux, même conçue comme « forme enveloppant une diversité de systèmes de formes » (p. 278), il est nécessaire que le flux du vivre lui-même, le *temps phénoménologique dans son infinité soit unifié*. D'où l'approfondissement des modes temporels propres aux vécus qui font de la conscience non seulement un champ, mais un champ total et unifié - un champ *clos* ; non pas une simple boîte vide, mais un tout structurellement cohérent (*zusammenhängender*).

A envisager cette possibilité du côté du plan phénoménologique de réflexion, la disponibilité des vécus pour une réflexion trouve son expression dans la *loi eidétique* suivant laquelle « chaque vécu non seulement peut être considéré du point de vue de la *succession temporelle* (*temporelle Folge*) au sein d'un enchaînement de vécus essentiellement fermé sur soi-même, mais peut être encore envisagé du point de vue de la *simultanéité* (*Gleichzeitigkeit*) » (p. 278, p. [165]). Depuis n'importe quel point de conscience, depuis n'im-

35. Husserl distinguait déjà dans ses leçons de 1902 deux modes de *transposition* affective, l'un, contingent, l'autre, nécessaire, cf. *Hua XXVIII*, p. 410-411, trad. *Annales de phénoménologie*, 2005, p. 217.

porte quel *maintenant de conscience*, tous les autres vécus sont, en droit, accessibles ; tous les autres vécus sont actuellement ou potentiellement *contemporains* les uns des autres. C'est ainsi que chaque maintenant de conscience possède un horizon de passé infini et d'avenir infini - non pas que *ma vie de conscience se déroule infiniment*, mais, quelle que soit la durée objective, mondaine de ma vie, la conscience possède une structure telle que chaque maintenant-de-vécu est ouvert *horizontalement* sur l'ensemble du vécu, dont l'horizon de l'« advenu contemporain » (*Horizont des « gleichzeitig Gewesen »*) (p. 279, p. [165]). Mais pour que ce « champ temporel phénoménologique » (*phänomenologische Zeitfeld*) constitue en même temps un champ de liberté pour le je pur (non seulement le je qui opère la réflexion phénoménologique, mais d'abord et pour commencer, pour le je constituant), un champ pour un pur *je peux*, il faut rendre compte à la fois de la disponibilité du vécu dans toutes ses composantes et du *modus operandi* du je pur. Or l'ensemble des analyses qui exposent la structure unitaire et close du flux de conscience, selon ses trois dimensions de l'avant, de l'après et du simultané (p. 279, p. [165]), et expliquent comment le champ forme à *chaque instant et depuis chaque point de vécu* un tout, n'expliquent pas comment chacun de ces maintenant-de-conscience est un maintenant-de-conscience originaire, et l'horizon propre à chaque vécu (selon les axes du successif et du simultané) n'était pas lui-même un « horizon d'originarité » (p. 278, p. [165]). Car ce sont là des « corrélats nécessaires » : « un moi pur - un flux de vécu rempli selon les trois dimensions sans en excepter aucune, s'enchaînant essentiellement dans ce remplissement, s'exigeant dans sa continuité de contenu » (p. 279, p. [166])³⁶.

Formellement, le moi pur est non seulement le principe qui unifie le flux, qui, à chaque « instant », en chaque maintenant-de-conscience, assure la clôture d'un champ qui s'étire à l'infini et reste d'un seul tenant, mais également ce qui est *capable* de circuler librement dans ce champ, de se situer *n'importe où*, dans ce champ, c'est-à-dire de tenir tout point du champ phénoménologique pour un point quelconque (*beliebig*). Du point de vue du je phénoménologisant, nous avons là le fondement (*Fundament*) de la possibilité *apriorique* de la réflexion, c'est-à-dire d'orientation du regard et de saisie perceptive (*perzeptive*), dans la réflexion, de n'importe quel vécu, et la ressource du pouvoir de réitérer cette saisie « aussi loin que s'étend cet enchaînement » (*Zusammenhang*). (§83, pp. 279-280, p. [166]).

Pour finir de fonder la libre activité du je phénoménologisant, il faut montrer que les rayonnements du moi qui réfléchit les vécus n'altèrent pas ceux-ci, qu'ils conservent certes le caractère de la subjectivité, tout en ménageant la possibilité d'une objectivation du vécu lui-même. Ce problème est particulièrement important et fournit un fil conducteur sûr dans maintes analyses de l'époque de Bernau. Les *Ideen I* l'abordent à la rubrique des mutations at-

36. Nous traduisons ainsi le passage : « Ein reines Ich - ein nach allen drei Dimensionen erfüllter, in dieser Erfüllung wesentlich zusammenhängender, sich in seiner inhaltlichen Kontinuität fordernder Erlebnisstrom : sind notwendige Korrelate » (p. [165]).

tentionnelles, aux points de vue noétiques et noématiques. Ce titre couvre un ensemble de phénomènes qui sont au cœur de la réflexion et au fondement de la description phénoménologique elles-mêmes.

Il s'agit d'une série de mutations idéalement possibles qui pré-supposent un noyau noétique possédant lui-même nécessairement des moments de genre différent susceptibles de le caractériser ; *ces mutations par elles-mêmes n'altèrent pas les fonctions noématiques ressortissant à ces noèses et pourtant elles représentent des transformations qui affectent l'ensemble du vécu tant par sa face noétique que noématique*. Le rayon du regard émis par le moi pur tantôt traverse de part en part telle couche noétique, tantôt telle autre ou (...) traverse telle ou telle niveau emboîté dans un autre, tantôt directement, tantôt par réflexion. A l'intérieur du champ total donné des noèses potentielles, ou des objets noétiques, nous regardons tantôt ce tout, l'arbre par exemple qui est présent de façon perceptive, tantôt telle ou telle partie, tel ou tel moment du tout ; puis nous revenons à une chose située dans le voisinage ou bien à quelque système ou processus de forme complexe. Soudain nous tournons le regard vers un objet de souvenir qui nous "passe par la tête" : au lieu de traverser la noèse de perception qui constitue à nos yeux ce monde des choses qui sans cesse apparaît et se développe selon une unité ininterrompue, tout en s'articulant de multiples façons, le regard pénètre à travers une noèse de souvenir dans un monde de souvenirs, s'y meut, s'y déplace, passe à des souvenirs de degré différent ou à des mondes imaginaires. [Je souligne] (*Ideen I*, p. 318, p. [190]).

Parmi les mutations attentionnelles, l'on doit distinguer les changements dans la distribution, et les changements qui affectent les modes attentionnels, qui à leur tour se divisent en deux groupes : le groupe des modes de l'actualité et celui des modes de l'inactualité. Ces modes sont particulièrement importants et permettent de dissiper ce qui pourrait passer, dans la description inaugurale de l'activité rayonnante, si ce n'est pour une contradiction, du moins pour une difficulté, voire une antinomie. D'une part, en effet, le rayon doit pouvoir atteindre n'importe quel vécu dans le moindre de ses constituants, mais en même temps, ce rayon ne doit pas modifier, altérer le vécu. D'autre part, le rayon doit pouvoir transformer le vécu, faute de quoi l'objectivation se bornera à la simple réitération du vécu dans son aspect brut et aucune analyse descriptive ne sera possible, mais cette transformation nous met en présence d'un vécu autre, tout en le conservant dans son identité. L'ensemble de ces modes, qui regroupent aussi bien ceux de la clarté et de l'obscurité, de l'explicite et de l'implicite que les modalités proprement dites, ne sont pas pour le moi pur constituant des caractères extrinsèques, des propriétés extrinsèques qui s'ajouteraient de l'extérieur au noème ; « au contraire, les noèmes concrets changent de part en part », ce sont en d'autres termes des « modes néces-

saires qui affectent la façon même dont le noyau identique se donne ». Cette « fonction du regard qui déplace, élargit ou rétrécit son champ d'exploration représente une dimension *sui generis* de modifications noétiques et noématiques qui se correspondent » (p. 321). Dans la mesure où ces configurations attentionnelles, prises dans leurs modes d'actualité, présentent de façon manifeste « le caractère de la subjectivité », il en va de même, par suite, de toutes les fonctions qui se trouvent modalisées dans ces modes et les présupposent. Le champ phénoménologique se divise ainsi en un champ d'actualité où le moi, en tant qu'être libre (*freie Wesen*), va et vient, « rayonne », vise et, sans se diviser, atteint tel « objet », qui, lui, n'est nullement subjectif, prend éventuellement position ; et un champ d'inactualité, un « champ de potentialité offert aux actes libres du moi » (p. 322, p. [192]). Or, relève Husserl, « l'expression "en tant qu'être libre" ne signifie rien d'autre que des modes du vivre tel que : sortir-de-soi-librement, ou revenir-à-soi-librement, agir spontanément, éprouver quelque chose de la part des objets, pâtir, etc. » (p. 321, p. [192]). C'est sur cette liberté du moi constituant que se *fonde* la liberté intérieure du moi phénoménologisant.

Les notions de noème et de noèse se sont élargies au terme d'analyses qui ont montré comment les *modes* (et en particulier les modalités) sont eux-mêmes constitutifs, ou, ce qui revient au même, que l'activité *synthétique* constituante est une *activité thétique* ou *polythétique* régie par une syntaxe rigoureuse. Le rayonnement du moi pur dans ses modes attentionnels divers est donc ultimement une activité *productrice originelle*, une *libre spontanéité*, une *libre activité*, et à ce titre, il est assimilable à la volonté.

Une synthèse peut être accomplie pas à pas, elle advient, elle surgit dans une *production originnaire*. Cette originarité de l'advenir dans le flux de la conscience est une originarité tout à fait particulière. La thèse ou synthèse advient tandis que le moi pur franchit actuellement un pas et à chaque nouveau pas ; il vit lui-même dans le pas et "avance" avec lui. Le poser, le poser-au-sujet-de, le présup-poser et le poser-par -suite (*Setzen, Daraufsetzen, Voraus- und Nachsetzen*) etc., c'est là sa *libre spontanéité* et activité ; il ne vit pas dans ses thèses en tant qu'un être inhérent passif, mais ce sont là des rayonnements qui partent de lui comme d'une source originnaire de productions. Chaque thèse commence avec un point-de-position-initiale (*Einsatzpunkt*), avec une *position ponctuelle originnaire* ; et il en va ainsi de la première thèse, comme de toutes les thèses ultérieures dans l'enchaînement de la synthèse. Ce poser-initial (*Einsetzen*) appartient précisément à la thèse en tant que telle, en tant qu'un mode remarquable de l'actualité originnaire. Il est quelque chose comme le *fiat*, comme le point de position initiale du vouloir et de l'agir.

Néanmoins il ne faut pas confondre le général et le particulier. La décision spontanée, le faire qui consiste à vouloir et à exécuter,

est *un* acte parmi d'autres actes ; ses synthèses sont des synthèses particulières parmi d'autres. Mais *chaque acte*, quel que soit son type, peut être amorcé dans ce mode de la spontanéité, du commencement pour ainsi dire créateur, dans lequel le moi pur entre en scène comme sujet de la spontanéité. (p. 414, p. [253])

Nous nous tenons ici sur la ligne de crête dont nous parlions précédemment, sur la ligne de transposition. La liberté de la réflexion phénoménologique suppose cette capacité du moi pur à ré-effectuer activement ce qui a d'abord été produit sur un mode amnésique et passif. Cette activité néanmoins ne doit pas être celle du je spectateur (*Zuschauer*) et ne doit pas être à proprement parler une production, si une production phénoménologique existe, elle doit se borner à une « pure productivité logique », qui, comme l'énonce le § 124, est et demeure, par essence, une couche intentionnelle improductive.

Montrons à présent, comment ce plan d'analyses phénoménologiques trouve sa préfiguration et sa motivation sur le plan de l'analyse naïve de la conscience volontaire proposée initialement en 1908.

A. Commençons par l'exposition naïve des grandes lignes d'une *phénoménologie pure de la volonté*. Comme l'annonçait déjà de façon allusive la pratique formelle, le passage du formel au matériel suppose l'intégration des modalités dans la sphère formelle. Celles-ci, sans nous faire sortir *eo ipso* de l'*a priori* analytique, jouent néanmoins un rôle décisif, tant dans la délimitation des disciplines formelles, que dans l'analyse des essences et moments d'essences intentionnelles, comme il ressort nettement du § 8 de l'introduction (pp. 208-212), que des paragraphes d'analyse phénoménologique de la volonté (en particulier le § 17, pp 112-124). Sans la prise en compte de cette extension modale, nous ne pourrions comprendre comment la phénoménologie aboutit, pour toutes les sphères d'acte, à la notion *noématique* de proposition (*Satz*) et par suite à la notion de syntaxe de conscience. En l'occurrence, nous ne comprendrions pas ce qui est caractéristique de la proposition-de-volonté, par opposition à la proposition-de-souhait, par exemple. Les modalités sont non seulement des éléments constituants de plein droit, mais ils permettent à l'analyse phénoménologique de dépasser les limites d'une analyse « réelle », obnubilée par ce qui est susceptible de se donner dans une « perception interne », et prendre la tournure d'une *pure* analyse se développant dans l'élément *imaginaire* des fluctuations modales. C'est *en ce sens* que nous en venons à dire qu'elles ont une fonction de traceur fixant tout à la fois l'extension maximale d'une essence d'acte (l'extension eidétique phénoménologique) et poussant au-delà de toute perception interne (réelle possible) l'analyse des constituants essentiels ultimes d'une essence intentionnelle. Ou si l'on veut, l'élargissement de la volonté aux modalités (doute ou question de volonté, présomption de volonté, etc. jusqu'à la certitude-de-volonté) permet seul de dépasser l'équivoque (éventuellement les confusions) des descriptions empiriques (« impures ») des actes volitifs. La modalité désigne certes un moment constitutif parmi d'autres (détermination, clarté, plénitude, etc.) qui sont eux aussi susceptibles de varier.

Il reste que ce sont ces modalités, et non les autres moments, qui jouent, tant sur le plan de la méthode de variation que dans les processus de constitution, le rôle de *traceur* eidétique. S'il est vrai que vouloir au sens le plus étroit tend à se confondre avec le vouloir positif dans la certitude de-de-volonté (p. 103), il reste qu'il faut comprendre « par acte-de-volonté au sens le plus large », « maintes autres modalités » (p. 103), lesquelles sont rejetées le plus souvent dans la nuit affective de l'involontaire. Ni la rationalité du choix ni bien entendu son irrationalité ou sa folie, ni la clarté ou la complétude de la disjonction qui précède la décision ne sont une condition *sine qua non* de l'acte de volonté. En revanche, il y a volonté dès qu'il y a proposition-de-volonté, c'est-à-dire la modalité constitutive de l'acte et du contenu d'acte, susceptible à son tour d'une certaine variation modale.

Faute d'emprunter la voie de la variation modale, les distinctions proposées sont condamnées à se rabattre sur des caractères distinctifs approximatifs, secondaires ou contingents et pêchent par conséquent tantôt par excès tantôt par défaut. La simple lecture du § 17 permettrait de mesurer l'abîme qui, tant du point de vue de la méthode que de celui des résultats, sépare la distinction phénoménologique *pure* entre volonté au sens large et volonté au sens étroit, d'une part, et la distinction phénoménologique empirique (celle de Pfänder) entre volonté *lato sensu* et volonté *stricto sensu*, d'autre part une délimitation trop étroite, faute de cerner la spécificité des modalités pratiques, place, à la base de toute volition, une représentation dotée du mode doxique correspondant, et de surcroît, un mode doxique issu d'une réflexion envisageant ce possible sous le mode d'une disjonction rationnelle. Aussi est-on conduit à renvoyer dans la nuit de l'involontaire et de l'affectivité, tenus pour indéterminés et indéterminables, les volontés simples qui suivent simplement une excitation [*Reiz*], « sans hésiter et sans douter », et donc sans délibérer : les actes impulsifs (*triebartig*). Une délimitation trop large, à l'inverse, aveugle qu'elle est aux différences modales, tend à inclure dans la sphère des volitions, des actes qui non seulement n'en relèvent nullement, mais qui sont *incompatibles* avec une volition : ainsi du souhait. Un tel excès de largesse équivaut du point de vue descriptif de la phénoménologie pure, à une pure et simple confusion. On confond, pour le dire sommairement, plusieurs groupes de relations noétiques qui sont pourtant distinctes : (a) les entrelacements d'acte, (b) les implications rationnelles, (c) les implications réelles, qui à leur tour sont de deux ordres, de l'ordre du soubassement ou de l'ordre de l'inclusion horizontale.

(a) Un souhait ou un désir se trouvent souvent entrelacés à une volonté, tout comme, nous l'évoquons plus haut, un souhait-de-réponse peut se trouver entrelacé à une question logique. Mais l'entrelacement reste un mode de *connexion* entre actes complets (constitués) et non un mode de *constitution* d'acte. L'assimilation de l'un à l'autre, ou la réduction de leur distinction d'essence à une simple différence de degré (de vivacité, de tension, de fermeté etc.) escamote la différence modale. S'ils sont « souvent entrelacés l'un à l'autre », nous ne sommes nullement fondés à conclure qu'ils le sont toujours ou par es-

sence. « La volonté d'entreprendre un voyage n'abolit pas le désir de le faire, et même lors de l'exécution du voyage qui le réalise, il est possible que le désir de la suite ou du terme continue de nous affecter ; ou encore, il est possible qu'il réside dans la conscience comme une couche inférieure permanente. » (p. 105) Il n'en reste pas moins que la différence d'essence doit être maintenue. « Le simple souhaiter ne comporte rien de l'ordre du vouloir », « rien de l'ordre des modalités pratiques et n'est pas lui-même un acte pratique, un acte de la volonté au sens le plus large » ; un acte pratique *pose* ou *suppose* selon des modalités pratiques qui sont exclusives des modalités *boulétiques* des modalités de souhait. Abstraction faite de ses modalités propres, le souhaiter se borne à poser, sur un mode axiologique, que « cela est possible », tandis que la volonté, même prise en sa modalité la moins thétique, c'est-à-dire sous la forme du doute ou de la question-de-volonté ne se demande jamais, « cela est-il possible », mais « cela doit-il être », quand à sa forme simple elle pose, analogiquement, un « cela doit être » - « bien entendu en un sens déterminé » (*ibid*).

(b) L'implication rationnelle, quant à elle, est si peu une *implication réelle*, que le plus souvent la première exclut la seconde. Aussi lorsque l'on dit que la volonté de B implique *a fortiori* le souhait que B, c'est là une expression équivoque. C'est exact, si l'on entend, par *impliquer au sens rationnel*, non pas un souhaiter actuel, mais un souhaiter potentiel, syntaxiquement cohérent avec le vouloir actuel. Cette compatibilité fonde la possibilité de leur entrelacement, de leur composition. Il faut à cet égard discerner deux modes d'implication rationnelle : celle qui s'opère entre deux actes compatibles, c'est-à-dire combinables, composables et celle entre actes de niveaux différents, et donc syntaxiquement non composables. Relèvent de cette deuxième catégorie les actes doxiques impliqués par les actes affectifs. C'est ainsi que « la volonté dirigée sur un futur *implique* d'une certaine façon la croyance en ce futur, mais *ne la présuppose pas* », « *ne l'implique pas en tant que soubassement* » (p. 106) [Je souligne]. C'est bien plutôt l'inverse, si un acte se fonde en l'autre, c'est bien plutôt la croyance en l'*être futur* « qui prend sa source dans le vouloir ». Il est exact en revanche qu'une joie concernant un événement futur *présuppose comme soubassement* une croyance en l'être futur de cet événement, et même une attente de cet événement futur. Celui qui veut quelque chose (par exemple aller à Paris) « implique selon un certain mode, naturellement, que le voyage à Paris sera une réalité », mais ce voyage n'est pas « pour autant une réalité certaine, et ce n'est pas non plus parce qu'il est d'avance certain qu'il est voulu », tout au contraire « s'il était déjà d'avance certain qu'il soit, il ne pourrait pas du tout être voulu ». Il faut prendre garde ici à ne pas confondre deux problèmes distincts. D'un point de vue méthodologique, il est possible d'établir *pour toutes les sphères d'actes*, un parallélisme des modalités (ainsi que le fait Husserl ici au sujet de la question de volonté et de la question doxique), mais du point de vue de la fondation des actes, se serait une erreur de croire qu'il y a une correspondance terme à terme entre les séries de modalités doxiques et

affectives. En l'occurrence, la volonté sur le mode de la certitude catégorique qui pose son *fiat* créateur, comme le dit Husserl, n'implique nullement la modalité doxique correspondante, et même l'exclut. Mais nous avons ce faisant dégagé un nouveau mode d'implication réelle, à savoir l'implication horizontale d'une croyance dans l'acte de volonté ou encore d'une perception future etc. Pour autant, la volonté n'est pas volonté de *cette croyance* ou volonté de *cette perception future*. Il s'agit là encore d'implicats.

Et si le vouloir est un vouloir de l'action, alors, dans chacune des phases dans laquelle la réalisation est accomplie (le devenir réel a par conséquent le mode de l'être-réel-maintenant), ce réel-maintenant est caractérisé comme originairement créé, comme fait ; corrélativement l'apparition-de-perception (et la certitude de perception) a le caractère d'une certitude et d'une apparition issue du vouloir. Tandis que n'importe quelle autre perception a le caractère d'une passivité, dans laquelle nous appréhendons ce qui précisément est là, dans laquelle nous nous tournons vers un existant, la perception qui entre ici en jeu, celle de toutes les phases actuelles de l'action, a le caractère d'une perception ayant sa source dans la subjectivité créatrice, dont l'objet est consécutif au « fiat » créateur. Telle est donc la singularité incomparable de la position de volonté en tant que position créatrice. (p. 107)

(c) Pour cerner les conditions d'une *implication réelle* d'un contenu d'acte (doxique par exemple) dans la thèse d'un nouvel acte, il faut rappeler ici la thèse de la *Cinquième Recherche*, à savoir qu'un acte ne fonctionne jamais comme *soubassement* d'un autre acte qu'à être désactivé en tant que l'acte qu'il était. Ou pour le dire autrement, l'implication réelle suppose tant du point de vue de l'acte que de son corrélat, une modification modale radicale. Or cela vaut non seulement du soubassement doxique (p. 109), mais également de la conscience originaire du temps. (p. 111). C'est ainsi qu'« une volonté ne présuppose pas seulement, dans l'absolu, une représentation du voulu, mais elle a plutôt nécessairement un soubassement de représentation et par suite, bien qu'elle ne présuppose pas de croyance ontologique quant au voulu, elle possède aussi un soubassement de croyance référé à l'être réel ». Mais les soubassements de représentation et de doxa en questions ne se rapportent justement pas au voulu comme tel, mais au contexte du vouloir actuel - « au champ d'effectivité » dans lequel et en fonction duquel ce vouloir se produit. Quant à la conscience originaire du temps, s'il est vrai qu'elle fonctionne pour la volonté, comme pour tous les autres actes, comme une structure rigide que rien ne peut briser ou plier, elle ne permet pas à proprement parler de saisir la *singularité incomparable* de la temporalité de la volonté. Pour la cerner, nous devons nous tourner vers l'autre forme d'implication réelle, celle qui se fait *bewußtseinsmäßig* (p. 108), dans l'ordre de la conscience volitive elle-même.

L'originalité incomparable de la conscience volitive se résume dans ce que Husserl qualifie de caractère créateur : la « volonté profère son “que cela soit !”

créateur ». D'un point doxique elle est comme le jugement par essence positionnel, et ce qu'elle pose ce n'est pas une réalité, mais la « réalisation » de quelque chose, plus exactement, une « opération de réalisation » (*Leistung der Verwirklichung*), qui en inclut nombre d'autres, certaines nécessairement, d'autres éventuellement. Elle inclut horizontalement et nécessairement, bien qu'elles ne soient pas *ce qui est voulu*, la croyance en l'être futur et la perception future de ce qui est voulu, et non l'inverse, comme nous le disions plus haut. Elle inclut même éventuellement, s'il s'agit d'une décision de volonté qui repousse la réalisation à plus tard - s'il s'agit d'un projet - une *autre* volonté future qui marquera le début de la réalisation. Mais dans tous les cas, ces *actes ne sont pas* ce qui est visé par la volonté, sans quoi, comme le précise Husserl, nous « tomberions dans une régression à l'infini » (p. 108). Ces actes enfermés, dans l'ordre de la conscience volitive, y sont bien réellement (*reell*) enfermés, mais l'intention volitive (et c'est en cela qu'elle est par excellence *productive*) traverse ces actes, y compris les processus passifs de la conscience originaire du temps, et se reporte sur son but, sur ce qui est voulu. Citons encore une fois ces pages admirables où se mêlent sobriété et radicalité.

Assurément, le vouloir dirigé sur un événement futur et n'ayant pas son commencement dans le point du maintenant implique [*schließt ein*], quant à la conscience, l'agir réalisateur futur, et même, entendue réellement [*reell verstanden*], une conscience de certitude de l'agir futur. Le voyage futur que je projette et auquel je suis maintenant résolu, je n'en ai pas conscience uniquement comme d'un processus, mais précisément comme d'un voyage, c'est-à-dire d'une action, et cela de façon absolument nécessaire. Mais la volonté présente en tant que volonté, en tant que position spécifique de la réalité du « qu'il en soit ainsi ! » ne pose pas la volition future ou encore l'action future, mais, à travers elle, émet la thèse « que cela soit ! » ou, comme nous pourrions encore dire : la thèse de la volonté s'étend sur un segment-de-temps [*Zeitstrecke*] futur et en exige un segment-de-volonté rempli, à travers les phases duquel il s'étend, et dès lors ce que la volonté future amène, dans chaque phase, à la position de volonté, à la création future, est également quelque chose de posé volontairement par la volonté-décisionnelle actuelle ; ce qui est ainsi posé, c'est le processus à réaliser et non pas la volonté, ou encore l'action. Mais bien sûr, nous avons [là] ceci d'original que la volonté future, elle aussi, dans tout son déroulement continu, et corrélativement à l'action future, se caractérise comme un réel futur et un réel qui prend sa source, pour ce qui est de son être réel futur, dans la volonté décisionnelle actuelle. C'est ainsi que quelque chose ne vient à l'être que par la volonté et c'est par elle qu'il a le caractère de certitude d'un être futur. Mais pour cette raison même il reste que la thèse de volonté n'est pas dirigée sur cela, mais justement

sur le processus voulu et ce n'est que la réflexion qui nous apprend que le créatif de la volonté dirigée sur un segment de temps futur va nécessairement plus loin que le thème propre de la volonté. (Ce sont là des relations très compliquées, que l'on doit toujours et encore repenser à fond) La volonté dirigée sur le futur est, en un certain sens, une intention créatrice et celle-ci se « remplit » dans l'action réalisatrice. (pp 108-109)

Si nous nous tournons vers la temporalité phénoménologique volitive, nous remarquons là encore que ce caractère créateur déborde le mode de temporalisation passif de la conscience originaire et se révèle capable de réunifier autour du point de rayonnement du *fiat* créateur, l'ensemble des phases-d'action, et de proche en proche, de s'étendre à toute autre activité qui ne serait pas directement issue de cette décision. Le jaillissement toujours nouveau du maintenant n'est pas ici de l'ordre de la passivité, de l'impression, mais de l'activité créatrice. Que l'on envisage l'action dans sa durée, la volonté totale dans sa durée totale, ou dans son mode d'écoulement, ce caractère créatif est présent. Chaque phase d'action possède un point source qui est celui d'un créer actuel, aussi faut-il compter parmi les « opérations » incluses dans l'ordre de la conscience volitive, l'opération de maintenant (*Jetzt-Leistung*). L'acte total, dans sa durée totale, procède d'un écartement du point de décision en « deux points insignes » : « le point de départ avec le premier *fiat* qui, en quelque sorte, dispense l'impulsion créatrice originaire et le point final avec le caractère, "c'est accompli" ». Enfin dans son écoulement, s'il est vrai que *formellement*, une volition s'écoule comme tout autre vécu, *phénoménologiquement*, en revanche, il n'y a pas « dans le passage du maintenant au nouveau maintenant » écoulement sur le mode du l'un-après-l'autre (*Nacheinander*), mais bien plutôt *surgissement* de l'un à partir de l'autre (p. 111).

Ce caractère fait que la volonté est toute désignée pour jouer le rôle de *phénomène* aussi bien de l'activité constituante de l'ego transcendantal, et l'ego créateur de la volition, celui de phénomène de l'ego transcendantal lui-même ; encore faut-il s'assurer, à *même le phénomène*, de la compatibilité d'une telle conscience avec l'attitude d'une conscience neutre par excellence, celle de l'activité réflexive et spectatrice, qui, en tant qu'activité de connaissance est, par essence, *improductive*. Or cela est possible moyennant, justement, un transfert, dont les analyses liminaires font état. Au moment d'aborder les modalités du thème et de la thèse de volonté, Husserl relève en effet que la volonté se meut entre deux limites internes : le réel présent et le réel futur accessible. Mais il comporte également deux limites externes : la réalité passée et l'idéalité. Concernant ce dernier cas, s'il est vrai, comme on le dit, que la volonté « ne peut pas se diriger sur quelque chose d'idéal », mais tout au plus sur le processus réel d'établir cet être idéal, néanmoins, cet « intérêt à l'établissement de la vérité peut déboucher, *par transfert*, sur l'intérêt à l'être d'une vérité supposée elle-même » [je souligne].

Mais la volonté se trouve ici liée. La sphère idéale lui reste close

tout comme celle du passé. Cette limitation de la volonté est tout aussi bien une limitation de la raison. Qu'un fou ne puisse au final produire des actes de volonté rapportés à du passé ou à de l'idéal, c'est ce que nous ne saurions affirmer. (p. 106)³⁷

Mais quoi? semble dire Husserl, après Descartes, ce sont des fous, et nous ne serions pas moins fous à nous régler sur leur exemple. Néanmoins, en phénoménologie pure comme en métaphysique cartésienne, la raison n'accède à la pleine conscience de soi qu'à soutenir le risque de l'absence (*amentes*) ou de la perte (*dementes*) de l'esprit.

37. L'ensemble des traductions de citations provenant du volume vingt-huit des *Husserliana* est le fruit d'un travail que je poursuis en collaboration avec Philippe Ducat et Patrick Lang. Je dois en particulier à l'attention scrupuleuse de ce dernier les améliorations sensibles des échantillons ici proposés. Qu'il en soit chaleureusement remercié.

Sur le phénomène musical

RENÉ-FRANÇOIS MAIRESSE

1. INTRODUCTION. EXPÉRIENCE MUSICALE ET PHÉNOMÉNOLOGIE

Il s'agira ici d'établir une sorte de relevé de certains problèmes inhérents à une description du phénomène musical. Or, la réalité sonore étant pour nous de l'ordre du processus (elle n'est pas un objet posé là devant nous comme une peinture), lequel ne s'effectue véritablement qu'en tant que nous le percevons, à la fois en y obéissant et en contribuant à lui donner un sens proprement musical (à savoir esthétique dans l'ordre musical), il nous semble qu'une reprise phénoménologique d'une telle expérience est ce qui nous permettrait d'approcher au plus près la « chose musicale même ».

En effet, en phénoménologie, on considère que chaque expérience est structurée selon une certaine forme en fonction de l'objet auquel elle a affaire. Dès lors, chaque type essentiel d'objet prescrit ses modes de données perceptifs, lesquels sont en retour constitutifs de ce même objet en tant qu'il est désormais pourvu d'un sens. Ainsi, en ce qui concerne une œuvre esthétique et en particulier musicale, nous devons rester fidèles au fait de l'expérience à laquelle nous sommes soumis lorsque nous en faisons l'audition, et éviter toute projection induite, qu'elle soit de type conceptuel (par exemple par l'application a priori de catégories musicales générales à toute composition alors que celle-ci est par nature singulière), ou psychologique (comme ces pensées ou ces représentations qui nous traversent l'esprit à cette occasion, mais qui n'ont probablement rien à voir avec ce que l'on entend). Si le « sujet-auditeur » ne doit pas pour autant être considéré comme un simple récepteur passif mais comme une des instances (avec le compositeur et l'interprète) qui co-constitue le sens de l'œuvre musicale comme phénomène musical, c'est tout de même l'organisation singulière de l'œuvre (laquelle s'inscrit en outre dans le langage musical de son époque) qui commande dans un premier temps le type d'appréhension qu'on peut en avoir et oriente les vécus dans un certain type de fonctionnement. Toute organisation sonore qualifiée de « musicale » prescrit d'autant plus son mode d'écoute qu'elle se présente non pas comme une simple succession de notes, voire un simple agrégat sonore, mais comme ce qui est justement nommé une « composition », c'est-à-dire comme le résultat audible d'une élaboration complexe et singulière du matériau sonore comme « totalité musicale ».

Ainsi, il semble nécessaire de suivre le déploiement d'une telle œuvre, et ceci dans ce qu'elle a de proprement organisé en tant qu'agencement sonore voulu, afin d'espérer en saisir le sens. Mais précisément, en tant que cette exigence propre à une audition qui se veut en fin de compte « musicale » demande un certain effort, le sujet contribue en retour à rendre effectif le sens propre de telle ou telle composition, qui sinon serait resté implicite ou aurait été confondu avec l'organisation même de l'œuvre (ce vers quoi l'interprète est censé ouvrir la voie en nous mettant en sa présence). C'est ainsi que l'interprétation et l'audition d'une œuvre, dans la mesure où elles lui obéissent, permettent ce « passage au musical ».

Par ailleurs, l'expérience esthétique est suscitée par des œuvres d'art qui sont par nature singulières (uniques et originales), et ne peuvent donc pas être prises comme un exemple quelconque susceptible de servir de base à une variation eidétique permettant de dégager une forme essentielle d'expérience. Car tout le problème vient de ce que leurs modes d'apparition sont par eux-mêmes singuliers en tant qu'il définissent telle ou telle œuvre et non une autre : une production humaine ne peut être qualifiée d'« œuvre d'art » que si elle présente dans son aspect sensible même une spécificité unique qui permet de la considérer comme telle. L'œuvre d'art propose donc à chaque fois une ouverture sur un certain monde, et donne ainsi à percevoir, en l'occurrence à entendre, dans un certain mouvement qui lui est propre : on peut donc lui donner le statut d'un « quasi-sujet »¹.

Une œuvre musicale (que ce soit un morceau en particulier ou l'ensemble de la production d'un compositeur) peut-elle nous dire ce qu'est la nature même de la musique, étant donné la singularité et l'unicité de toute composition d'importance ainsi que le style inimitable de chaque grand compositeur (sans même tenir compte des différences de langage selon les époques)? Dès lors, à défaut de pouvoir dégager en art et en musique des invariants qui donneraient une forme a priori à ce type d'expérience, peut-on cependant rendre explicites certains vécus et structures de vécus propres à une perception qui se voudrait musicale, et ceci à travers chaque œuvre singulière? Il faudrait pour cela attester d'un certain type d'agencement conscientiel qui ne peut manquer ici d'être complexe et ouvert à un quelque chose de non prévisible comme l'est une création esthétique dans l'ordre musical, accueillant même des possibilités de sens non soupçonnées révélées au cours de l'audition, au fur et à mesure du déroulement de ce processus particulier qu'est le déploiement de cette composition-ci et non d'une autre. Comment donc effectuer une description qui se voudrait phénoménologique de l'expérience musicale, si l'on est forcé de s'écarter d'une eidétique par trop déterminante a priori d'une telle

1. Cette notion est explicitée par M. Dufrenne dans son ouvrage *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, PUF, Paris, 1953, pp. 196-197 : « [...] [l'objet esthétique] est toujours unifié par sa forme, et la forme est une promesse d'intériorité; il porte en lui son sens, il est à lui-même son propre monde, et nous ne pouvons le comprendre qu'en demeurant auprès de lui, en revenant toujours à lui. »

expérience ? Ne peut-on tout de même pas espérer mettre au jour certaines « généralités empiriques » effectivement propres à l'expérience musicale dans ce qu'elle a de spécifique à travers chaque œuvre singulière ? Mais on évitera cependant, sous prétexte d'en revenir aux soubassements sensibles d'une telle expérience, de la réduire à un complexe de sensations sonores. Et tout aussi bien, il faudra se garder, d'une part, de projeter d'en haut des concepts de tous ordres par trop généraux et, d'autre part, d'en appeler dès lors à un ressenti immédiat (purement subjectif et empirique) qui, d'ordre psychologique, sera pourtant le plus souvent mêlé et confondu avec l'œuvre musicale elle-même, aussi bien qu'avec d'autres vécus propres à d'autres types d'expérience esthétique, littéraire ou poétique par exemple. En effet, la mise en place d'une description des structures de vécus en fonctionnement dans ce type particulier d'expérience qu'est une perception musicale doit tenir compte de ce qui fait la « singularité eidétique » propre à l'organisation sonore, ainsi que du sens musical de chaque œuvre en particulier, lequel est ce qui est véritablement visé par l'auditeur.

Pour cela, il faut tout d'abord comprendre que la perception esthétique ne s'effectue pas sur le mode de la perception d'une réalité extérieure (*Wahrnehmung*), car il s'agit de viser, tout en le constituant, le sens proprement esthétique vers lequel l'œuvre veut nous emmener. Dans une telle expérience, nous ne percevons pas l'œuvre elle-même comme objet du monde, mais nous « appréhendons » (*perzipieren*) ce qu'elle nous « dépeint » en imagination (*Phantasia*). Nous sommes donc dans le régime de ce que Husserl nomme la « phantasia perceptive » (*perzipierte Phantasie*) : un quelque chose de l'ordre de l'imaginaire est « perçu » sur le mode du « comme si »². Et il faut donc effectuer une « neutralisation » de l'œuvre d'art comme objet ou simple représentation, sans qu'elle soit supprimée pour autant. En effet, il ne s'agit pas ici d'effectuer une véritable réduction, mais de garder comme par devers soi ce qui est en fait la condition nécessaire (mais pas suffisante) au démarrage d'une telle expérience, à savoir l'œuvre elle-même dans sa manifestation sensible. En outre, nous verrons que dans l'expérience musicale, la *phantasia* perceptive prend une forme tout à fait particulière.

Tout d'abord, en vertu de cette corrélation noético-noématique à l'œuvre dans toute visée de sens, il nous a paru indispensable d'en passer par le relevé et la description de certaines spécificités propres à l'œuvre musicale, avant de nous demander ce que peut bien être une perception musicale. Nous voudrions le montrer à travers l'examen de deux de ses aspects les plus marquants :

2. Husserl, Hua XXIII, tr. fr. sous le titre : *Phantasia, conscience d'image, souvenir*, tr. R. Kassis et J.F. Pestureau, Millon, coll. Krisis, Grenoble, 2002, texte n°18 b, pp. 486-487 : « L'art est le domaine de la *phantasia* mise en forme, perceptive (*perzeptiver*) ou reproductive, intuitive mais en partie aussi non intuitive. ». Husserl ajoute un peu plus loin : « Nous vivons dans la neutralité, nous n'accomplissons, vis-à-vis de l'intuitionné, absolument aucune position (*Position*) effective, tout ce qui arrive là-devant, ce qui est là en choses et en personnes, ce qui là est dit, fait, etc. tout a le caractère du comme si. »

- d'une part, toute composition se déploie dans un processus temporel de temporalisation, avec toutes les conséquences problématiques que cela implique quant à son mode d'appréhension. En effet, il n'est pas possible de déterminer comme un tout un tel flux sonore à la fois en devenir et évanescence. Dès lors, comment saisir l'unité (le sens) de l'œuvre musicale si elle n'est jamais véritablement présente en tant que telle comme totalité car n'étant pas un objet posé là devant soi, et quel statut peut-on alors lui accorder?

- d'autre part, toute composition peut être considérée comme une sorte de « discours musical »³ qui s'inscrit dans une certaine structure : l'« institution symbolique »⁴ de la musique comme langage (lequel évolue cependant selon les époques). Or, paradoxalement, si la musique peut s'apparenter à une sorte de langage, elle ne renvoie pas pour autant à une quelconque signification extérieure à elle-même : à proprement parler, la musique ne veut rien dire, car son sens est strictement immanent à son propre déroulement⁵. Il semble bien que l'on ne puisse donc pas viser à travers un tel processus musical une unité de signification précise : nous sommes donc dans une certaine indétermination dans la détermination. Mais alors, comment attester d'un tel sens interne au processus musical, tout en évitant d'y projeter des significations externes?

Ensuite, on se demandera ce qui fait qu'une audition peut s'avérer musicale, c'est-à-dire pleinement accomplie dans cet ordre en tant qu'elle tendra vers une certaine « compréhension musicale »⁶ qui s'accompagnera d'un certain ressenti qui ira en s'approfondissant? On ne pourra donner un début de réponse qu'en considérant méthodologiquement le phénomène musical tel qu'il se donne, en le laissant se déployer sans le déterminer d'une manière ou d'une autre, mais en tentant d'en décrire uniquement ce qui y est en fonctionnement et en se demandant à quel(s) type(s) d'actes on a affaire. Il faudrait pour cela éviter de céder par trop unilatéralement à notre besoin de représentation et d'objectivation, et se garder d'appliquer trop rapidement une analyse phénoménologique qui n'aurait pas fait l'objet d'une reprise réflexive en regard des difficultés que posent les modes d'apparaître bien spécifiques d'un tel phénomène. Il conviendra toujours de se demander ce que signifie véritablement écouter une création sonore en tant qu'elle est musicale, afin de pouvoir ressai-

3. Nous reprenons le titre d'un ouvrage de N. Harnoncourt, qui a fait date en ce qu'il a contribué à lancer le mouvement d'interprétation sur instruments d'époque dans le respect du style propre aux œuvres.

4. Selon l'expression employée par Marc Richir dans ses ouvrages. Appliquée à la musique, elle correspond à la mise en place d'une systématisation des paramètres sonores en un langage musical, structuré de différentes manières selon les époques.

5. Nous en resterons essentiellement à la musique instrumentale du XVIII^e et XIX^e siècles, c'est-à-dire à ce qu'on appelle la « musique pure », en ce qu'elle n'a pas de rapport à un texte et vaut donc par elle-même. A noter en outre que la musique instrumentale s'inscrit essentiellement au sein de l'institution symbolique de la tonalité propre aux périodes classique et romantique.

6. B. de Schloezer, *Introduction à J.S. Bach*, Gallimard, Paris, 1947, pp.33-34 : « [...] comprendre une œuvre musicale consiste en une certaine façon de l'appréhender en elle-même. », ce qui consiste « [...] à la saisir en son unité, à en effectuer la synthèse. »

sir phénoménologiquement le sens d'une telle expérience esthétique : comment s'effectue un tel passage au musical, à savoir le fait de partir d'un système sonore organisé comme une succession et une superposition de notes, qui font déjà sens par elles-mêmes, pour arriver à en saisir le sens proprement musical qui se constitue à même une « perception musicale » au sein d'une conscience esthétique ?

Tout le problème sera de pouvoir attester d'un tel sens musical, étant donné qu'il est strictement immanent, et de comprendre quelle est sa véritable nature pour lui conférer un statut, et ceci afin de permettre une analyse de sa constitution dans une reprise réflexive qui ne soit pas une pure et simple reconstruction. Il s'agirait ainsi de se garder de tout ajout d'une signification extérieure au processus musical lui-même, tout en ne se contentant pas d'un type de description de la réalité musicale qui se voudrait poétique, et où les mots « indicible » et « ineffable » reviendraient à chaque page, soulignant certes par là le caractère insaisissable, voire mystérieux et magique de la musique, mais sans que l'on soit plus avancé pour autant quant à la spécificité du phénomène musical : un tel discours ne ferait que traduire les états d'âme de son auteur. Car c'est d'abord en l'écoutant toujours et encore que l'on parvient à comprendre la musique en tant que telle.

2. LA SPÉCIFICITÉ DE L'ŒUVRE MUSICALE

2.1 *L'œuvre musicale comme processus temporel de temporalisation*

Nous distinguerons, dans l'œuvre musicale, deux niveaux temporels et un niveau de temporalisation, lesquels donneront lieu à des descriptions empiriques comme autant de strates qui composent l'expérience musicale. Corrélativement, ces couches d'expérience seront immédiatement reprises en tant qu'effectuées par un « sujet-auditeur », ce dont nous rendrons compte phénoménologiquement par la suite lorsque nous aborderons la perception musicale à proprement parler. Par ailleurs, nous essaierons dès à présent d'examiner la question du statut à accorder aux deux premiers niveaux temporels en tant que nous les aurons mis au jour comme simples conditions permettant une expérience qui se voudrait musicale.

Il est à noter que la distinction entre la description de l'expérience musicale dans ce qu'on peut appeler son « pôle objectif » et sa reprise phénoménologique aura déjà été esquissée dans ce premier relevé des aspects principaux du processus musical. En effet, en montrant parallèlement les difficultés que rencontre toute perception auditive dans l'appréhension d'un tel processus temporel et immanent, on se sera toujours implicitement demandé ce que peut bien être en fin de compte une perception qui se veut « musicale », autrement dit une expérience esthétique dans le domaine musical, ou une expérience musicale qui soit pleinement esthétique en tant que musicale (sans projection

d'un sens autre). Et cette première description empirique sera l'occasion, par la suite, de montrer dans quelle mesure on peut attester de ce fonctionnement phénoménologique.

2.1.1 1^{er} niveau : la simple succession des sons (la mélodie)

Ce qui frappe au premier abord lorsque l'on écoute de la musique est qu'elle se présente comme un processus qui se développe dans le temps. Ainsi, une première définition de la musique serait qu'elle est une succession organisée de sons⁷. Or, cette succession se déroule dans le temps et est irréversible, ce qui contraint l'auditeur à en suivre strictement le déroulement sans pouvoir revenir en arrière pour réécouter un passage qui lui aurait échappé. Cette contrainte pourrait nous faire penser que l'audition serait irrémédiablement réception passive en ce qu'elle serait emportée par le flux sonore. Mais toute contrainte ne signifie pas nécessairement passivité, car il y bien une intentionnalité à l'œuvre dans la conscience temporelle, la rétention ou conscience du passé comme passé, comme l'a montré Husserl⁸. Or, une telle conception appelle deux remarques :

- d'une part, au niveau de la matière sonore elle-même, il faut noter que dans la perception auditive d'une simple succession de sons, rien n'est véritablement donné en ce que, si nous nous sentons tout d'abord comme immergés dans un flux sonore continu, ce dernier est bien plutôt discontinu en raison même de la nature du son. En effet, une fois émis, le son entre dans une phase de résonance qui va en s'évanouissant progressivement. Ainsi, les sons sont des entités sonores discrètes qui ne fusionnent pas forcément car, sitôt émis et entendu, un son est une sorte de « tempo-objet » qui comprend une phase d'attaque où son intensité croît (phase qui est décisive en ce qu'elle permet d'en reconnaître le timbre, et donc l'instrument qui en est à l'origine), puis une phase de résonance où son intensité décroît progressivement si elle n'est pas soutenue artificiellement (phase d'évanouissement). Et comme une phase d'attaque du son suivant succède toujours à une phase d'évanouissement du son précédent, il y a, outre la différence d'intensité (de degré), une différence de timbre (de nature) entre deux sons qui se suivent et ne s'enchaînent donc pas nécessairement. C'est l'art du compositeur qui, organisant spécifiquement cette matière sonore, lui confère une unité dans la durée, relayé en cela par l'interprète par le biais duquel on sera mis en présence d'une sorte de continuum sonore. Et en définitive, l'auditeur reconstituera (dans des synthèses passives) une telle continuité au sein de cette succession de sons, et ceci pour aboutir à percevoir telle suite de sons comme un enchaînement sonore qui dure.

- d'autre part, il faut préciser que, dans ses *Leçons sur la conscience intime*

7. Les sons ne peuvent avoir le statut de « notes » que dans l'institution de la musique comme langage, laquelle organise et hiérarchise les sons.

8. Husserl, *Leçons sur la conscience intime du temps*, §7 à 12, dont nous reparlerons lors de notre examen du mode de constitution des unités musicales dans la perception musicale.

du temps, Husserl ne fait que rendre compte de la manière dont opère la perception dans l'appréhension d'une simple succession de sons dans le temps. En effet, si l'on veut franchir une étape dans le travail de l'audition et montrer comment s'effectue la perception d'un tel enchaînement sonore comme d'un tout - par exemple une mélodie comme unité musicale distincte de la simple série des sons qui la compose -, on constate qu'il doit y avoir de la part de l'auditeur une visée spécifique (synthèse active) qui aboutira à saisir le mouvement propre à une telle organisation musicale. Car une telle unité sonore possède déjà un certain sens, étant instaurée en tant que telle par le compositeur dans le cadre d'un ordre musical institué. Et on pourrait même aller jusqu'à dire que cette visée spécifique s'origine dans un effort, car cet agencement sonore étant simplement proposé et non pas imposé ou réglé d'avance, l'auditeur devra effectuer un véritable travail d'explicitation sonore. Alors qu'il se sent tout d'abord comme submergé par un flux sonore qui présente en outre des discontinuités, c'est comme si l'auditeur devait vaincre cette sorte de résistance de la matière, afin d'aboutir à en distinguer les entités sonores (les notes) puis les unités musicales (les mélodies), mais sans qu'aucune règle stricte (loi) en fixe a priori le mode de détermination. Une telle organisation sonore en tant qu'elle est perçue comme telle, à *partir et au-delà* du fait sonore de la succession, n'est donc pas un donné, mais se déploie temporellement dans un processus que l'on cherchera à s'explicitier par une attention à l'unité qui peut s'en dégager.

2.1.2 2^e niveau : l'organisation sonore comme processus temporel (le tempo et la mesure)

Toute composition prise comme totalité se révèle en outre posséder une certaine durée qui lui appartient en propre, laquelle ne peut se déployer correctement qu'à travers une exécution respectueuse de l'œuvre. Nous sommes ainsi en présence d'un processus temporel, à savoir un enchaînement sonore qui dure dans le temps et qui doit se dérouler à une certaine vitesse (le tempo⁹) et dans un certain cadre rythmique (la mesure¹⁰), sous peine d'être dénaturé. L'auditeur est mis en présence d'un « tempo-objet » d'une nature un peu particulière, en ce qu'à la fois il dure un certain laps de temps et s'y déploie d'une manière singulière et par là même contraint l'auditeur à en suivre le processus à la vitesse et au rythme même de son déroulement. En effet, sous peine de ne plus effectuer une expérience musicale, l'auditeur ne peut pas manquer le début ou faire une pause en cours de route, car sinon il perd irrémédiablement le fil du discours musical (qui, lui, a continué de se dérouler de façon orga-

9. Le tempo est le mouvement dans lequel une pièce doit s'exécuter : il correspond à la vitesse de la pulsation de la durée de base (croche, noire ou blanche par exemple), laquelle est fixée dans le cadre de la mesure.

10. La mesure est la manière d'être du rythme, à savoir l'organisation des durées de notes au sein de cadres qui ont pour effet de les grouper en temps forts et faibles (le plus souvent par deux, trois ou quatre).

nisée). Et plus subtilement, il ne peut pas non plus se créer arbitrairement un rythme d'écoute qui ne corresponde pas un tant soit peu à celui de l'œuvre. On ne peut pas pour ainsi dire cheminer à côté d'une musique et la parcourir comme on le ferait avec un tableau posé là devant soi, car cela aurait finalement pour effet d'en manquer le sens, et ceci en raison d'une inadéquation avec le rythme proposé. La difficulté provient de ce que l'on peut très bien suivre un développement sonore sans pour autant en saisir en quelque sorte la respiration propre, ce qui est pourtant indispensable à la pleine compréhension de son sens musical.

Chaque composition présente une unité de longueur bien spécifique qui est propre à l'agencement de ses phrases musicales. Ainsi, on peut noter que le rythme de respiration est plus rapide chez Beethoven que chez Schubert, dans leurs sonates pour piano par exemple. Beethoven y emploie souvent des procédés d'accélération rythmique qui dynamisent son discours, lequel progresse à travers un travail thématique constant : à la fin de l'énoncé d'un thème, on assiste souvent à la reprise du motif terminal deux fois plus vite et avec un silence qui se réduit entre les occurrences, motif qui sera éventuellement retravaillé en tant que tel dans un développement. Schubert, quant à lui, privilégie les longues plages musicales sans avancées rythmiques véritables, qui s'étagent les unes par rapport aux autres et peuvent néanmoins être brusquement interrompues par une modulation imprévue¹¹ ou l'irruption d'un motif contrasté, ce qui a pour effet de les faire littéralement s'écrouler pour laisser place à un tout autre épisode. La partition musicale permettrait bien de visualiser cela, mais nous ne serions plus alors en présence de la musique même, mais dans un système de signes que l'on peut à loisir déchiffrer mentalement à son rythme. Même si on en arrivait finalement à pratiquer une écoute intérieure à partir de cette lecture, il faudrait de toute façon s'approcher dans ce type d'écoute du rythme propre de l'œuvre pour s'en faire une idée correcte, sans pour autant aboutir à une pleine compréhension musicale qui nécessite une véritable perception musicale.

En témoignent par exemple les interprètes qui, eux, ont certes la partition sous les yeux et une grande pratique, mais éprouvent cependant bien des difficultés à trouver le juste tempo dans l'exécution d'une œuvre sans en passer par des essais d'interprétations, c'est-à-dire en sollicitant leur perception musicale qui va contrôler si leur vitesse de jeu est la bonne. Toute la difficulté vient du fait que le tempo est un paramètre qui, même quand il est indiqué sur la partition, ne peut être correctement pris en compte qu'en fonction d'autres paramètres sonores (durées des notes, longueurs des phrases, nuances, densités sonores et modes de résonance) : il est donc relatif et doit s'apprécier à l'oreille. Si l'on peut donc se permettre une certaine marge dans la mise au point de la vitesse d'exécution d'un morceau, il convient cependant de ne pas tomber dans les extravagances de certains interprètes qui, dès lors, ne respectent plus un pa-

11. Dans le système tonal, une modulation est le passage d'une tonalité à une autre.

ramètre pourtant fondamental qui donne toute son ampleur à une composition. Car il permet de se mettre en adéquation avec le mode singulier de déroulement temporel propre à cette dernière, tout le problème résidant en ce qu'il ne se réduit pas une pulsation exacte qui serait à trouver. Ainsi, le tempo est quelque chose de complexe qui, outre qu'il n'a été noté que tardivement, n'est indiqué que sommairement car les termes qui sont censés le préciser regroupent en fait à la fois des vitesses d'exécution et des types de caractère¹². Dès lors, on peut saisir par analogie que l'auditeur se doit aussi de rechercher une certaine adéquation avec ce qu'il entend, afin d'en arriver à une perception musicale (et dans la mesure où il est en présence d'une interprétation suffisamment bonne). Ceci nécessite donc un effort de compréhension de ce flux sonore comme saisie des totalités musicales formées par telle ou telle échelle d'unités sonores : une audition qui se voudrait musicale se doit donc d'obéir à ce type d'exigence qui permettra alors d'effectuer une véritable expérience esthétique dans l'ordre musical.

2.1.3 3^e niveau : l'unité musicale comme résultant d'un processus de temporalisation (le rythme)

Or, comme on l'a vu, toute composition doit non seulement se développer durant un certain laps de temps pour être perçue, mais elle est en elle-même articulation du temps, en ce que les sons et les unités sonores sont répartis en des rapports de durées qui peuvent s'avérer très élaborés, et ceci à différents niveaux. Tout d'abord, si une mélodie se constitue certes d'une succession de sons de hauteurs différentes qui forment un tout qui dure, elle peut aussi se distinguer par la répartition des durées de notes qui la composent, rythme qui lui donne son caractère et son dynamisme propre. Ensuite, il peut y avoir un travail sur le rythme lui-même qui peut aboutir par exemple à des superpositions de rythmes, non seulement différents mais d'échelles variables avec une durée de base (croche, noire ou blanche) qui change, comme chez Debussy dans certains passages de son œuvre symphonique, *La Mer* (1905), ou comme chez Stravinsky dans *Le sacre du printemps* (1912-13). Par ailleurs, on peut tout aussi bien ressentir des sortes de rythmes à un niveau supérieur, celui des unités musicales elles-mêmes comme les motifs, mélodies, phrases ou même parties d'un mouvement, lesquels peuvent faire l'objet d'une mise en rapport spécifique, que ce soit dans une attention à leurs proportions (rapports entre leurs durées respectives) ou encore dans la mise en place d'oppositions rythmiques (par exemple entre deux thèmes dont l'un serait dans un rythme pointé

12. Par exemple, « adagio », qui signifie « lent », a souvent une connotation dramatique mais tout aussi bien contemplative ou méditative, ce qui peut avoir pour effet d'en changer la vitesse d'exécution ; et surtout « andante », qui signifie « allant », ce qui est déjà source de perplexité, peut en outre varier presque du tout au tout selon son caractère (majestueux ou intimiste) qui est dès lors à chercher soit dans une indication supplémentaire, soit dans la suite même de la partition (ainsi dans le type d'écriture musicale qui privilégiera par exemple telle durée de note et/ou telle longueur de phrase).

de marche, l'autre dans un rythme syncopé).

Toute musique est donc également temporalisation en ce qu'elle présente une organisation singulière du temps, c'est-à-dire une articulation spécifique de la durée pendant laquelle elle se déploie. Nous sommes ainsi confrontés dans l'écoute à une certaine tâche à accomplir (ou qui doit en tout cas être tentée dans ce sens) : nous devons faire correspondre pendant un certain laps de temps notre flux de conscience au mode de temporalisation de l'œuvre, et nous mettre comme en phase avec le déploiement sonore qui est maintenant en train de se réaliser. Nous sommes alors entraînés provisoirement dans un processus spécifique qui a pour effet d'introduire une temporalisation autre, laquelle nous fait accéder au sens proprement musical en tant que nous l'appréhendons comme articulant une manière originale et provisoire de vivre le temps, et ceci à travers tel enchaînement sonore qui le manifeste. On pourrait ainsi parler d'une « appréhension en *phantasia* d'un temps autre », ce qui n'est à considérer que comme une expression qui tente d'approcher ce qui se passe dans la saisie du processus musical, et ceci sans que l'on sache précisément ce qui est à accomplir. Car, si l'on essaye bien en permanence d'anticiper ce qui est à venir, il est cependant impossible, à la première écoute, de prévoir à quel type de temporalisation on aura affaire (formes rythmiques différentes, carrures¹³) et de savoir exactement comment va se développer et s'articuler ce déploiement sonore spécifique qui sous-tend telle ou telle œuvre musicale.

Nous ne sommes donc pas en face d'un objet, comme quelque chose de stable et de situé dans un lieu, pouvant faire l'objet d'une objectivation en tant que telle, et susceptible d'être visé à travers une unité de signification. Il s'agit bien plutôt d'un processus dont on ne peut savoir ce qu'il est que lorsqu'il est achevé, alors même qu'il n'est précisément plus et donc absent. Ainsi, à proprement parler, la musique ne peut-elle pas faire l'objet d'une représentation, car cela aboutirait à la spatialiser et donc à la déformer, voire à la dénaturer, alors qu'elle est principalement un art du temps. Même si notre besoin de représentation se traduit par la mise en place d'un support (la partition) ou la recherche d'une définition déterminant sa nature et son mode d'être (par le discours), tout cela ne saurait remplacer une véritable compréhension musicale. Et outre, on peut dire que, si la musique ne peut pas vraiment faire l'objet d'une représentation, elle ne représente rien non plus, à l'inverse des arts visuels qui, à l'instar d'un tableau ou d'une sculpture, figurent toujours un quelque chose. On pourrait toutefois avancer que l'art abstrait ne représente rien et se rapproche en cela de la musique, ce qui semble judicieux à condition de noter qu'il produit toujours des objets qui, s'ils ne renvoient à aucune figure connue, présentent toujours un matériau tangible, un quelque chose de configuré dans l'espace qui s'offre à la vue en une fois.

13. Ordonnancement du nombre des mesures dans les phrases et des phrases dans les formes.

2.1.4 *Le statut à accorder aux conditions de production sonore et à la partition*

On pourrait tout d'abord objecter à une telle conception interne et non objectivante de la musique comme processus temporel de temporalisation qu'on peut tout de même y trouver des points d'appui dans l'ici et maintenant, en vertu même de la nécessité de la présence d'une source sonore - et donc d'un lieu et d'un commencement dans le temps (musique prise comme réalité sensible) -, et en raison de la mise au point de l'écriture musicale et de l'utilisation de la partition où sont notés sur des portées des signes, les notes, qui renvoient à des paramètres musicaux censés être exécutés le plus fidèlement possible (musique comme réalité intelligible à laquelle renverrait un système de notation). Mais ni l'une ni l'autre ne semblent essentielles au processus musical, en ce qu'elles n'en font pas partie intégrante même si elles peuvent en être les conditions.

En effet, d'une part, la situation spatio-temporelle dans laquelle doit s'installer ce processus musical pour se développer, notamment au concert, n'est que contingente dans la mesure où, si elle peut très bien être autre, nous entendrons toujours le même morceau. Sans compter que l'on reconnaît toujours une composition comme étant la même à travers des interprétations pourtant différentes, même lorsqu'elle est jouée sur des instruments différents¹⁴. Par ailleurs, une fois émis dans des conditions particulières propres à chaque instrument (timbre, puissance, directionnalité), le son se disperse tout de suite dans l'espace et ceci dans des modes très complexes de diffusion qui ne sont que très difficilement modélisables : le son est dès lors partout et nulle part car il se réfléchit dans des redoublements constants et de telle ou telle manière en fonction de la configuration et de la composition des matériaux qu'il rencontre, sans compter qu'il passe presque immédiatement en phase d'évanouissement. Il n'est donc pas possible de contrôler complètement un son, notamment dans ses modes de résonance, ce qui fait que l'acoustique ne peut pas être une science exacte qui définirait a priori la nature et les modes d'être du son. Par exemple, lors de la construction de salles de concert, nous avons besoin en définitive du contrôle empirique de l'oreille humaine¹⁵. Il faut donc parler à ce propos de simples moyens de production et de diffusion (on parle bien d'un « instrument » de musique), qui ne sont que des conditions matérielles qui peuvent certes évoluer, mais non pas de manière linéaire sur une ligne de progrès. Et si un instrument peut parfois être « amélioré » ou abandonné au profit d'un autre, cela en revient souvent à gagner quelque chose au

14. Comme en attestent les transcriptions d'une même œuvre pour des ensembles instrumentaux variés, ainsi que le mouvement d'interprétation baroque avec des exécutions sur instruments d'époque, lesquelles, plus qu'un timbre authentique, apportent surtout une façon de jouer plus en rapport avec le style de l'époque.

15. En témoignent les difficultés à prévoir l'acoustique d'une salle de concert, sans que l'on puisse noter de progrès significatifs en la matière autres qu'empiriques (les modélisations a priori ayant plutôt donné lieu à des phases de régression).

détriment d'autre chose, par exemple de la puissance au détriment de la variété des timbres selon les registres (grave, médian, aigu), sans compter que certaines techniques de facture instrumentale se perdent¹⁶. Si ces conditions sont bien ce sans quoi on ne pourrait pas entendre de la musique, elles ne sont en tout cas pas suffisantes pour déterminer ce que peut bien être un sens musical, c'est-à-dire ce qui fait que l'on éprouve une expérience esthétique à l'écoute de telle ou telle œuvre.

D'autre part, la partition pourrait être considérée comme le lieu où se trouve en quelque sorte déposé le sens de l'œuvre. Mais il faut tout d'abord noter que ce mode de notation écrite de la musique appartient presque exclusivement à la tradition occidentale, ce qui montre a contrario que l'on pourrait s'en passer, comme dans les transmissions orales propres aux musiques traditionnelles pourtant parfois très complexes. Et si elle a pris de plus en plus d'importance, elle n'était à ses débuts (notation du chant grégorien) qu'une sorte d'aide mémoire où l'on notait des signes sur ce qui était l'ancêtre de la portée, les neumes¹⁷, lesquels ne renvoyaient pas clairement à des paramètres musicaux précis. Dans la partition, on assiste en fait à la mise en place d'un système conventionnel de signes donnant des indications en vue d'une possible réeffectuation, voire interprétation, du processus sonore ainsi transcrit. Et ces indications pourront devenir aussi précises que possible, elles n'en resteront pas moins de l'ordre du signe et ne pourront que rendre compte qu'imparfaitement du style et de l'esprit propre à une composition. Si la partition peut certes faire l'objet (après entraînement) d'une lecture silencieuse donnant lieu à une écoute intérieure, cette dernière ne peut s'établir sans que l'on ait déjà entendu au préalable des notes de musique. En cela, la lecture musicale est différente de la lecture d'un texte où les sons propres à chaque phonème ne sont pas l'essentiel en ce qu'ils renvoient à une signification. Nous ne sommes donc pas avec la partition dans une véritable représentation, car elle ne donne pas à voir quelque chose mais plutôt incite à entendre, et plus exactement peut permettre une exécution sonore qui nous mettra en présence du processus sonore ainsi transcrit.

Par conséquent, si l'appréhension d'une œuvre musicale doit passer par un support matériel et/ou signalétique (moyen de diffusion sonore ou partition), ce dernier ne peut pas pour autant être désigné comme son lieu. Car, d'une part, le son a la propriété de se diffuser immédiatement et exponentiellement à partir de sa source d'émission - sans quoi il n'y aurait pas de perception auditive possible - et, d'autre part, si nous avons besoin d'en passer par une sorte

16. On n'a jamais pu retrouver le savoir faire de Stradivarius, le célèbre luthier, même en tentant avec l'aide de l'informatique de reproduire « à l'identique » ses fameux violons. Et tout le paradoxe, savoureux, tient dans le fait que la richesse de timbre et la puissance de ces instruments vient en fait d'un « défaut » dans le déploiement de leur spectre harmonique.

17. Il est à souligner que la répartition des notes sur une portée, où l'on va du grave vers l'aigu en suivant les cinq lignes de la portée du bas vers le haut, induit un effet de spatialisation, dans la représentation que l'on peut se faire du déroulement d'une mélodie, par exemple.

de représentation, la notation musicale, il s'agit en fait d'un moyen de conservation (outil mnémotechnique) et d'indication (recherche de la précision dans la transcription pour une meilleure exécution)¹⁸. Or, la partition, si elle rend de précieux services, présente le défaut majeur d'opérer une spatialisation de la musique, ce qui a pour effet d'orienter l'oreille au préalable, et surtout d'autoriser l'emploi de nombre de métaphores prêtant à confusion comme lorsque l'on parle par exemple de « symétries » en musique. La partition ne peut donc avoir au mieux que le statut d'une sorte de « cartographie » qui permet de se repérer et de prévoir en partie ce qui va se passer, en se rappelant bien qu'il ne s'agit pas du résultat d'une projection (à l'instar d'une carte par rapport à la réalité géographique), mais de la transcription dans un autre ordre (signalétique) d'un processus sonore se déployant temporellement : la partition est comme un canevas qui donnera les grandes lignes d'un tel déploiement qui, lui, aura lieu dans l'ordre musical ; c'est bien pour cela que nous aurons besoin d'interprètes compétents pour nous en faciliter l'accès.

2.1.5 *Temporalisation et difficultés de saisie du sens musical*

On pourrait donc conclure provisoirement que le sens musical n'est pas un quelque chose qui pourrait s'objectiver dans un quelconque support, dans la mesure où il coïncide bien plutôt avec ce processus temporel de temporalisation qu'est le déploiement sonore d'une composition. Le sens musical ainsi compris ne peut donc se constituer véritablement que dans une perception s'attachant à saisir l'unité d'un tel processus, une perception qui ne peut s'instaurer - en tant qu'elle est d'ordre musical - que dans la recherche du bon rythme d'écoute. Afin de saisir ce sens, dans ce qui aura été constitué ainsi comme un véritable discours musical, il faudra donc respecter la priorité de l'oreille, et non pas en rester à une analyse technique du matériau sonore et de ses modes d'agencement, ou n'appréhender l'œuvre qu'à travers le prisme de la lecture d'une partition, fût-elle accompagnée d'une écoute intérieure. En fait, il serait encore plus précis de mentionner qu'il y a co-constitution de ce sens dans la mesure où le compositeur - dans l'acte de création qui organise le matériau sonore en vue d'un sens musical à exprimer -, ainsi que l'interprète - dans l'acte d'exécution qui permet sa manifestation -, sont parties prenantes de cette constitution. Ni le sonore ni la partition ne sont donc en eux-mêmes l'œuvre musicale et, comme on le verra, telle ou telle signification qu'on voudrait lui attribuer n'en serait pas davantage le sens.

Il faut par conséquent essayer de respecter les droits de l'audible, autrement dit accorder la priorité au travail spécifique de l'oreille, car le sens musical ne saurait être réduit au visible (et à la représentation en général) et/ou au lisible (et à la sphère signitive). En effet, dans tout déploiement sonore, on se

18. La partition peut même servir de support à des jeux intellectuels et symboliques de mise en place de polyphonies et/ou de polyrythmies très complexes (comme à la Renaissance ou encore dans la musique la plus contemporaine).

trouve dans un processus dont on ne peut saisir le sens qu'au fur et à mesure de son déroulement, mais qui par là même tombe sans cesse dans le passé, et dont on a par conséquent à se souvenir au-delà des simples rétentions, lesquelles ne sont que des souvenirs primaires n'englobant que le passé immédiat (les derniers sons qui viennent de se succéder). Tout cela complique singulièrement les choses, et on peut même dire que l'on ne pourra jamais en faire le tour, même en possibilité, car un tel processus ne se tiendra jamais tel quel en face de nous, puisque tout en devenant présent, il s'absente dans le même temps. Et une fois achevé, c'est-à-dire au moment même où la totalité du processus s'est déroulée - permettant une éventuelle saisie complète du sens -, il vient précisément de disparaître. Cet état de chose problématique suppose donc de concevoir la perception musicale comme une tâche à accomplir face à tel processus - non seulement en extension mais qui « s'évanouit » au fur et à mesure qu'il progresse -, plutôt que comme une intuition embrassant en un seul mouvement ce qu'elle prendrait pour un tout posé là devant. Car y sont à l'œuvre aussi bien des anticipations que des souvenirs - permettant de distinguer à même le processus sonore des unités à différents niveaux (et donc bien au-delà des simples protentions et rétentions) -, dans un équilibre qui change constamment au fur et à mesure de l'avancée du déroulement sonore. Ainsi, ces intentionnalités ne peuvent jamais coïncider dans une perception d'ensemble. Ce ne serait qu'après bien des auditions que l'on pourrait être en mesure de conférer une unité, un sens musical, à ce flux sonore présentant pourtant déjà une certaine organisation. On note en outre que, paradoxalement, ce n'est qu'à partir du silence qui suit la dernière note que peut s'élaborer ce sens, dans la mesure où l'on peut alors tenter de se remémorer le processus qui vient d'avoir lieu et d'en faire une sorte de synthèse a posteriori, sans avoir à prêter attention à ce qui va suivre. Mais alors l'œuvre n'est plus présente et c'est en une sorte de représentation mémorielle qui vient prendre le relais, ce qui ne peut manquer d'introduire des manques et des discontinuités (par l'oubli aussi bien que par la fixation de certains passages), ainsi que des distorsions (issues des inévitables reconstruction et spatialisation à l'œuvre dans ce type de représentation).

Si l'on peut parvenir à des sortes de reconstitutions mentales fort utiles par leurs vertus synthétique et mnémotechnique, on est cependant là devant une grande difficulté qui tient à la nature même de la musique comme art du temps : toute composition se présente en définitive comme un processus original de temporalisation qui organise de manière singulière une succession sonore dont on ne peut saisir l'unité qu'une fois déployée et achevée, et ceci dans l'immanence même d'une certaine durée qui lui appartient en propre. Comment donc retrouver ce que l'on vient d'écouter, étant donné que cela n'est plus, et qu'on ne peut se le remémorer que de façon lacunaire, dans la mesure où il faudrait pouvoir réeffectuer mentalement un tel processus dans son intégralité et sa complexité, en un seul tenant et dans un même mouvement ? Cela semble impossible, mais il faut noter que tout se joue pendant l'audition elle-même, où l'on assiste concrètement et *in vivo* à la mise en place progressive d'une articu-

lation spécifiquement musicale de différences qui se font entendre *de facto* au début du processus, puisqu'elles sont présentes dès l'énoncé du motif musical inaugural dans ce qui en fait justement l'unicité et l'originalité. En outre, un tel processus de temporalisation est irréversible, ce qui fait que l'on ne peut pas trouver de repères fixes et que l'on ne peut pas véritablement parler de « symétries » en musique, car celles-ci appartiennent à l'ordre du visible¹⁹. Nous sommes donc emportés par un flux dont on ne peut pas dégager des points de fixation, mais qu'il faut tout de même chercher à structurer, sous peine de sombrer dans un magma sonore dont on ne pourra rien retenir et qui continuera de se dérober dans sa progression même.

2.1.6 *Le processus musical comme travail sur la répétition et la variation*

En fait, un tel continuum sonore ne pourra être perçu comme un véritable « discours musical » organisé en un tout que si l'on comprend que son ressort principal est de jouer en permanence sur ce qu'il y a d'identique et de différent dans la progression sonore, c'est-à-dire en répétant, variant ou groupant les hauteurs et les durées des sons ainsi qu'en travaillant sur le mode même de leur succession²⁰. Il s'agira donc pour l'auditeur de repérer, d'une part, les répétitions et, d'autre part, les moments où il y a variation, étant donné que c'est leur alternance savamment dosée qui fera avancer le discours musical. Cependant, et les choses se compliquent, on peut dire qu'il n'y a jamais véritablement répétition en musique - même quand elle est « exacte » (à savoir un même thème qui est réitéré à l'identique en tout point) -, puisque du temps s'est écoulé entre les deux occurrences et qu'une partie du processus musical s'est déroulée, apportant nombre d'éléments nouveaux dans sa progression, ce qui a pour effet de donner une certaine « coloration » à la deuxième apparition du thème. On peut aussi constater de légères modifications lors de certaines réitérations d'un motif ou d'un thème, qui sont la conséquence du développement thématique, rythmique, harmonique ou contrapuntique qui a eu lieu entre temps (comme dans la réexposition du thème principal qui arrive après la partie intitulée « développement » dans une sonate de l'époque classique). Et inversement, toute variation ne peut être perçue comme telle que sur fond de ressemblance, comme dans un « thème et variation » où les transformations s'effectuent graduellement sans toucher à l'armature de base de la mélodie initiale (ses notes principales ainsi que son harmonisation), ou comme dans un travail thématique où certains éléments du thème initial sont

19. Un thème musical se déroule toujours dans un certain ordre temporel et si on le renverse, on obtient tout simplement un autre thème, quels que soient les différents procédés contrapuntiques - utilisés dans l'écriture polyphonique - qui font soit commencer par la fin (mouvement « rétrograde »), soit inverser le sens des intervalles (mouvement « en miroir »). A noter l'emploi de métaphores spatiales dans ces termes techniques désignant des procédés d'écriture musicale.

20. En enchaînant plus ou moins vite les sons (ainsi, quand on parvient à une certaine vitesse, il y a fusion des sons en un seul geste sonore), aussi bien qu'en les liant ou les détachant (ce qu'on appelle « le phrasé »).

détachés et valorisés pour eux-mêmes tout en dialoguant avec d'autres motifs qui viennent, pour ainsi dire, les concurrencer en « testant » leur capacité à se conserver ou non dans leur unité spécifique, mais qui peuvent tout aussi bien contribuer à en révéler les potentialités. Ainsi, entre deux versions différentes d'un thème peuvent avoir lieu bien des événements musicaux qui auront une certaine influence sur les changements plus ou moins importants constatés lors de sa deuxième apparition. Si toute répétition se présente comme une sorte de repère dans un tel processus, elle est cependant minée de l'intérieur par le temps qui s'est écoulé, et si toute variation permet de faire avancer le discours musical dans une progression organisée, elle ne peut pourtant être effectivement perçue qu'à partir du moment où le temps nécessaire à son émergence s'est écoulé. Il s'agit ici de comprendre que la recherche d'un mode de temporalisation spécifique, issu de telle ou telle manière de concevoir les rapports entre répétition et variation, est ce qui permet à un processus sonore de devenir un véritable discours musical. Nous constatons par là même qu'une oeuvre musicale se déploie dans la mise en place progressive d'une articulation d'éléments musicaux à partir de l'identique (le son lui-même dans sa résonance, par exemple une note tenue²¹), visant à produire des différences (par exemple un simple motif sonore) qui naissent et se constitueront petit à petit comme telles, donnant du sens à cette progression sonore dont se dégageront des unités proprement musicales (des mélodies comme totalités différenciées). Et le pendant inverse de ce processus de différenciation existe également : la résorption paliers par paliers de différences qui peuvent être posées d'emblée (par exemple dans la création d'un motif initial mettant en rapport de manière originale les différents paramètres musicaux²²) et qui seront petit à petit intégrées dans une unité musicale d'ordre supérieur (une phrase musicale, une partie de mouvement, voire le morceau entier).

Toute oeuvre musicale « donne à entendre » un sens proprement musical qui résulte d'un travail de différenciation et de résorption comme « processus sonore et temporel de temporalisation », ce dernier étant à comprendre comme articulation de l'identique et de la différence à même la succession des sons. Dès lors, toute composition d'importance nous prescrit un mode d'écoute qui doit être en phase avec le mode spécifique de temporalisation qui est en train de se dérouler (l'oeuvre musicale est bien en ceci un quasi-sujet), dans la mesure même où nous le co-constituons à travers notre propre flux de conscience, autrement dit à travers notre propre temporalité. Si l'auditeur est contraint de suivre le mouvement musical dans sa progression, et ceci au même rythme que celui auquel il se déploie, une perception qui se veut musicale exige cependant un effort de synthèse qui permettra de dégager des unités et de déboucher sur une com-préhension d'ordre musical. Nous assistons ici à la constitution pro-

21. Comme en atteste la technique du « bourdon » dans laquelle un son grave est tenu et sert d'accompagnement à une mélodie. On utilise ici un phénomène acoustique (le grondement vibratoire produit par un son grave) pour donner une assise à un développement musical.

22. Les paramètres musicaux de base sont : la hauteur, la durée, l'intensité et le timbre.

gressive du sens musical, et ceci à partir des registres les plus archaïques de la conscience, lesquels sont mis en mouvement par l'œuvre elle-même à travers ses modes spécifiques de temporalisation. La perception musicale chercherait donc à saisir, au sein d'un flux sonore au premier abord informe (résistance initiale), le type d'agencement sonore qui y préside (la forme ou unité musicale initiée par le processus de temporalisation), ce qui nous permettrait alors de nous orienter vers la constitution de son sens esthétique dans l'ordre musical (le sens musical).

Dès lors, on mesurera toute la difficulté qu'il y a à passer à l'étape suivante qui est celle de la reprise conceptuelle, en l'occurrence phénoménologique, de ce double processus temporel et de temporalisation dont le sens s'avèrera immanent. En effet, tout discours est objectivant en ce qu'il tente de fixer des significations (mais souvent en les ayant projetées a priori et en les retrouvant après coup : en fait il se donne ce qu'il cherche) et emploie des métaphores le plus souvent spatiales pour permettre une représentation de ce dont on parle²³. On ne pourra que prendre ses précautions lorsqu'il va s'agir de décrire un phénomène temporel non spatial et qui ne renvoie pas à une unité de signification. En outre, le rythme même de la progression discursive n'est pas le même que celui de la musique, même si cette dernière peut être considérée comme une sorte de langage. Car, d'une part, le discours progresse classiquement par lignes argumentatives, alors que la musique se déroule dans le jeu de la différence et de la répétition, ce qui instaure une sorte de discours en expansion qui peut en outre se dérouler à plusieurs voix simultanées (polyphonie et polyrythmie). Et, d'autre part, les mots n'ont pas les mêmes règles de construction et de succession que les sons en ce qu'ils sont en rapport avec des significations (détachement de phonèmes comme autant de signifiants liés à des signifiés). Ce type d'agencement sonore qui renvoie à des unités de signification a pour effet de ralentir et de fixer le rythme de l'élocution pour donner le temps nécessaire à la compréhension de ce qui est dit, alors qu'en musique c'est de la progression musicale elle-même que se dégage le sens.

2.2 *Le sens musical comme sens immanent*

2.2.1 *La musique comme langage non signifiant*

Par analogie avec les langues parlées, la musique est considérée comme une sorte de langage, lequel repose sur une structure forte qui fait l'objet, pour chaque grande époque stylistique, d'une institution symbolique²⁴. Par

23. On peut établir un parallèle avec les remarques de Husserl sur les précautions à prendre dans l'emploi du vocabulaire. Quand nous tentons de décrire les vécus de conscience dans leur fonctionnement, nous avons tendance à utiliser des métaphores qui sont spatialisantes, alors que l'on ne peut assigner aux vécus de conscience aucun lieu ni leur attribuer un mouvement au sens étroit du terme.

24. On observe en effet quelques grands changements dans la structure du langage musical, comme à la charnière des XVI^e et XVII^e siècles avec le passage du style polyphonique modal

exemple, dans le système tonal classique, les sons sont organisés et hiérarchisés en échelles de hauteurs (les gammes), et les notes ainsi formées sont conçues comme autant de degrés polarisés de la gamme, lesquels ont entre eux des rapports hiérarchiques²⁵, ce qui les apparente aux mots et à leurs règles de formation. L'agencement horizontal (contrepoint) et/ou vertical (harmonie) de ces mêmes notes fait l'objet de règles plus ou moins strictes en ce qui concerne leur succession et leur superposition, ce qui fait penser à une sorte de syntaxe (grammaire). Cependant, contrairement aux mots, les notes ne renvoient par elles-mêmes à aucune signification autre que celle qui se dégage de leur propre agencement (et encore moins à un quelconque référent comme le voudrait une tradition imitative). C'est la raison pour laquelle la musique se révèle si difficile à appréhender et si rebelle au discours, avec la conséquence qu'elle peut dès lors faire l'objet de conceptions divergentes : elle peut tout aussi bien être considérée comme s'apparentant à une sorte de mathématique sonore (conception basée sur le fait que tout intervalle entre deux sons est déterminé par le rapport entre deux fréquences de vibrations), que comme l'art expressif par excellence en vertu de sa fluidité et de son ambiguïté, si proche en cela des émotions humaines. Mais à proprement parler, bien que cela paraisse radical au premier abord, la musique n'exprime rien et ne renvoie donc en définitive qu'à elle-même et à son déroulement comme « discours » proprement musical²⁶. Cela étant, il ne s'agit pas pour autant de nier le fait qu'elle s'accompagne de diverses significations et représentations qui aident à sa compréhension, et qu'elle puisse provoquer des émotions et des sentiments, parfaitement légitimes si tant est qu'ils aient un véritable rapport avec ce qui est entendu (ce qui reste de toute façon difficile à établir).

Une mélodie, si belle et si émouvante qu'on la trouve, si chargée de signification qu'elle soit, vaut tout d'abord par la qualité de son organisation interne, laquelle lui confère précisément cette unité qui en fait un quelque chose de reconnaissable comme un tout singulier : c'est la distribution particulière des différents paramètres musicaux (hauteurs et durées et, dans une moindre mesure, intensités et timbres) qui lui donne, pour ainsi dire, son visage. Tout la difficulté vient de ce que l'émotion que l'on peut ressentir à son écoute, bien

de la Renaissance au style baroque plus ornementé avec basse continue et progressions harmoniques, ou encore au milieu du XVIII^e avec l'avènement du style classique qui promeut la mélodie accompagnée et le système tonal polarisé.

25. Dans le système tonal, la gamme comprend sept degrés dont le I^{er} (tonique) et le V^e (dominante) sont les plus importants

26. Ainsi Stravinski, dans ses *Chroniques de ma vie*, affirme avec vigueur que la musique est : « impuissante à exprimer quoi que ce soit : un sentiment, une attitude, un état psychologique, un phénomène de la nature, etc. L'expression n'a jamais été la propriété immanente de la musique. » Et il ajoute quelques lignes plus bas que : « Le phénomène de la musique nous est donné à la seule fin d'instituer un ordre dans les choses, y compris et surtout un ordre entre l'homme et le temps. », ce que nous venons de voir en tant que la musique est un processus temporel de temporalisation. A l'écoute du *Sacre du Printemps*, on ne peut qu'être frappé par l'intensité du travail rythmique qui y préside.

que légitime, ne fait pas pour autant partie intégrante de cet agencement sonore singulier, lequel n'exprime donc rien en lui-même, alors qu'il a pourtant comme effet de provoquer une telle émotion²⁷. Si l'on écoute le début de la sonate pour violon et piano de Beethoven, dite *Le Printemps*, on pourra ressentir au double exposé de la mélodie initiale (successivement au violon et au piano) un ensemble complexe d'affects : une impression de fluidité et de « douceur printanière » par exemple, légèrement troublée par une inflexion quelque peu imprévue, telle une « ombre de mélancolie » qui passerait. Or, lorsque l'on écoute attentivement ce qui se passe (ce qui peut être confirmé par la partition), on s'aperçoit que le compositeur a harmonisé la 3^e mesure avec un accord placé sur un degré peu usité de la gamme, surtout si tôt dans un mouvement de sonate de cette époque²⁸. A notre sens, il s'agit ici pour le compositeur de surprendre quelque peu l'auditeur et de capter ainsi son attention par des moyens proprement musicaux - avec l'utilisation imprévue d'un degré harmonique, effet prolongé en outre dans une répétition-amplification du motif ainsi harmonisé -, et non pas d'exprimer en particulier telle ou telle émotion. Cette inflexion musicale pourra être certes ressentie de diverses manières selon les auditeurs, mais le but poursuivi est tout d'abord d'installer un certain décalage, proprement musical, par rapport aux habitudes d'écoute, décalage qui aura une fonction précise dans la construction de ce mouvement de sonate.

Et c'est grâce à l'art du compositeur, mettant en valeur cet événement musical, que cet écart par rapport à la norme sera effectivement vécu par l'auditeur, en l'occurrence transposé sous forme d'un complexe d'affects (une émotion), même s'il ne sera pas forcément perçu comme tel. Mais du point de vue de l'économie de ce premier mouvement de sonate²⁹, cette inflexion est posée comme un jalon qui sera exploité musicalement dans la suite, notamment dans la réexposition. Ainsi, ce motif mélodique contribuera dans son harmonisation particulière à réaliser l'unité de ce mouvement. On pourrait multiplier de tels exemples dans ce seul mouvement et montrer notamment que sont utilisés

27. Cela correspond à la conception dite « formaliste » de E. Hanslick, qui s'oppose à ce qu'il appelle les conceptions « sentimentales » de la musique. Ainsi, il affirme dans *Du beau dans la musique*, ouvrage datant de 1854 (tr. fr. chez Christian Bourgois, Paris, 1986, pp. 65-66), que : « [...] le rapport d'une œuvre musicale avec les sentiments qu'elle provoque n'est nullement une relation nécessaire de cause à effet ; l'état d'âme qu'elle détermine en nous varie avec le point de vue auquel nous placent et notre degré d'expérience et notre impressionnabilité. »

28. En l'occurrence le VI^e degré, qui ne sert pas en général à accompagner une mélodie inaugurale de style classique, mais plutôt à moduler dans une autre tonalité. A noter en outre que le motif mélodique ainsi harmonisé est répété aux mesures 5 et 7 avant d'en venir à la conclusion de ce premier exposé de la mélodie initiale.

29. Dans le style classique, les mouvements inauguraux de sonate appartiennent à une forme musicale générique de l'époque, la « forme-sonate », qui donne un cadre où les thèmes marquent dans l'« exposition » la progression tonale de la tonique (I^{er} degré de la gamme) à la dominante (V^e degré), laquelle provoque une tension dans la progression tonale et harmonique qui est ensuite exploitée dans un « développement », notamment à travers un travail thématique (exploitation des thèmes de l'exposition) et harmonique (modulations), et résolue dans une « réexposition » où les thèmes sont tous réentendus à la tonique.

d'autres motifs issus de cette même mélodie initiale. Cette dernière prend alors la valeur d'un « thème », qui se présente donc comme une entité musicale fortement organisée et individualisée, et grosse de développements thématiques futurs permettant de structurer tout un mouvement de sonate. Un tel examen, portant sur la technique de composition propre à un compositeur, nous paraît important en ce qu'il nous permet de rendre compte de la singularité de tel ou tel morceau de musique. Cependant, il faut noter qu'il ne constitue en fait qu'une aide à la compréhension musicale et ne saurait se confondre avec la visée du sens musical proprement dit (visée qui est, elle, d'ordre esthétique).

Par ailleurs, il faut préciser que ce que l'on ressent légitimement à l'audition d'une composition (le vécu, qui mènera en fin de compte à une saisie du sens musical) n'est à confondre ni avec un état de rêverie dans lequel on peut tomber à cette occasion (qui peut être par ailleurs induit dans bien des circonstances), ni avec ce qui se révèle en fait être le résultat de la projection de pensées et de représentations diverses, lesquelles sont à la fois contingentes et sans aucun rapport avec ce que l'on entend car elles relèvent bien plutôt du domaine de la vie quotidienne. En effet, avec un même morceau de musique, on pourra selon les jours être plongé dans telle ou telle rêverie et/ou avoir tels ou tels états d'âme ou représentations, ou inversement constater que l'on éprouve le même genre d'émotions sur des musiques pourtant bien différentes. Et si l'on objecte qu'il arrive que l'on ressente toujours la même chose à l'écoute d'un morceau précis, qui serait donc censé exprimer tel sentiment, c'est bien plutôt que nous avons certaines affinités personnelles avec cette musique et que certaines associations, non perçues comme telles, se sont installées dans une certaine évidence trompeuse, à savoir dans un oubli de leur genèse³⁰. Force est de constater que s'en tenir là conduit à demeurer dans un domaine empirique et contingent sans processus autre qu'associatif et que, dès lors, nous ne serions jamais en mesure de comprendre véritablement ce qui peut faire la spécificité d'une œuvre musicale, car nous ne viserions en fin de compte que nos propres représentations. Nous verrons ainsi plus loin qu'il est nécessaire d'opérer une certaine mise entre parenthèses du moi empirique dans toute perception qui se veut musicale, car un tel moi étant d'ordre psychologique et projectif, il barre ainsi l'accès à la saisie du sens proprement musical.

2.2.2 *Ce que n'est pas le sens musical*

Mais la nécessité d'une attention portée tout d'abord à la musique en tant qu'organisation sonore ne doit avoir pour conséquences ni de tomber dans un

30. Ces associations peuvent même avoir lieu dans une sorte de collusion et d'identification avec une interprétation particulière de ce morceau. Ainsi, l'auditeur en passerait dans ce cas par un intermédiaire individualisé, comme étant le seul à lui donner accès au « sens » du morceau, ce qui ne peut pas conduire à une recherche du sens en tant que proprement musical, à savoir au-delà de ses incarnations particulières et partielles. Chaque interprétation devrait plutôt être considérée comme une sorte de variation possible, mais sans pour autant mener à une eidétique.

sensualisme avec la recherche de la jouissance du son pour le son³¹, ni de prôner à l'inverse un ascétisme de l'écoute dans un intellectualisme qui nierait toute légitimité à la recherche d'effets sonores spectaculaires et flatteurs pour l'oreille, pour privilégier les structures sous-jacentes ordonnant telle ou telle composition³². Or, toute production sonore à vocation musicale est déjà fortement organisée en ce qu'elle est, à la base, issue d'un instrument de musique qui lui confère un timbre particulier. Cela implique en outre des pratiques, ne serait-ce que pour fabriquer un instrument qui sonne convenablement et par la suite en jouer correctement. Il ne peut donc y avoir dans l'ordre musical d'émission d'un son pur³³, ni de sensation sonore brute, pour la simple raison que tout son musical a toujours déjà un timbre (ce qui est considéré comme un paramètre musical). Et ce timbre est la résultante d'une certaine forme singulière, car tout son qui résonne est composé d'un son fondamental et de la série quasi infinie de ses harmoniques qui, d'une part, se répartissent selon des rapports de proportion³⁴ et, d'autre part, sont distribués plus ou moins régulièrement selon les instruments de musique, qui privilégient certains harmoniques en particulier, alors que d'autres peuvent tout aussi bien être absents. On constate ainsi que la répartition des harmoniques est en fait retravaillée par l'homme, comme en témoignent les efforts constants de la facture instrumentale et la recherche sans fin d'une certaine qualité et richesse de son par les instrumentistes.

Il ne faut pas non plus en rester unilatéralement aux résultats d'une analyse centrée sur le langage musical, aussi pertinente et informée soit-elle : l'explicitation et la thématization des aspects techniques d'une composition musicale, à savoir la détermination de la structure propre à l'agencement sonore qui y préside, ne saurait conduire à définir des règles strictes d'engendrement du sonore en tant qu'il serait jugé « musical ». En effet, personne n'a pu dire, par une analyse musicale, ce qui faisait vraiment l'originalité du style d'un compositeur ou la valeur singulière et unique de ses œuvres les plus importantes, sauf à fournir a posteriori une liste de particularismes et de « manières de faire », ou encore à réduire un style ou une œuvre à un seul aspect qui en serait le représentant. C'est méconnaître leur singularité absolue, qui tient à ce qu'ils sont comme des condensations de sens qui se concrétisent à même le sonore, et ceci dans un déploiement original et complexe qui permet d'accéder à ce sens.

31. Par exemple, on constate que certaines musiques contemporaines d'après guerre se sont exclusivement orientées vers des recherches sur le timbre, notamment par un travail à l'intérieur même du son, en s'intéressant à son mode de résonance et à la répartition de ses harmoniques (musique dite « spectrale »).

32. Comme dans le cas d'une esthétique basée sur une conception sérielle stricte de la composition, esthétique qui conduit d'ailleurs à dénier toute valeur à une quelconque description de la musique en tant que phénomène, au prétexte qu'elle ne pourrait être que superficielle (voir P. Boulez, *Penser la musique*, p. 12-13).

33. Emission d'un son fondamental, ce qui correspond à une onde sinusoïdale simple et qui, d'ailleurs, ne peut être supporté par l'oreille qu'un court laps de temps.

34. La fréquence d'un harmonique est un multiple entier du son fondamental.

Dès lors, il faudra pouvoir « dénouer » par une écoute attentive ces « nœuds sonores » en réeffectuant le parcours musical dont ils sont porteurs, et ceci par l'intermédiaire d'une ou plusieurs interprétations qui, telles des exemples particuliers de réalisation du sens musical pourraient servir de base à une sorte de variation phénoménologique. Mais une telle démarche sera à considérer comme provisoire, car non réglée et quasi infinie, en ce que non seulement une œuvre importante pourra se révéler d'une très grande richesse, mais en ce que l'on devra se remettre à l'ouvrage lors de chaque écoute ultérieure de l'œuvre et surtout dans la découverte d'une autre œuvre qui proposera un parcours musical différent. En cela, la perception musicale s'apparente bien à une sorte de processus évolutif à la recherche du sens musical, dans une sorte de développement permanent de l'oreille visant à une meilleure compréhension musicale, sans que l'écoute soit pour autant orientée unilatéralement par et vers des unités de signification figées. Il semblerait dès lors que l'on ne puisse pas établir une eidétique du phénomène musical, car il va s'avérer difficile, dans ces conditions (singularité des œuvres et de leurs interprétations, évolution de l'oreille), de rendre compte de ce qui serait des structures a priori de la perception musicale.

Ainsi la musique n'est-elle ni quelque chose de la réalité matérielle (réduction au sonore, ou encore à une interprétation), ni quelque chose d'idéal (réduction à des catégories et à la forme, en s'appuyant sur la partition qui renverrait à une essence de l'œuvre³⁵). Elle n'exprimerait pas non plus par elle-même quelque chose de l'ordre du psychologique et de l'affectif (en tant qu'elle induirait certaines représentations mentales et serait avant tout expressive). Toute réduction « par le bas » (à la matière sonore) ou « par le haut » (à une signification extérieure) et toute projection d'ordre psychologique manquent ce qui fait le sens proprement musical d'une œuvre en tant que totalité : il y a un excédent de sens propre à l'œuvre musicale, et ceci par rapport à la simple somme de ses parties sonores et vis-à-vis de toute signification projetée a priori. Il y a un vécu proprement musical et tout sens précis accordé de l'extérieur à la musique ne peut être en définitive que de l'ordre de la convention, sans compter que cela tend à importer subrepticement quelque chose d'un autre ordre (intelligible) dans le domaine du musical (de l'ordre du sonore). Ce mélange des genres ne peut qu'aboutir à subordonner le musical au conceptuel, ce qui a pour effet de fixer unilatéralement le sens musical selon un certain point de vue de surplomb : l'œuvre musicale dans sa singularité serait ainsi ignorée comme partie prenante du sens qui s'en dégagerait, ce qui est pour le moins paradoxal. Tout le problème sera précisément de discerner à quel moment nous sommes dans le sens musical et à quel moment il s'agit au contraire d'une signification extra-musicale ajoutée, compte tenu de notre tendance à l'objectivation et à la représentation qui a pour effet de superposer des couches de sens étrangères au

35. Par exemple avec une analyse musicale qui se voudrait scientifique en s'inspirant notamment de la linguistique.

processus musical lui-même, mais qui peuvent à la longue se confondre avec lui.

2.2.3 *Qu'est-ce qu'une idée musicale ?*

Or, il nous semble que le compositeur est avant tout à la recherche d'une « idée musicale », c'est-à-dire d'une organisation singulière et concrète du matériau sonore, voulue comme telle, et non pas d'un concept ou d'une quelconque représentation qui seraient appliqués à l'ordre sonore. Il s'agit en fait de créer une unité musicale singulière qui comprendra des éléments musicaux organisés en un tout, éléments sur lesquels le compositeur pourra s'appuyer pour asseoir le développement de sa composition³⁶. Et le fait que ce processus créateur puisse être si fécond qu'il tende à faire évoluer en retour l'institution symbolique pourtant très codée du langage musical montre bien que l'essentiel du contenu d'une mélodie correspond à la manière même dont est agencé le matériau sonore. Ce contenu ne se réduit ni à une illustration sonore d'un événement donné du monde (par exemple l'imitation musicale d'un orage), ni à la manifestation de telle ou telle idée (ainsi de l'« idée fixe » du jeune musicien amoureux, qui prend la forme d'une mélodie personnalisant la femme aimée dans la *Symphonie fantastique* de Berlioz, exemple d'œuvre à programme), ni à l'expression de telle ou telle émotion en particulier. En fait, tout cela est le plus souvent déjà codifié musicalement dans une convention d'ordre rhétorique et symbolique, et ne saurait se confondre avec le sens proprement musical d'une œuvre³⁷. La création musicale serait donc l'exemple même de ce que signifie une production humaine à vocation esthétique. Si elle est certes liée à un matériau (sonore) et comprise classiquement comme la mise en forme de ce matériau qui lui serait préexistant (la musique est l'art d'organiser une succession de sons), elle serait plutôt à concevoir comme un processus infini de constitution d'un sens spécifique (la « forme »), à *même et par* le sonore (la « matière »), qui s'attesterait à chaque fois dans des œuvres singulières. Ainsi, la constitution du sens musical s'effectuerait à la fois en deçà et au-delà de la distinction entre « matière » et « forme » car, d'une part, le son (le matériau sonore) est toujours déjà organisé et, d'autre part, l'agencement sonore propre à une composition (techniques d'écriture et formes musicales) ne se confond pas avec la totalité du sens musical propre à une œuvre singulière puisqu'un tel agencement appartient tout d'abord à l'institution symbolique de la musique

36. E. Hanslick, *Du beau dans la musique*, pp. 74 et 79 : « Les idées qu'expose le compositeur sont, avant tout, purement musicales. Une belle mélodie d'un certain caractère se présente à son imagination ; elle ne doit être rien d'autre qu'elle-même. » Et il ajoute quelques pages plus loin après l'analyse d'un thème de l'ouverture *Prométhée* de Beethoven : « Il nous est impossible de trouver dans ce thème un autre contenu que celui que nous venons d'esquisser [c'est-à-dire comprenant essentiellement des éléments musicaux], et surtout de nommer un sentiment qu'il exprime ou qu'il doive éveiller chez l'auditeur. »

37. Ainsi à l'époque baroque (1600-1750), on utilisait des formules musicales précises correspondant à tels sentiment, représentation ou idée exprimés par un texte (ce qu'on appelle le « figuralisme »).

comme langage. Ce qui est considéré comme un quelque chose de préexistant, et donc de donné, est en fait toujours déjà organisé ainsi qu'immédiatement travaillé. C'est pourquoi, dans une telle immanence de la « forme » à son « matériau », il devient quasiment impossible de les distinguer. En outre, les règles de transformation de ce « matériau » dans la perspective d'une création d'ordre artistique, ne peuvent être érigées qu'a posteriori et n'ont donc pas le statut de lois. Elles ne sont qu'indicatives d'une démarche qui n'est codifiée qu'après coup, à savoir empiriquement. Elles deviennent alors des techniques (voire des « recettes ») qui ne peuvent engendrer que des artefacts prédéterminés et reproductibles, donc non artistiques car non originaux. C'est à la démarche créatrice en elle-même qu'il faudrait porter son attention, en tant qu'elle donne certes une véritable légalité au contingent, en l'occurrence le sonore, mais sans que le créateur puisse (se) l'explicitier comme telle. Il serait alors souhaitable de faire appel à la notion de « génie » telle que Kant la met en place, laquelle correspond à la nature en l'homme comme ce qui permet de fournir des sortes de règles à l'art, mais sans que le créateur puisse en fixer un concept a priori³⁸. Toute démarche artistique ne peut donc trouver sa signification qu'à travers son propre processus créatif, et ce sera à l'auditeur de tenter d'en réeffectuer le parcours.

Ainsi, une œuvre musicale ne renvoie en définitive qu'à son contenu sonore, organisé en idées musicales comme autant d'unités musicales en interaction, et ceci à travers un processus temporel de temporalisation comme déploiement d'un certain agencement sonore singulier pouvant valoir par lui-même. Des ébauches de sens mises en mouvement (recherche d'un geste sonore rythmé) à l'idée musicale constituée en un tout (la mélodie), l'œuvre nous oriente elle-même vers la constitution de son propre sens musical. Dès lors, une composition ne se présente pas comme un véritable objet susceptible d'être contemplé pour lui-même ou renvoyant à autre chose, comme dans les arts visuels qui (se) présentent (comme) un objet. On peut donc considérer la musique comme l'« art-limite » de tous les arts - et même de la poésie³⁹ -, car son sens est strictement immanent, sans renvoi aucun, alors que les autres arts renvoient toujours à des significations externes qui définissent en partie leur contenu. La musique ne signifie ni ne représente rien (à moins d'établir une convention qui associe telle motif musical à tel sentiment ou à tel événement du monde), et on y constate comme une mise à nu du cœur de l'activité artistique en ce qu'elle produit et organise du sensible qui fait sens par lui-même, ce dernier n'étant pas seulement rendu perceptible (manifesté par du sonore) mais « se trouvant » à même ce déploiement sonore dans son organisation. Ainsi la musique donne-t-elle à entendre du sens d'une manière bien spécifique : s'il y

38. Kant explicite cette notion dans les paragraphes 46 et 47 de la *Critique de la faculté de juger*.

39. Il est à noter que Hegel, quant à lui, place la poésie au sommet de son système des arts, cette dernière usant de la parole et étant ainsi le véritable « art de l'esprit », selon le critère qui veut que l'art se doit de manifester sensiblement « la vérité telle qu'elle est dans l'esprit ».

a du sens à percevoir auditivement en tant qu'il serait incarné dans des sons, il faut dans le même mouvement l'appréhender en tant que proprement musical (esthétique dans l'ordre musical). En effet, il ne s'agit pas de viser une signification à travers ce qui serait une « représentation » sonore, mais de se laisser affecter musicalement de telle sorte qu'on puisse alors constituer, de manière à chaque fois singulière, un sens musical à même le processus sonore. Pour cette raison, la perception musicale devra donc se désengager tout aussi bien du niveau purement sensible que de la sphère signitive dans lesquels nous sommes toujours déjà plongés, ce qui peut s'apparenter à une sorte de mise entre parenthèses à l'instar de l'*epochè*.

2.2.4 *L'immanence du sens musical*

Et si la musique ne signifie rien, c'est qu'en fait et à proprement parler elle n'a pas une signification comme le mot, mais qu'elle est elle-même signification, comme l'indique très clairement B. de Schloezer :

Se souvenir d'une mélodie, c'est se souvenir exactement des sons dans leur enchaînement ; mais se souvenir d'une conversation, c'est se souvenir de ce qui a été dit, du sens des phrases ; les mots exacts je peux les avoir oubliés et j'emploierai d'autres termes, je résumerai. (...) En musique, le signifié est immanent au signifiant, le contenu à la forme, à tel point que rigoureusement parlant la musique n'a pas un sens mais *est* un sens : elle signifie en tant que sons.

Et il ajoute plus loin que :

... le sens de la musique étant immanent, on ne déchiffre pas le sens d'une phrase musicale comme on déchiffre un texte écrit dans une langue étrangère, en se servant d'un dictionnaire pour trouver l'équivalence des termes. On apprend à écouter et à comprendre la musique en l'écoutant.⁴⁰

Ainsi le sens musical est-il strictement immanent à son propre déploiement sonore, lequel ne peut pas être traduit dans un autre langage ni expliqué autrement pour mieux en comprendre le contenu sans qu'il perde immédiatement ce qui le particularise comme cet enchaînement sonore et pas un autre. Dans une mélodie, de l'ordre dans lequel se sont succédées les notes peut émerger une unité musicale singulière et unique, laquelle doit néanmoins être constituée comme telle par l'auditeur pour en avoir le statut. On peut établir ici un parallèle entre l'œuvre musicale - comme déploiement immanent de son propre sens - et le corps humain : nous n'avons pas seulement un corps mais nous

40. B. de Schloezer, *Introduction à J.S. Bach*, Gallimard, Paris, 1947, pp. 30-31 (c'est l'auteur qui souligne) et p. 33. Cet ouvrage est en fait un essai d'esthétique musicale dans lequel l'auteur réfléchit sur la signification des principaux paramètres musicaux, ainsi que sur les éléments fondamentaux de toute composition (la mélodie, le rythme et l'harmonie).

sommes notre corps comme « corps propre ». Et mon corps n'est pas assimilable à un objet, il correspond au corps vivant qui est le mien en tant que je suis affecté (par le monde ou par un autre corps vivant) et en tant que je l'affecte : c'est littéralement le corps que je vis, et ceci comme un tout car porteur d'une signification qui lui est propre, mais qui ne peut se constituer pleinement comme humain qu'à travers le regard et le contact de l'autre (par exemple le nourrisson qui s'humanise par la mère)⁴¹.

Dès lors, si l'on peut retenir contre les tenants d'un intellectualisme musical l'objection selon laquelle on ne peut pas trouver d'acte de connaissance au sens strict dans l'expérience musicale en raison de son indétermination sémantique, on ne peut pas pour autant accepter certaines conséquences de cette conception qui permettraient de conclure que la musique est avant tout l'art de l'ineffable et de l'indicible, dépourvu en cela de toute signification et seulement apte à exprimer le plus directement possible nos émotions. En fait, ce genre de conception repose sur une simple analogie entre le caractère fugace, composite et ambigu des émotions et l'aspect de flux sonore mouvant, fluide et insaisissable que présente une œuvre musicale. On peut tout au plus comprendre l'établissement d'un tel parallélisme comme une simple métaphore, car il n'y a en fait aucune commune mesure entre des affects et des sons : si le sens musical est certes en partie indéterminé, comme le sont les affects, il ne faut pas s'en tenir là car cette indétermination s'inscrit dans des cadres (par exemple l'institution symbolique de la musique comme langage) qui sont pour nous comme autant d'horizons d'attentes, nous permettant de nous orienter vers une perception qui soit pleinement musicale et non pas exclusivement de l'ordre d'un ressenti émotionnel. Il ne faut donc confondre ni les réactions d'ordre instinctif que peut provoquer une musique légère et entraînante, ni les émotions ressenties subjectivement à l'audition d'une composition plus complexe, avec l'élaboration d'un « sentiment authentique »⁴² dans une écoute véritablement attentive au sens musical de l'œuvre.

Il serait en fait souhaitable qu'une description du phénomène musical intègre ce qui y est effectivement en fonctionnement, que cela aille ou non à l'encontre de certaines idées reçues qui n'ont pour effet que d'orienter de façon unilatérale l'expérience musicale en l'appauvrissant vers une sorte de « sentimentalisme de la perception » où seul le ressenti aurait droit de cité. Or, quand on connaît la complexité de cette institution symbolique qu'est le langage mu-

41. En allemand, on distingue le *Leib* (corps vivant) du *Körper* (corps anatomique), et on pourra parler de *Leiblichkeit* à propos de tout ce qui concerne la sensibilité et le mode d'être affectif de quelqu'un.

42. Comme l'explicite de façon détaillée M. Dufrenne qui y consacre quasiment tout un chapitre dans sa *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (PUF, Paris, 1953, T. II « La perception esthétique », chap. I « La présence »). Citons-en une phrase significative, où il montre comment s'élabore le véritable sentiment esthétique : « Et l'expérience esthétique nous montrera que le sentiment, sous sa forme la plus haute, est un immédiat qui a traversé une médiation [...], parce qu'il y a aussi une réflexion sur le sentiment par quoi le sentiment s'accomplit [...]. Le sentiment authentique est un nouvel immédiat. » (p. 471).

sical, comment nier qu'une certaine activité de synthèse soit à l'oeuvre dans la constitution du sens musical à travers la perception auditive d'un déploiement sonore, sous peine de manquer ce qui fait la spécificité d'une telle expérience? D'une part, il faudrait au minimum tenir compte du fait que toute écoute actuelle est déjà sédimentée par nombre d'habitus issus des écoutes précédentes, comme on le verra plus loin. Et, d'autre part, songeons *a contrario* à notre perplexité devant telle ou telle musique extra-européenne dont nous sommes incapables de suivre le déroulement car n'en possédant pas le système et les attendus. Même si nous pouvons à l'occasion en être touchés, comment discerner la part qui revient à la musique en elle-même (sans compter qu'elle est souvent destinée à remplir des fonctions sociales et religieuses précises dont nous ignorons souvent tout) et celle suscitée par notre propre imaginaire, sans doute bien éloigné de l'univers propre à ce genre de musiques.

Il ne s'agit donc pas d'opposer classiquement les deux pôles de l'expérience esthétique, le sensible et l'intelligible, mais de comprendre leur importance respective dans ce creuset qu'est l'expérience musicale. Si le ressenti y est bien premier, il y est tout aussi bien dernier, car s'élaborant progressivement par la médiation d'un effort de compréhension, c'est-à-dire en prenant la qualité d'un sentiment esthétique qui est comme une condensation d'affects (par exemple le plaisir d'écouter de la musique et de se sentir vivre d'une manière plus intense) menant à une émotion en tant que telle (par exemple la joie) ou à un état d'âme (le bonheur d'être en mesure d'apprécier de belles choses) : ce sentiment, certes fictif mais très intense, est ainsi rendu représentatif de ces mêmes affects, émotions ou états d'âme éprouvés empiriquement sous des variantes multiples. En retour, on pourrait dire qu'un tel sentiment viendrait contribuer, comme de surcroît, à constituer le sens musical de l'oeuvre écoutée, et ceci par l'élan qu'il nous redonnerait dans notre volonté de nous hausser à une compréhension musicale toujours plus accomplie de l'oeuvre en question. Ainsi l'auditeur se doit-il d'être partie prenante de ce processus, ne serait-ce que pour dépasser le simple ressenti et pouvoir percevoir un flux sonore comme un véritable discours musical cohérent, alors que les sons se présentent dans une successivité et en évanouissement tout en étant inégalement répartis dans leurs hauteurs et durées. Dès lors, certaines unités proprement musicales pourront se dégager et amener l'auditeur à saisir le sens de ce qu'il écoute, dans un ressenti qui se sera approfondi. La musique n'exprime donc pas tout d'abord un quelque chose, comme telle ou telle émotion, car sinon on serait encore dans le domaine de la représentation au sens large du terme⁴³. On pourrait dire que l'expérience musicale démarre bien plutôt dans un registre beaucoup plus archaïque où du sens est en train de s'élaborer dans un processus temporel (différentiations qui émergent) mais, si nous sommes dès lors en parallèle avec le niveau même de l'affectivité (où les affects naissent et disparaissent sans qu'on ait vraiment prise sur eux), le processus musical n'en reste pas là car il

43. Puisque exprimer, c'est rendre sensible quelque chose par un signe.

met ces ébauches de sens en mouvement en les organisant par l'instauration d'un rythme musical, et ceci à travers un processus de temporalisation qui est minutieusement mis en place par le compositeur. On assiste ainsi dans le discours musical à l'élaboration progressive d'un geste sonore initial, comme par exemple dans le cas d'une anacrouse⁴⁴ qui sera mise en relief en accentuant et développant le levé initial, tout en transformant progressivement le posé qui s'ensuit en une nouvelle et grande anacrouse qui sera appréhendée à un niveau rythmique supérieur, et qui aura de ce fait intégré la première anacrouse, et ainsi de suite par emboîtements successifs : un processus musical va donc pouvoir s'élaborer au fur et à mesure de la progression d'un tel déploiement sonore et nous mener à la constitution d'un sens qui soit proprement musical.

3. LA PERCEPTION MUSICALE

3.1 Introduction

3.1.1 La constitution d'une mélodie comme un tout différencié

Dans ses *Leçons sur la conscience intime du temps (LCIT)*, Husserl montre que dans toute perception d'un son ou d'une succession de sons, il y a une visée spécifique, la « rétention » ou conscience du passé comme passé, avec son pendant, la « protention », qui oriente vers ce qui est à venir. Ainsi nous aurions conscience d'un seul et même son en tant qu'il dure, aussi bien que d'une succession de sons comme d'un tout. Or, s'il faut certes constituer l'unité immédiate de ce que l'on entend en visant les sons écoulés comme passés, et ceci au sein du son présent actuellement entendu (double intentionnalité⁴⁵), il semblerait que la perception musicale s'effectue, comme nous l'avons vu, à la fois en deçà et au-delà des simples rétentions et protentions, ne serait-ce que pour appréhender une succession de sons comme constituant une unité musicale.

En effet, il nous faut déjà mentionner que, dans toute audition, sont à l'œuvre des synthèses passives qui ont pour fonction de relier les sons les uns aux autres, malgré l'hétérogénéité et la discontinuité de leur mode de succession, et de nous permettre ainsi de les considérer comme formant une suite ordonnée. Et l'une des difficultés majeures est qu'il n'est pas possible de revenir en arrière pour reconstituer cette succession comme un véritable enchaînement sonore, car toute succession dans le temps se déroule de façon irréversible. Dès lors, comment pouvoir relier entre eux des sons qui ont chacun un mode de résonance unique et différencié - ce que l'on ne peut pas prévoir a priori -, au-

44. L'anacrouse correspond à la ou les note(s) - le « levé »- qui précède(nt) un temps fort - le « posé » -.

45. Husserl, *LCIT*, §12, p. 47 : « [...] il appartient à l'essence de l'intuition du temps d'être en chaque point de sa durée [...] conscience *du tout juste passé*, et non pas simplement conscience de l'instant présent de ce qui apparaît comme objectivité qui dure. »

trement que par une pratique réitérée de l'écoute musicale? C'est en effet par la sédimentation d'habitus issus des synthèses passives qui y sont à l'œuvre que toute succession de sons pourra être perçue comme une série ordonnée.

Par ailleurs, une mélodie qui dure est une entité musicale d'un autre ordre qu'une simple suite de sons, car elle se déroule de façon organisée et articulée : elle se présente déjà comme temporalisante en ce que des différenciations y sont à l'œuvre. Dès l'apparition de la 2^e note, avec sa hauteur et sa durée spécifiques choisies expressément par le compositeur, une sorte de différentiel sonore va se créer, qui correspond au « rythme » comme articulation des actes musicaux successifs, autrement dit le mode singulier dans lequel la musique se réalise dans le temps. Et ce geste sonore inaugural, comme différence initiale porteuse d'un sens en devenir, ira en s'approfondissant et se diversifiant au fur et à mesure que les notes vont s'enchaîner, pour aboutir à ce tout articulé (rythmé) qu'est une mélodie. Or, pour constituer une telle entité musicale complexe résultant d'un certain mode de temporalisation (au delà des simples hauteurs des sons), il faut que le flux de conscience épouse le rythme issu de cet écart initial, faute de quoi - et sauf à postuler une subjectivité absolue - on tomberait dans une régression à l'infini. En effet peut-on, avec un tel postulat, concevoir une conscience originaire du temps qui ne soit pas « conscience de » avec tout ce que cela entraîne comme apories⁴⁶ et, dès lors, se contenter de raccrocher la série des rétentions à une impression originaire, dans une intentionnalité analytique qui pourrait discriminer cet instant comme instant, lequel est pourtant toujours déjà passé car situé au sein d'un processus temporel irréversible et qui n'est pas forcément continu⁴⁷? Or, de même que la mélodie est toujours temporalisation en tant qu'elle forme un tout différencié non assignable à une simple succession de sons, n'y a-t-il pas précisément, dans une sorte de parallèle, un mode de temporalisation propre à la conscience, à savoir toujours déjà un écart de la conscience par rapport à elle-même? Il faut noter que c'est à Marc Richir que nous devons une telle approche de ce problème épineux ; il constate ainsi :

[...] que les rétentions ne sont plus attachées sans solution de continuité à des impressions originaires - comme dans l'exemple abstrait de Husserl [des *LCIT*]-, mais elles-mêmes distribuées, avec les impressions dont elles sont *déjà* distantes, *selon le rythme même* du temps se temporalisant en présence dans la phase de présence.⁴⁸

46. Pour qu'elle soit « conscience de », il faudrait qu'il y ait dans le temps un « présent » déjà là dans lequel elle puisse prendre place, comme l'a souligné à maintes reprises Marc Richir au cours de son séminaire de l'hiver 2003-04, intitulé : « Apories sur le temps (Sur les manuscrits de Bernau) ».

47. C'est la position de Husserl dans ses *LCIT*. Voir §13, p. 48: « [...] il est nécessaire *a priori* que la rétention soit précédée d'une perception, et donc d'une impression originaire correspondante »

48. M. Richir, « Discontinuités et rythmes des durées : abstraction et concrétion de la conscience du temps », in *Rythmes et philosophie*, Kimé, 1996, p. 107.

Ainsi, il n'y a pas de fixation possible d'un quelconque instant dans ce registre archaïque de temporalisation, mais un écart originaire dans lequel du sens est en train de se faire (« phase de présence »). Pour ce qui nous concerne, c'est précisément à partir de ce flux de conscience originaire qui, selon M. Richir, est toujours en avance et en retard par rapport à lui-même, que nous serons en mesure de constituer la mélodie comme un tout différencié - et ceci selon le rythme musical qu'elle propose -, dans une constitution (provisoire) de son sens en une certaine unité (« phase de présent »). A l'issue de ce premier examen de ce qui est en fonctionnement dans une perception musicale, on peut relever que la constitution d'une unité musicale de base comme la mélodie ne se fait pas à partir d'une simple visée objectivante, mais bien dans un certain écart originaire de la conscience, laquelle est comme mise en mouvement par le rythme propre à ce processus sonore : une telle unité ne se dégage donc que progressivement de la suite des sons qui s'enchaînent dans un certain rythme et n'est jamais vraiment stabilisée en tant que telle car susceptible de s'enrichir en permanence.

3.2 *La phantasia perceptive en musique*

3.2.1 *Que perçoit-on vraiment en musique ?*

Une autre difficulté nous attend : comment constituer une telle unité à partir du moment où, comme nous l'avons vu, le sens musical est strictement immanent, puisqu'il ne signifie ni ne représente rien ? Et peut-on tenir un quelconque discours sur la musique, c'est-à-dire une mise en place conceptuelle qui soit comme une prise en compte et une description fidèle du phénomène musical et non pas, finalement, une simple métaphore, aussi élaborée soit-elle ? La question se pose alors de savoir si l'on peut rendre compte de ce que peut être une perception musicale, c'est-à-dire une perception esthétiquement accomplie dans l'ordre musical. Or, comme on l'a vu en introduction, si la *phantasia* perceptive est constitutive de la conscience esthétique, à quoi peut-elle correspondre en musique ? Qu'est-ce qui serait immédiatement neutralisé lorsque l'on écoute une œuvre musicale et que signifierait « passer dans le registre du 'comme si' » ? Si le sens musical est bien strictement immanent à son propre déploiement sonore, lequel ne renvoie à rien, qu'est-on censé appréhender dans l'imaginaire ? En effet, dans l'audition d'une œuvre musicale, nous ne sommes pas, comme au théâtre selon Husserl, en train d'imaginer une histoire fictive avec des personnages et des situations imaginaires au-delà de ce que l'on voit et entend sur la scène⁴⁹. Certes, dans une perception musicale, le sonore en tant que tel est mis entre parenthèses, mais que perçoit-on alors ?

49. Husserl, Hua XXIII, tr. fr. sous le titre : *Phantasia, conscience d'image, souvenir*, texte 18 b, p. 486 : « Dans une représentation théâtrale, nous vivons dans un monde-de-*phantasia* perceptive (*perzeptiver*), nous avons des « images » dans l'unité d'enchaînement d'une image, mais pas pour autant des images-copies. »

N'est-on pas déjà avec le processus musical lui-même en régime de *phantasia*, dans la mesure où le système musical forme comme un monde à part avec ses propres règles, un monde qui s'auto-suffit et fonctionne sans déterminations autres que musicales, et qui aboutit à nous faire entrer dans un certain mode de temporalisation qu'est le rythme musical. Il semblerait dès lors que l'auditeur perçoive en *phantasia* des rythmes particuliers (des différences musicales spécifiques), ce qui nous situe au niveau même où du sens peut s'élaborer, en deçà de l'intuition imaginative selon Husserl. En effet, tout ce que nous imaginons sur ce mode du « comme si » esthétique se situe déjà dans un horizon dans lequel des configurations sont rendues possibles, même si elle ne sont pas déterminées précisément, alors que la perception d'un rythme se fait au niveau même de la conscience originaire qui est simplement temporalisante. Par exemple, si j'imagine le personnage d'Emma Bovary à la lecture du roman de Flaubert, il y a inévitablement une sorte de renvoi à une forme humaine féminine, même si ses contours restent flous car en *phantasia*⁵⁰. Par contre, en musique, ne serions-nous pas directement transportés dans un registre purement temporalisant et touchant à l'affectivité, où se constitueraient progressivement des complexes fictifs d'émotions qui seraient comme des condensations à partir des ébauches de sens élaborées en *phantasia* à travers l'audition? Il semblerait que nous assistions dans le déploiement d'une oeuvre musicale importante à la naissance d'un certain rythme qui trouverait des résonances affectives en nous, au niveau même où les écarts se creusent dans le registre le plus archaïque de la conscience, et ceci pour laisser le sens advenir sans qu'il soit toujours déjà déterminé au préalable.

Et le sens musical étant strictement immanent à l'agencement sonore d'une oeuvre, il semble tout aussi indispensable de suivre attentivement le déroulement d'une composition afin d'en rendre plus explicite l'élaboration, car une oeuvre musicale est à elle-même sa propre référence, ne renvoyant pas à une quelconque représentation. Il faudrait alors dire que le sens musical ne pourrait se constituer pleinement que dans une véritable « compréhension musicale » de la façon dont se déroule une composition. Cela nécessitera certes une mise entre parenthèses, aussi bien du simple son physique que d'un quelconque savoir musicologique préalable; cependant cette double neutralisation ne doit pas nous détourner du fait musical lui-même, mais au contraire nous y ramener: la perception musicale doit toujours déjà s'inscrire dans un monde proprement musical, lequel est en dehors du monde réel et n'a aucune commune mesure avec les discours que l'on peut tenir à son propos. Mais alors, dans

50. Cela ne veut toutefois pas dire que l'on imaginerait un tel personnage de roman comme s'il s'agissait d'une image, à savoir comme on se le représenterait d'après un portrait. En atteste le fait que la plupart des adaptations cinématographiques de romans sont des échecs, car fixatrices de l'imagination, ce qui va dans le sens contraire de ce que devrait être une expérience esthétique. Et si certains films de ce genre peuvent être réussis, c'est qu'ils sont par eux-mêmes des oeuvres d'art et n'ont alors plus que de lointains rapports avec l'oeuvre littéraire sur laquelle ils s'étaient appuyés.

une perception qui se voudrait musicale, la *phantasia* perceptive serait distribuée et multipliée au fil de la temporalisation d'un seul et même mouvement, puisque cette neutralisation, qui doit en passer notamment par le refus de tout apport d'une signification externe, prendrait la valeur d'un acte de réduction en ce qu'il serait motivé par la volonté de compréhension du phénomène musical en lui-même. Il faut se garder d'en rester à cette conception de la conscience esthétique dans laquelle une imagination serait en fonctionnement dans un enveloppement immédiat sans phase de reprise et nous transporterait immédiatement dans un « comme si ». Or, dans l'expérience esthétique, on est forcé de tenir compte d'une certaine forme de dépendance au sensible, puisque c'est un objet bien spécifique, l'œuvre d'art, qui en est à l'origine. N'est-on pas alors contraint de relever le paradoxe que suppose cette conception où l'aspect sous lequel se présente l'objet esthétique serait tout de suite mis entre parenthèses?

3.2.2 *Spécificité de l'œuvre d'art*

En effet, le propre d'une œuvre d'art est de se présenter comme du sensible organisé d'une manière spécifique en tant qu'il peut faire sens par lui-même en raison de l'unicité propre à sa configuration. Un objet ne peut être qualifié d'« esthétique » que s'il est susceptible, par la qualité et l'originalité de sa confection, d'inciter à une expérience esthétique dans laquelle un certain ressenti d'une qualité tout à fait unique pourra se manifester chez le spectateur. Ainsi, c'est le mode même d'apparition⁵¹, en tant qu'il est suggéré par l'œuvre elle-même (laquelle est un quasi-sujet), qui est en question dans ce type d'expérience. Car si le spectateur vise en fin de compte un certain sens proprement esthétique au-delà des apparences sensibles, ce sens ne peut toutefois commencer à se constituer que par l'intermédiaire de cette production tout à fait singulière et à chaque fois originale qu'est l'œuvre d'art : à proprement parler, cette dernière, bien plus que de révéler un sens à travers une apparence sensible qu'il faudrait dépasser, donne plutôt du sens à percevoir - à voir ou à entendre - en vertu même son type d'organisation sensible. Ainsi l'expérience esthétique nécessite-t-elle, nous semble-t-il, une perception globale et complexe comprenant un faisceau de visées qui s'inscrit certes dans le cadre de *phantasiai* perceptives, mais doit aussi passer par une attention à l'objet esthétique dans sa manifestation sensible, laquelle est déjà par elle-même un mode spécifique d'apparition de l'objet (pictural ou musical par exemple). C'est ainsi que nous pourrions accéder au sens proprement esthétique, et ceci dans un ressenti devenu véritable sentiment.

Dès lors, la question principielle sera pour nous la suivante : pour un au-

51. A savoir le fait que tout objet soit conscient dans un certain type d'apparition (*Erscheinungsweise*) ou de représentation, c'est-à-dire dans une orientation spécifique. Voir Husserl, Hua XXIII, tr. fr. sous le titre : *Phantasia, conscience d'image, souvenir*, texte 15 h, p. 375 : « L'évaluation esthétique dépend par essence de la distinction entre conscience d'un objet en général et type d'apparition de l'objet. [...] et le type d'apparition peut alors être ce qui détermine un comportement esthétique [...] ».

diteur, comment réaliser l'unité du processus musical dans une telle *phantasia* perceptive, étant donné que le sens musical est strictement immanent, et sachant que ce processus ne représente ni ne signifie rien et nécessite une instance intermédiaire, l'interprète, pour être mis en présence de l'auditeur? En outre, en raison même de la spécificité d'un tel processus temporel comme temporalisation, l'auditeur est quelque sorte contraint puisqu'il doit tenter de couler son courant de conscience dans le flux continu du processus musical, sous peine de ne pas effectuer une véritable expérience musicale. Mais la perception musicale n'en serait pas pour autant passive et strictement dépendante du déploiement sonore, car on assiste en fait à une réappropriation de ce déploiement comme processus musical. En effet, l'auditeur contribue à en co-constituer le sens, qui n'est ni donné ni explicite pour lui (ce qui est aussi le cas pour le compositeur ou l'interprète) car, d'une part, il se présente sous une apparence de continuité mais se déroule de manière discontinue et évanescente et, d'autre part, il est composé de strates de différents niveaux comme autant d'unités musicales à constituer comme telles (mélodies, phrases, parties d'un mouvement telles que l'exposition, le développement et la réexposition dans la forme-sonate).

Faudrait-il donc s'en tenir à un plaisir esthétique immédiat, dans une sorte d'« imagination esthétique » qui nous transporterait instantanément dans un « comme si », ou bien ne pourrait-on pas dire qu'il y a une sorte de cheminement grâce auquel on en viendrait à la perception en *phantasia* au fil d'un détour comme tentative de comprendre musicalement l'œuvre que l'on est en train d'écouter? Il semble bien que le ressenti initial doive s'approfondir à travers un acte de compréhension du sens en tant que proprement musical, acte d'ordre réflexif mais non déterminant. La question sera finalement de savoir quel type d'*epochè* pratiquer et quoi mettre entre parenthèses, non seulement pour qu'une perception auditive devienne musicale et que s'en dégage un sens esthétique, mais encore pour pouvoir en rendre compte dans un discours qui soit phénoménologique et non pas une simple reconstruction. Faudrait-il effectuer une sorte de réduction, qui serait essentiellement d'ordre méthodologique, pour atteindre le phénomène musical en lui-même, en tant que l'on tente de le décrire? On retracerait ainsi le cheminement qu'effectue toute perception musicale qui, si elle semble devoir en passer par une mise entre parenthèses du matériau sonore ainsi que de certaines représentations externes à l'expérience musicale, ne doit cependant pas aboutir à négliger l'organisation musicale de l'œuvre elle-même. Dès lors, nous tenterons d'éclairer progressivement ce qui nous semble le point essentiel dans l'expérience musicale, à savoir le comment de cette articulation entre le niveau du ressenti et celui de la compréhension, en examinant comment se constitue l'écoute en tant que musicale, certes au-delà de la simple audition d'un phénomène sonore, mais dans une attention au déploiement de l'œuvre comme processus musical.

3.3 *La perception musicale peut-elle s'effectuer en dehors de tout savoir ?*

3.3.1 *Intuition originaire et phénomène musical*

L'immanence du sens musical ne sera donc pas sans poser nombre de problèmes quant à sa constitution dans une perception auditive qui se voudrait accomplie, c'est-à-dire musicale. C'est seulement par une volonté de saisir ce sens en tant qu'il est musical qu'une écoute pourra se révéler adéquate et authentique. Or, ce qu'on pourrait appeler une « compréhension musicale » n'en revient pas à la prétention d'avoir réussi à fixer le sens musical en une signification, elle doit bien plutôt témoigner d'une tentative de constitution de ce sens à travers l'audition. En effet, c'est le maintien de l'attention à un niveau d'écoute tel qu'il mettrait entre parenthèses tout ce qui n'est pas musical qui nous permettrait d'arriver à un certain accomplissement dans la perception musicale, laquelle est à concevoir comme une tâche quasi infinie puisqu'il y a toujours un excédent de sens, en raison de l'infinie richesse de ce réseau de significations internes que recèle toute composition importante. Si l'on veut effectuer une description phénoménologique du phénomène musical, il faut donc en revenir à ce qui est ou n'est pas intuitivement donné dans l'expérience musicale⁵². On pourra se demander si la perception musicale a bien lieu en dehors de tout savoir, ou si l'on ne peut pas quand même y trouver des intentionnalités d'ordre théorico-pratique en fonctionnement - des connaissances, même implicites, d'ordre musical et/ou musicologique qui pourraient favoriser la compréhension musicale, ou encore des règles d'écoute qui seraient à observer et qui se transformeraient en *habitus*? Mais d'un autre côté, toute constitution du sens musical pourrait dès lors être suspectée, d'une part, de s'en tenir surtout à des préoccupations d'ordre technique et, d'autre part, d'ajouter subrepticement des significations externes au phénomène lui-même, lesquelles seraient prises pour le sens musical proprement dit.

3.3.2 *Mise entre parenthèses du moi psychologique : vers le « moi esthétique »*

On peut d'ores et déjà considérer que le moi empirique de la vie quotidienne, avec son lot de représentations et/ou d'affects ordinaires et immédiats, doit s'effacer devant l'œuvre musicale, laquelle est à considérer comme quasi-sujet qui dicte un certain rythme de perception au « sujet-auditeur », lequel doit être plutôt dans une attitude de compréhension que de « jugement de goût ». Il serait donc souhaitable de tenter de suivre l'itinéraire proposé par l'œuvre, et ceci afin d'entrer dans une véritable conscience esthétique musicale. Pour cela, il faudrait se débarrasser de certaines scories que sont les idées reçues et les habitudes sclérosées d'écoute qui en sont issues, ainsi que de toute projection d'affects sur ce que l'on écoute. Contrairement à la thèse de R. Ingarden qui en

52. C'est la question que se pose D. Pradelle dans son article : « Y a-t-il une description musicale vierge de tout savoir? », in *Musique et philosophie*, Orfeo, L'Harmattan Paris, 2005.

reste, dans son examen de l'œuvre musicale, au moi empirique en gardant les opinions communes et pré-scientifiques « avant qu'une quelconque interprétation théorique ne vienne influencer nos intuitions premières »⁵³, il convient donc de réduire la part empirique (psychologique) du moi à l'œuvre dans toute écoute, et de mettre par là même l'attitude naturelle entre parenthèses puisqu'elle est précisément non esthétique car attachée aux objets du monde. Il ne faut donc pas en rester aux simples opinions sous prétexte de rejeter toute théorie qui déterminerait d'en haut une esthétique musicale, mais bien plutôt s'attacher à débusquer toute projection d'un quelconque sens externe sur l'œuvre musicale, quel qu'il soit. En effet, malgré la part de facticité inhérente à toute écoute, il y a comme un « sujet esthétique » en fonctionnement dans toute expérience esthétique. Même si cette dernière est par essence particulière en tant qu'elle est vécue différemment par chaque sujet qui y participe, il semble que le moi empirique doit tout d'abord s'oublier afin d'épouser le rythme même instauré par l'œuvre et laisser ainsi le sens musical se déployer dans toute sa richesse, à savoir au-delà du ressenti immédiat.

Dès lors pourra se dégager un type de fonctionnement esthétique dans l'ordre musical, lequel ne se réduira pas à effectuer une simple induction qui en viendrait à dégager des caractéristiques récurrentes à partir d'écoutes répétées d'une même œuvre (voire d'une partie des œuvres d'un compositeur ou d'une époque, pour en déterminer le style) : une perception musicale consistera bien plutôt en une véritable constitution de sens de la part d'un « sujet musical ». Cependant, il est à remarquer que chaque auditeur semble posséder déjà un minimum d'expérience lorsqu'il écoute actuellement une œuvre : des *habitus* se sont sédimentés à partir d'écoutes précédentes. Un « moi musical » est donc en permanence en train de se développer, intégrant progressivement et implicitement les caractéristiques des grandes œuvres du répertoire et devenant familier avec le style de tel ou tel compositeur, sans oublier la prise en compte des codes musicaux propres à l'institution symbolique qui sous-tendent les pratiques musicales d'une époque. L'auditeur doit être attentif au déroulement musical et non à son propre moi empirique. Et si nous sommes pourtant là dans le domaine de la facticité propre à toute écoute, autrement dit dans une pratique qui est à prendre en compte car contribuant à façonner notre perception des œuvres musicales, cela ne doit pas se confondre avec la facticité du moi de la vie quotidienne et de l'opinion : contrairement à ce dernier, le « moi pratique musical » n'est donc pas à mettre entre parenthèses, même si son statut reste à déterminer plus précisément dans la constitution du sens musical⁵⁴.

53. R. Ingarden, *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?*, tr. fr. chez Christian Bourgois, Paris, 1989, Introduction, p. 41.

54. Comme le souligne A. Schütz dans « Fragments toward a phenomenology of music », §17, p. 259 : « [...] lorsqu'il écoute, l'auditeur fait usage d'expériences antérieures qu'il a eues du type de musique qu'il écoute. Il possède un certain savoir de son type général et de son style. Ce savoir fonctionne comme cadre de référence auquel il réfère son expérience actuelle ».

3.3.3 *Le statut à accorder à la sphère du théorico-pratique en musique*

Le phénomène musical, en raison de son appartenance à la sphère esthétique, s'inscrit en outre dans des institutions symboliques plus générales qui nécessitent, pour être intégrées, des pratiques se sédimentant en habitus esthétiques mais qui appartiennent cette fois-ci à une interfacticité où se codifient implicitement les attitudes à respecter en présence d'une œuvre d'art. Cette dernière se trouve en effet placée au centre d'un réseau où théories, pratiques diverses et types de perceptions viennent s'entremêler. S'il nous faut certes acquérir certaines habitudes dans la fréquentation des œuvres d'art, il est souhaitable de posséder également un minimum de connaissances en histoire de l'art, telles que certaines notions et théories esthétiques (le « beau » ou le « style » par exemple, ou encore la « *Gestalttheorie* ») qui ont peu ou prou façonné les pratiques artistiques et la réception des œuvres. Même si ces catégories peuvent être importées de la philosophie ou des sciences positives et négliger la singularité des œuvres (si on ne les assouplit pas quelque peu), elles sont très importantes car elles façonnent le cadre dans lequel une perception visuelle ou auditive devient possible. Par exemple, l'auditeur devra être attentif tout à la fois à ce qui fait la spécificité du processus musical et au fait qu'il s'inscrit dans une institution symbolique comme structure codifiant fortement la musique comme langage (par des catégories musicales), structure plus ou moins en rapport avec l'histoire des idées et qui peut évoluer considérablement selon les époques, pour aller jusqu'à changer complètement la façon d'entendre jusqu'alors en vigueur. Ainsi, l'auditeur aura intégré quelques notions d'esthétique, ainsi qu'une certaine connaissance (même implicite) du langage musical. Le phénomène musical n'est donc pas susceptible de se donner comme tel sans faire l'objet d'une constitution à plusieurs niveaux, dont la réflexion théorique fait partie indirectement comme ayant contribué à en orienter en amont les modes d'apparition (travail de création et d'interprétation) et de perception (travail de l'audition). Il ne semble pas que l'on puisse constituer « tout naturellement » un tel phénomène si complexe, car ce qu'on prendra pour un flux sonore jailli de l'inspiration du compositeur, et censé exprimer telle ou telle émotion dans laquelle on se laisserait emporter, se présente bien plutôt comme un processus stratifié se situant au carrefour du théorique et du pratique, et qui nécessite des habitus pour pouvoir s'y repérer et trouver certaines orientations d'écoute. L'attitude naturelle, dans son immédiateté, est précisément antinomique de l'attitude esthétique, laquelle recherche une perception et un ressenti particuliers détachés de la vie quotidienne, et ceci à travers le contact avec les œuvres d'art et les grandes idées qui ont pu en être à l'origine : les œuvres d'art sont à considérer comme nos véritables maîtres d'apprentissage, et seule une longue fréquentation avec elles nous permettra de les décrypter et d'accéder à une véritable conscience esthétique.

Cet extrait est cité par D. Pradelle dans son article intitulé : « Y a-t-il une description musicale vierge de tout savoir? », in *Musique et philosophie*, Orfeo, L'Harmattan Paris, 2005, p. 22.

Il semble bien qu'il y ait toujours à l'œuvre des médiations dans l'écoute d'une composition, médiations qui, non seulement permettent en définitive d'orienter l'audition - puisqu'il y a toujours un minimum de connaissances en histoire de l'art et en musicologie chez l'auditeur⁵⁵ -, mais résultent également de l'acquis des écoutes précédentes - comme habitus résultant des synthèses passives qui se sont sédimentées -. Ces médiations autoriseront l'auditeur à entrer dans la co-constitution du processus sonore comme musical (avec le compositeur et l'interprète), et le familiariseront avec le langage d'une époque ou le style d'un compositeur, voire d'une œuvre en particulier, ce qui aura pour effet d'enrichir progressivement son écoute et d'en augmenter la plasticité. En outre, c'est sans compter sur cet intermédiaire indispensable qu'est l'interprète qui véhicule, à travers l'exécution d'une œuvre, toute une pratique et propose une certaine vision musicale de l'œuvre. Cela nécessite un certain savoir, et c'est pourquoi les interprètes cherchent à acquérir des notions de musicologie et d'organologie⁵⁶ leur permettant notamment de mieux respecter le style d'une époque et le type de jeu instrumental qui y était en vigueur (notamment codifié dans les méthodes instrumentales de l'époque). D'ailleurs, n'est-ce pas dans la multiplicité des interprétations (par le même interprète ou par des interprètes différents issus d'écoles instrumentales différentes selon les pays) que l'on peut commencer à se faire une idée de la direction à emprunter dans la constitution du sens musical ? Chaque interprétation peut ainsi être considérée comme une sorte de variation co-constitutive du sens de l'œuvre, non pas en tant que variation menant à une eidétique (une interprétation ne peut pas être considérée comme un exemple quelconque), mais plutôt comme donnant une certaine orientation telle une proposition d'écoute « à prendre ou à laisser », selon la pertinence que l'auditeur lui attribuera.

Mieux encore, une reprise réflexive ultérieure pourrait s'avérer fructueuse pour l'auditeur, en ce qu'il intégrerait des éléments, stabilisés provisoirement, de pratiques et de connaissances, ce qui lui permettrait de faire un saut qualitatif dans l'acuité de son écoute vers une constitution toujours plus pertinente et riche du sens musical : le moi se ferait en quelque sorte de plus en plus « musical ». Cet apport de l'auditeur doit donc être pris en compte à la condition même qu'il se soit identifié provisoirement au processus sonore qui va progressivement se révéler comme « musical », dans un mouvement quasi infini d'enrichissement de son ressenti et de sa compréhension musicale. On pourra d'autant mieux apprécier la très grande richesse du sens propre à une œuvre musicale qu'on en passera par les apports successifs des différentes pratiques (formation d'habitus esthétiques dans l'écoute), ainsi que par l'acquisition de

55. A noter que ce type de savoir acquis par l'expérience vient surtout d'un besoin de représentation et de thématisation qui est cette fois-ci bénéfique en ce qu'il aide à la compréhension musicale. Cela en passe souvent par certaines lectures qui nous orientent, à commencer par les commentaires que l'on trouve dans les programmes de concert ou les livrets accompagnant les disques, ou encore par les dictionnaires de musique et les monographies de compositeurs.

56. L'organologie est l'étude des instruments de musique.

certaines connaissances (notions d'esthétique, catégories musicales, style d'un compositeur), voire par une exécution instrumentale personnelle de l'œuvre en question. Un tel « savoir du musical » emmagasiné au fur et à mesure aura pour effet, non pas de simplement ressaisir le processus musical dans une unité reconstruite après coup, mais d'orienter l'oreille - qui pourra contribuer en retour à transformer certaines catégories musicales - en lui donnant l'accès au sens musical et de magnifier ainsi le plaisir esthétique ressenti dans une telle écoute.

3.3.4 *Evolution du langage musical et relativité des catégories musicales*

En outre, il faut impérativement tenir compte de l'évolution du langage musical, lequel s'est considérablement modifié au cours du temps. Ainsi, nous avons vu que des changements importants et décisifs ont eu lieu dans la manière même de composer, et ceci à des moments charnières où l'institution symbolique de la musique se transforme considérablement (ce qui peut s'apparenter à des changements de paradigme). Il est à noter en outre que le style d'un compositeur peut évoluer tout au long de sa carrière, ce qui montre que le processus de création contribue à faire découvrir les potentialités du langage musical. Sur une plus grande échelle de temps, on constate du côté de la perception auditive une lente progression au cours des siècles dans l'acceptation de ce qu'on appréciait auparavant comme des « dissonances » : ce qui, dans un premier temps, sonnait désagréablement pour l'oreille sera finalement « entendu » comme une « consonance ». Par exemple, l'accord de tierce majeur⁵⁷, s'il était considéré comme un rapport dissonant dans la polyphonie naissante du Moyen-âge tardif (XIII^e siècle), a été progressivement accepté et intégré comme consonance à la fin de la Renaissance (XVI^e siècle). Il semblerait donc que se développe une plus grande tolérance de l'oreille, ce qui contribue à l'évolution du langage musical, mais n'est pas sans parfois poser des difficultés théoriques. On peut citer l'exemple du problème quasi insoluble que pose la tierce mineure, intervalle qu'on ne trouve pas dans la série des harmoniques et qui ne peut donc avoir un fondement naturel comme l'a pourtant prétendu J. P. Rameau⁵⁸. Plus généralement, une catégorie musicale ne sera véritablement pertinente dans l'orientation de notre écoute d'une œuvre que si elle correspond au contexte historique dans lequel ce morceau a été composé. Par exemple, il serait absurde de prétendre trouver un véritable sens musical à une œuvre de Debussy si l'on fait appel pour s'y orienter aux catégories classiques de « mélodie » ou de « progression tonale », alors que nous sommes en présence d'une musique qui travaille sur un paramètre comme le « timbre », qui n'avait pas encore été vraiment considéré pour lui-même auparavant. Chez

57. Les intervalles en musique sont divisés en « juste » (octave, quinte et quarte, qui sonnent toujours de la même façon) et en « majeur » ou « mineur » (sixte, tierce et seconde, qui ne correspondent pas à des rapports simples et qui sont donc fluctuants selon les systèmes).

58. J. P. Rameau, *Traité d'harmonie réduite à ses principes naturels*, 1722.

Debussy, nous avons en effet affaire à des sortes d'« étagements sonores » où les notes n'ont pas de valeur en elles-mêmes mais participent plutôt des diverses résonances propres aux accords et/ou motifs initiaux, des résonances qui sont, pour ainsi dire, « façonnées » et « sculptées » par le compositeur. Il faut donc faire attention à ne pas projeter sur une œuvre, aussi bien du passé que contemporaine, des catégories musicales figées dans des manuels (toujours un peu, voire totalement dépassés, par la pratique), mais qui sont souvent passées dans le sens commun⁵⁹. Ce souci de l'authenticité dans l'approche d'une musique est illustré depuis quelques décennies par le « mouvement baroque » qui prône un retour à une interprétation respectueuse des pratiques et théories de l'époque, ce qui nous autorise désormais à accéder à certaines œuvres jusqu'alors quasiment « inaudibles », c'est-à-dire dont on n'arrivait pas à percevoir l'intérêt musical.

Les surprises que nous réservent les compositeurs dans leur utilisation du langage musical permettent donc une évolution de l'institution symbolique, avec par exemple l'utilisation originale de certaines catégories musicales fondamentales dans un jeu par rapport aux normes établies (ainsi de l'harmonie chez Mozart ou du rythme chez Beethoven), la mise en relief de paramètres jusqu'alors non exploités entièrement comme le timbre ou les nuances (les variations d'intensité et de timbre peuvent devenir structurelles et créer une « mélodie » d'un autre genre⁶⁰), ou encore le maniement de modulations imprévues ainsi que la mise en place de superpositions de thèmes auparavant entendus séparément dans des tonalités différentes (polytonalité), et même le travail sur les variations et superpositions de rythmes à des échelles variables, sans oublier le travail effectué en permanence sur les combinaisons de timbres (dans l'orchestration qui peut aller en se raffinant à l'extrême). Dès lors, si l'oreille en reste à certaines habitudes d'écoute propres à une époque ou figées dans un classicisme d'école, elle sera dans l'incapacité de percevoir quoi que ce soit du sens musical qui pourrait se dégager aussi bien d'une composition contemporaine novatrice que d'une œuvre venant d'un passé lointain, ce qui se traduira le plus souvent par un rejet et l'impression d'être dans une sorte de brouillage sonore. Mais l'étrangeté et/ou la nouveauté peuvent aussi séduire l'oreille et rien que l'oreille, ce qui veut dire à notre sens que l'oreille s'est adaptée, mais sans que ces nouvelles catégories musicales soient explicitées comme telles ; et il devra bien y avoir un moment où un passage par le théorico-pratique s'avèrera nécessaire, étant donné que ces futures catégories musicales - qui seront de toute façon de l'ordre de la « généralité empirique » et non pas de l'« essence », car

59. Les catégories musicales usuelles sont le résultat d'une codification réductrice utilisée à des fins pédagogiques, et qui concerne surtout la période dite « classique » en musique (1750-1820).

60. Ainsi de la *Klangfarbenmelodie*, mot créé par Schönberg qui voulait montrer que l'on pouvait aussi « produire des suites semblables [à la mélodie organisée selon une suite de hauteurs de notes différentes] à partir de l'autre dimension de la couleur sonore, de ce que nous nommons en général timbre [...] ». (*Traité d'harmonie*, 1911).

issues de pratiques -, devront être explicitées pour elles-mêmes, afin d'orienter en toute connaissance de cause l'oreille vers ce nouveau mode d'écoute, seul apte à nous faire entrer dans l'œuvre en question pour effectuer une véritable expérience musicale et esthétique.

Ainsi, nous sommes dans un cercle : si le théorico-pratique ne doit pas être mis entre parenthèses car il contribue à orienter l'oreille, il faut tout de même relativiser son apport dans la mesure où le langage musical évolue en raison même des nouvelles exigences d'écoute proposées par les compositeurs ; et si l'on doit bien accorder la priorité à l'audition en tant que telle, cela doit se faire dans un certain cadre qui puisse guider l'oreille vers ce qui est à entendre. Une perception qui se voudrait musicale s'inscrit donc dans un horizon d'attentes formé aussi bien des *habitus* comme sédimentation des expériences auditives et musicales passées que de la prise en compte souvent implicite des normes esthétiques et musicales de l'époque (propres à tel ou tel type de langage musical) ou encore de la connaissance que l'on peut avoir de ces dernières dans une réflexion *a posteriori* (théories et analyses musicales), ce qui rejaillira sur les écoutes ultérieures. Mais un tel horizon n'est en aucun cas déterminant de l'expérience musicale, car toute œuvre importante joue avec les règles du langage musical, voire peut en instituer de nouvelles (lesquelles seront à nouveau mises en question, etc.) : si c'est le compositeur qui dicte les nouvelles règles, l'auditeur doit cependant être partie prenante dans la constitution du sens musical, car c'est lui qui acceptera finalement ou non ces nouveautés musicales, et ceci dans un processus de réappropriation. L'auditeur est donc à considérer comme le co-créateur de l'œuvre et ce, qu'il soit contemporain de l'œuvre ou non⁶¹.

Qu'est-ce qui doit en définitive être mis entre parenthèses pour avoir accès au phénomène musical ? En tout état de cause, toute projection de significations externes sans rapport direct avec l'œuvre elle-même, sous forme de catégories figées hors du temps et appartenant aussi bien à une esthétique par trop générale (qui ne résulte souvent que d'une mise en conformation avec un système philosophique de ce qu'est censée être une expérience artistique et esthétique vivante), qu'à une musicologie se voulant normative (souvent obsolète car toujours en retard par rapport à l'évolution permanente du langage musical). Ces types de notions doivent plutôt être considérées comme des sortes de « généralités empiriques », lesquelles sont intégrées dans une pratique dans une interaction constante. En effet, il faut tenir compte de l'unicité et de l'originalité propre à toute composition importante dont le sens musical ne sera jamais fixé d'avance mais toujours à constituer, et donner par conséquent la priorité aux droits de l'audition, laquelle est le juge de paix en la matière, à condition qu'elle prenne aussi en compte les cadres symboliques dans lesquels s'inscrit

61. Si nous relevons bien l'importance des cadres symboliques dans lesquels s'inscrit toute perception musicale et esthétique, ce n'est pas pour autant que nous rejoindrions la position de Cassirer qui voudrait que la forme symbolique soit fondatrice de la distinction sujet-objet, sans qu'un sujet antérieur puisse en constituer le sens.

l'œuvre, cadres qui sont de toute façon susceptibles d'évoluer.

3.4 Constitution de l'unité et du sens musical d'une œuvre musicale

3.4.1 L'étagement des intentionnalités dans la perception musicale

Dès lors, au lieu de se demander si une écoute se doit d'être pure de tout savoir, ne pourrait-on pas plutôt se poser la question de savoir s'il n'y aurait pas plusieurs intentionnalités à l'œuvre dans la constitution du phénomène musical ? Sans parler de l'articulation qui est à l'œuvre entre les intentionnalités horizontales et verticales propres à la conscience intime du temps selon Husserl, il nous faut bien admettre que des intentionnalités appartenant à d'autres registres, à la fois plus originaires mais aussi d'ordre supérieur, sont aussi en fonctionnement dans une perception qui se voudrait musicale. Mais la question se pose alors de savoir quels types de rapport ces différentes intentionnalités entretiennent entre elles ? Est-on plutôt dans un simple faisceau de visées ou bien peut-on constater que des articulations sont à l'œuvre entre les différents niveaux architectoniques, correspondant à différents niveaux de constitution qui participeraient à la compréhension du sens proprement musical de l'œuvre et à sa perception esthétique ?

Nous avons vu que l'expérience musicale touche au registre le plus archaïque de la conscience, car cette dernière est mise en présence, par le biais de l'interprète, d'un processus sonore de temporalisation avec lequel elle doit rentrer en phase, dans un ressenti naissant qui ira en s'élaborant. Ensuite, dans les différents types de constitution, on trouve aussi bien des synthèses passives qui reconstituent la continuité du phénomène sonore que des *habitus* d'écoute qui permettent de se familiariser avec les différents genres musicaux et le style de chaque compositeur, mais aussi des souvenirs secondaires (remémoration de ce qui a été entendu au-delà des quelques secondes couvertes par les rétentions,) et des anticipations (prévisions à plus long terme que pour les protentions)⁶². En outre, des synthèses actives de reconnaissance auditive y sont à l'œuvre, qui permettent de juger de l'importance prise par tel ou tel paramètre musical dans une œuvre - hauteur, durée, intensité, timbre, l'un d'entre eux ayant pu être privilégié par le compositeur - et d'orienter ainsi l'écoute pour, en définitive, mettre au jour les différents niveaux d'unité de l'œuvre, laquelle se déploiera alors dans un véritable « discours musical » - motifs, mélodies, phrases, sous-parties, parties, mouvements qui s'emboîtent dans l'œuvre comme totalité -. Et tout cela débouche sur une perception proprement musicale, à savoir une perception qui appréhende en *phantasia* le sens de l'œuvre à travers et au-delà de son agencement sonore : dès lors, le sens musical se

62. Qui sont indispensables pour saisir la dynamique de l'œuvre. Par exemple, cela permet de comprendre que tel motif actuellement écouté est tiré du thème initial exposé au début de l'œuvre, ou de relier ce développement thématique aux changements futurs qui affecteront la réexposition de ce même thème.

sera constitué comme rythme spécifique articulant des différences sonores en liaison avec les écarts (affects) qui se creusent à même notre affectivité, lesquels se condenseront en un véritable sentiment authentique et représentatif. Ce travail très complexe de compréhension musicale auquel doit se soumettre l'oreille pour arriver à une authentique saisie du sens musical ne peut donc être que soutenu par des visées d'ordre théorico-pratiques. Il existe une relation que l'on pourrait qualifier de « dialectique » entre l'audition et le théorico-pratique, dans la mesure où si c'est l'oreille qui met au jour et constitue les entités musicales, elle doit cependant être orientée par des notions esthétiques et musicales qui peuvent avoir pour effet, une fois assimilées, de faire entendre ce que l'on n'avait pas su écouter jusque là : on passera ainsi du simple vécu au perçu en tant que tel, passage qui sera toujours à réeffectuer avec chaque œuvre nouvelle, surtout si elle appartient à une époque avec laquelle on n'est pas familier. Dès lors, ce qu'on appelle le théorique en musique n'est souvent que le résultat de pratiques et de leur codification car, d'une part, ces catégories ne sont définies qu'après coup et, d'autre part, elles ne seront confirmées ou infirmées dans leur validité que lors d'une écoute effective.

L'audition musicale n'est donc pas passive mais constitutive du phénomène musical, car tout déploiement d'un processus sonore sollicite des synthèses et des visées diverses, qui permettront à terme d'en dégager le sens proprement musical. Par ailleurs, la constitution d'un processus sonore en une unité musicale que l'on pourrait comme embrasser en une totalité, et dont on pourra dire par la suite quelque chose, est bien une exigence même de toute écoute qui se voudrait musicale. Car même avec les moyens de diffusion et de reproduction mécaniques (la radio et le disque) ou encore avec la partition, si l'on peut certes entendre ou lire plusieurs fois une œuvre, on pourra néanmoins manquer le moment où ce déploiement sonore se mue en un véritable processus musical progressant de façon organisée. Ce qui fait la spécificité de ce processus, et donc du sens musical, est l'unicité et l'irréversibilité de son mode même de déroulement, qui a une valeur par lui-même : il importe avant tout de percevoir le mouvement d'ensemble d'un morceau de musique, lequel ne peut vraiment se dérouler que d'un seul tenant et en une seule fois⁶³. C'est donc l'oreille qui reste prioritaire pour dégager ce que peut bien être le sens musical de telle ou telle composition (droits imprescriptibles de l'audible), la partition étant dans ce cas un simple moyen de vérification, mais pouvant donner toutefois une orientation lorsque l'oreille s'avère défaillante⁶⁴, et le disque permettant de réécouter l'œuvre autant de fois qu'on le souhaite ; ces deux outils contribueront dans un rapport dialectique et réversible à former l'oreille

63. Même si une composition est réécoutée, il s'agira toujours d'essayer de saisir cet enchaînement sonore dans son mode original de déploiement, lequel ne peut véritablement s'effectuer en tant que tel que d'une seule traite puisque ce mouvement même est un aspect essentiel du sens musical.

64. La partition reste un support indispensable à toute pratique instrumentale et à toute connaissance du langage musical.

(lire une partition en écoutant une œuvre peut s'avérer très formateur).

Ne peut-on pas aussi faire l'hypothèse que l'expérience musicale comprenant les trois pôles que sont le compositeur, l'interprète et l'auditeur, chacun aurait un type de visée spécifique? Et ces pôles respectifs comprendraient chacun les trois types d'intentionnalités propres à l'expérience musicale (composition, interprétation, audition et constitution du sens), mais dans des répartitions et des dosages différents, car chacun serait orienté par la visée principale qui le désignerait comme tel, les deux autres visées restant en fonctionnement mais indirectement, contribuant à enrichir en amont ou en aval le point de vue en question, afin d'effectuer une expérience musicale qui soit accomplie. Par exemple, si le compositeur est à l'origine de l'œuvre, et donc de l'expérience musicale (activité de production créative), il doit néanmoins prévoir dans la mesure du possible si elle pourra être correctement exécutée (et donc intégrer et viser une certaine pratique) et quel effet elle aura sur les auditeurs éventuels (prise en compte de la réception), et ainsi s'adapter un tant soit peu à ces exigences autres. Et l'on notera d'un autre côté que l'interprète se rapproche du compositeur en ce qu'il recrée l'œuvre en nous la rendant présente (un bon interprète peut nous donner l'impression que l'on entend pour la première fois une œuvre pourtant déjà connue), et que par ailleurs l'auditeur participe, en raison de l'effort de synthèse que lui demande toute écoute, à la co-création de l'œuvre en ce qu'il en constitue le sens (dans un enrichissement perpétuel). Mais le compositeur est aussi celui qui, par et à travers sa création musicale pétrie d'une manière de faire particulière (le style), va participer à l'évolution des techniques instrumentales nécessaires pour exécuter ses œuvres - lesquelles peuvent présenter des difficultés nouvelles (voire inouïes) d'interprétation pour l'époque -, aussi bien que « prescrire » à l'auditeur un mode d'écoute particulier, voire une façon spécifique de percevoir auditivement le phénomène musical en général et, en définitive, promouvoir un sens esthétique proprement original dans l'ordre musical. Ainsi, les trois pôles de l'expérience musicale contribuent à constituer l'unité d'une œuvre musicale qui n'est composée (visée d'un sens musical à travers une création sonore) que pour être écoutée (audition d'un déploiement sonore et constitution effective de son sens musical), et ceci par le biais d'une interprétation (incarnation et manifestation de ce sens). Si l'un des pôles venait à manquer, il n'y aurait pas, à proprement parler, de véritable expérience musicale, ce qui veut dire que pour chacune de ces trois instances, effectuer une expérience qui se voudrait musicale suppose de mettre en jeu ces différentes visées, étant donné qu'elles s'orientent mutuellement selon la position qu'elles occupent dans ce processus.

3.4.2 *Un exemple de perception musicale*

Nous avons vu que ces configurations musicales spécifiques que sont les mélodies sont porteuses d'un sens musical condensé qui est par la suite dé-

ployé, élaboré et « pensé » dans une exploitation de ce « matériau musical » lui-même. Dès lors, une perception se voulant musicale doit en passer par la saisie de ce sens en progression à même les notes, ce qui veut dire que l'auditeur doit réeffectuer pour son compte ce parcours singulier, sous peine de rester à l'extérieur du processus. Reprenons l'exemple de la sonate *Le printemps* de Beethoven, du point de vue de la perception cette fois-ci, en tentant une description de ce qui y est en fonctionnement au fur et à mesure que l'œuvre se déroule. Et nous verrons alors s'il serait possible ou non de généraliser quelques séquences et si oui, dans quelle mesure. Ce mouvement de sonate a l'avantage de présenter une grande clarté dans sa facture, une « forme-sonate » (voir note n° 29), tout en proposant une certaine complexité dans son élaboration en ce que des éléments contrastés sont tout d'abord posés puis mis en relation dans un travail thématique qui va s'étendre tout au long du mouvement.

a) l'exposition des éléments thématiques : délimitation des unités musicales de base

A l'oreille, on peut relever la différence marquée entre les deux thèmes de l'exposition de cette sonate : le premier (dans la tonalité principale), dans une nuance *piano*, se déroule sans interruption dans un flux *legato* de notes trillées descendant conjointement par degrés, avec pour conclure une légère inflexion (dont nous avons parlé dans notre examen du sens musical (2.2)), le deuxième (à la dominante) indiqué *forte* est partagé entre deux motifs superposés, l'un en arpèges ascendantes et l'autre, essentiellement rythmique, qui se conclut en arpèges descendantes. Nous sommes donc en présence d'un contraste marqué, mais il n'y a cependant pas une complète hétérogénéité entre ces deux entités thématiques, car le deuxième thème est amené par un motif de transition issu du début du premier thème (les notes trillées de tête), lequel va donner le motif rythmique qui est l'un des composants du deuxième thème. En outre, ce motif de tête subit une transformation dans cette transition, car il est introduit par un unisson *forte* en rupture avec ce qui précède et est exposé *forte* à l'unisson avec des *sforzandi*⁶⁵, ce qui va créer un certain rythme. Le compositeur a donc imbriqué les deux thèmes dont l'aspect contrasté est mis en valeur sur fond d'identité (le motif de transition) : il y a comme une dramatique qui surgit de cette confrontation de caractères thématiques différents mais néanmoins issus du même tronc mélodique (au sens étroit d'organisation des hauteurs de notes).

Ainsi, l'auditeur, après avoir été comme bercé par la douceur du 1^{er} thème, éprouvera l'impression qu'un conflit va naître avec l'irruption du motif de transition amenant ce 2^e thème plutôt heurté, tout en se demandant comment cet antagonisme thématique sera résolu musicalement. Et pour constituer cette exposition comme une unité d'ordre supérieur comprenant et articulant des élé-

65. Le *sforzando* ou *rinforzando* correspond à un accent porté brusquement sur une note ou un accord : il se manifeste donc par un brusque renforcement de l'intensité sur une courte durée, ce qui crée un rythme.

ments thématiques à la fois contrastés et proches, il lui faudra attendre la clause (motif de fin), qui est ici bien marquée et qui lui fera prendre conscience rétrospectivement que ce qu'il vient juste d'entendre est bien un second thème - qui est composé de deux motifs imbriqués et en outre réitéré en mineur, par conséquent difficile à délimiter -, et que l'exposition est bien terminée. Mais tout ceci n'est que provisoire, comme dans toute perception musicale en cours, car on ne sait toujours pas exactement quelle va être l'importance respective des unités musicales ainsi exposées et constituées : la mélodie initiale, composée d'un motif de tête descendant et d'une inflexion harmonique, le motif de transition, le motif rythmique, le 2^e thème où se combinent le motif rythmique et des arpegges ascendantes, et enfin le motif terminal. La question sera alors de savoir quelle va être leur importance respective dans le déroulement de la sonate. Mais surtout, on ne sait pas encore quelle est l'origine de ce conflit thématique : tout ceci est donc en devenir, bien que commence à s'ébaucher une certaine progression dramatique. On constate que le compositeur joue sur les spécificités du processus sonore pour lui donner un sens musical et donc esthétique, en utilisant un type d'organisation qui a pour effet de faire ressortir et de condenser, dans un travail thématique, telle ou telle particularité sonore initialement posée (les notes trillées descendantes, le motif rythmique, les arpegges ascendantes) en des rapports musicaux élaborés commençant à « faire sens » (reprise du motif de tête dans une autre configuration, ce qui amène l'un des éléments composant le 2^e thème). Ce genre de « travail musical » a précisément pour fonction de provoquer une réaction de la part de l'auditeur, à savoir un vécu spécifique (un ressenti musical) dans lequel est perçu en *phantasia* une sorte de parcours dramatique où la mélodie initiale - suave, paisible et équilibrée - est rapidement remise en question dans son assise même, provoquant une certaine interrogation (ainsi le ressenti initial demandera à être approfondi). En outre, ce qui a été simplement « vécu » pourra à tout moment être explicité comme tel, à savoir devenir un « perçu », en ce qu'une unité musicale aura été constituée comme élément thématique prégnant au sein du processus sonore (par exemple à l'occasion de la réitération immédiate, du développement et/ou du retour de l'un ou l'autre des thèmes), c'est-à-dire le plus souvent dans une saisie après coup qui aura pour effet d'enrichir le vécu initial.

b) le développement comme travail thématique : constitution du sens musical

Une grande partie de l'art de composer réside dans le fait d'amener à une telle compréhension musicale, propre à chaque auditeur, qui pourra progresser dans l'explicitation du « discours musical » qui se met en place grâce à un usage judicieux, de la part du compositeur, de la répétition et de la variation. On assistera en fait à une variation dans la répétition (cette dernière n'étant jamais une duplication puisqu'une certaine durée s'est écoulée entre les deux occurrences), ou inversement à une répétition dans la variation (car il n'y au-

rait sinon que simple juxtaposition de motifs hétérogènes et donc seulement un agrégat sonore sans aucune cohérence). Ainsi, après l'exposition contrastée des deux thèmes qui sont néanmoins reliés par un motif de transition, Beethoven va entreprendre un travail thématique sur le second thème qui servira de base au développement. Dès lors, l'auditeur est entraîné dans des modulations où les différentes facettes du thème (qui est partagé entre deux motifs) seront distribuées entre les deux instruments tout en étant exposées dans différents registres (grave, médium, aigu) : il peut ainsi en saisir toute les potentialités dramatiques. Et, à l'inverse de l'exposition, cette deuxième entité thématique désormais retravaillée vient mourir dans le motif de transition issu du 1^{er} thème qui se présente cette fois-ci dans sa configuration initiale (notes trillées *piano*), comme si le conflit avait été épuisé dans le travail thématique du développement, ce qui peut faire anticiper une réexposition. L'auditeur peut ainsi par contraste et rétrospectivement cerner l'importance respective des deux instances thématiques de l'exposition, l'opposition problématique entre ces dernières semblant venir de l'introduction d'un élément qui se présente comme autre mais qui est en fait issu du 1^{er} thème, le motif de transition. Cet élément, s'il vient dramatiser le 2^e thème, n'a cependant pas d'effet direct sur la mélodie initiale, qui n'est pas développée et reste égale à elle-même (les hauteurs de notes demeurent les mêmes), comme une sorte de havre de paix que rien ne pourrait venir troubler (une belle et tranquille mélodie accompagnée), un quelque chose d'idéal auquel on reviendrait après certaines pérégrinations. Le conflit est donc déplacé dans la 2^e instance thématique (partagée entre deux motifs antinomiques : un motif purement rythmique qui se conclut en arpèges descendantes et un motif ascendant), comme si nous étions là dans une lutte propre au monde troublé des hommes, avec leur « insociable sociabilité » selon l'expression kantienne, leurs actions individuelles contrastées (ainsi des motifs opposés qui sont partagés entre les deux instruments) étant souvent en contradiction avec leur besoin de s'unir (comme le montre la superposition de ces deux motifs). Et il est à remarquer que le germe de ce conflit musical - mais tout aussi bien humain - est peut-être à chercher ici dans une réinterprétation possible du sens de l'unité musicale initiale (le motif trillé de tête), ce qui en montre toute l'ambiguïté, comme en témoigne le motif de transition qui présente un visage totalement différent et bien plus menaçant que le motif trillé dont il est tiré.

Naturellement, il pourrait y avoir d'autres interprétations d'un tel processus musical, mais l'important, nous semble-t-il, est de noter que cela ne peut trouver une quelconque légitimité qu'à partir d'une perception attentive à la progression proprement musicale, laquelle est porteuse d'un sens spécifique, même s'il est souvent riche et donc ambigu, qui reste à constituer en permanence. Et de telles constitutions sont à effectuer à tous les niveaux d'unités, lesquels s'emboîtent les uns dans les autres et sont tous intégrateurs du niveau inférieur (comme pour un corps vivant). Par exemple, on peut passer à une autre échelle d'écoute de cette sonate, en mettant en rapport l'exposition dans

son entier (avec l'ensemble de ses thèmes et motifs) avec le type particulier de développement que l'on rencontre ici (portant uniquement sur une seule instance thématique), et comprendre que la progression musicale s'effectue dans ce déséquilibre même, avant d'être finalement rétablie dans la réexposition grâce à un second développement plus restreint portant sur le 1^{er} thème (ce qui est plutôt inhabituel). C'est donc bien la réunion en un faisceau de visées, dans lequel se constituent des unités musicales d'échelles différentes, qui contribuera à une perception proprement musicale, autrement dit qui permettra un « passage au musical », pour en arriver à la constitution d'un véritable sens musical tout ceci à travers un ressenti et une compréhension musicale qui iront en s'approfondissant au fur et à mesure que l'œuvre déploiera toutes ses potentialités de sens.

c) la réexposition : perception de la forme dans son entier

Après avoir suivi ce travail thématique propre au développement et mesuré les richesses propres au 2^e thème, l'auditeur peut tout de même se sentir un peu perplexe dans la mesure où il ne sait pas si le 1^{er} thème fera aussi l'objet d'un tel travail. Il peut l'espérer, pour des raisons tenant au respect de l'équilibre formel. S'il peut se douter que le sens musical du 2^e thème a été suffisamment exploité, puisqu'il vient en quelque sorte d'être élaboré *in vivo* pendant un certain laps de temps, son attente sera déjouée dans la mesure où c'est seulement le motif de transition qui se présente ensuite, réduit à un simple trille qui se prolonge et annonce ainsi la réexposition du thème initial (qui débute par un motif trillé), court-circuitant la possibilité d'un second développement. Et seule la réexposition lui permettra, après ce développement tronqué, de constituer plus complètement ce mouvement de sonate comme une véritable totalité musicale : le 1^{er} thème va lui réapparaître comme magnifié car il donne lieu à un petit développement interne introduit par une modulation brusque placée sur l'inflexion qui conclut ce thème (laquelle est, comme on l'a vu, harmonisée sur un degré inhabituel de la gamme⁶⁶). Et le motif de transition, qui fait aussi l'objet de modulations, va amener la réexposition du 2^e thème dans la tonalité principale (lequel était exposé initialement à la dominante). Tout va se mettre finalement en place et la forme du morceau pourra enfin nous apparaître comme un exemple de mise en œuvre de la « forme-sonate » : cette réexposition aura donc eu pour fonction de réorienter rétrospectivement l'oreille sur ce qui s'est déroulé dans les parties précédentes. Le tout semble en fait s'être joué dans l'exploitation de l'opposition entre les phases descendante et ascendante de la mélodie initiale : ces phases seront en quelque sorte thématisées pour elles-mêmes, c'est-à-dire reprises et transformées en donnant le motif de transition (descendant), puis en étant accolées dans le second thème (ascen-

66. Voir notre description de la mélodie initiale de cette sonate, ainsi que la note n° 28, dans notre paragraphe intitulé : « La musique comme langage non signifiant », situé au début notre examen sur le sens musical comme sens immanent.

dant et descendant, tout en étant contrepointé par le motif rythmique issu du 1^{er} thème). On constate que la mélodie initiale s'expose sous la forme d'un jeu musical et rythmique entre l'élan - anacrouse ou levé - et la retombée - posé -, qui font partie des gestes musicaux de base. Or, ici le levé se réalise dans une configuration mélodique descendant graduellement vers le posé, installant une détente qui n'est précédée d'aucune tension, ce qui s'avère problématique pour la suite du morceau, car comment soutenir l'attention de l'auditeur sur toute la durée d'un mouvement de sonate si tout est déjà résolu? A notre sens, c'est cette particularité qui provoque cette configuration spéciale où, d'une part, le posé se constitue dans une inflexion harmonique inhabituelle qui relance provisoirement le discours musical et, d'autre part, seule une des instances thématiques est travaillée en tant que telle. En effet, il ne peut y avoir introduction d'un 2^e thème que par rupture et juxtaposition puisque tout est déjà achevé avec le 1^{er} thème : c'est, en quelque sorte, comme si nous avions deux instances thématiques étrangères l'une à l'autre, mais forcées de cohabiter. Et ce sera à l'instance perturbatrice de résoudre par elle-même sa tension propre, en nous faisant comprendre en retour que l'équilibre et la stabilité propres à la mélodie initiale peuvent tout aussi bien être menacés, puisque le motif de transition qui en est issu se transforme en contrepointant le 2^e thème, présentant alors un tout autre visage.

Dès lors, le ressenti indéniable et légitime qui peut s'emparer d'un auditeur lors d'une telle écoute, active et compréhensive, sera d'autant plus riche et élaboré que cette exigence de compréhension musicale sera maintenue le plus longtemps possible. Et ce ressenti se développera ainsi dans toute sa complexité et parallèlement à cette tentative de saisie du sens musical, puisqu'il pourra comprendre plusieurs types d'émotions entretenant des rapports souvent ambigus et qui pourront se condenser en un véritable sentiment : on passera ainsi de l'affect (simple vécu) au sentiment (vécu élaboré), ou encore de l'immédiateté à la profondeur, et ceci par la médiation de cet effort de compréhension musicale qui n'est cependant pas à confondre avec un acte de connaissance (jugement déterminant) mais qui s'apparenterait plutôt à un processus de réflexion (jugement réfléchissant). On voit bien ici que pour qu'il y ait rencontre avec l'œuvre, il faut que l'auditeur trouve une manière adéquate de la percevoir. Si toute œuvre importante prescrit donc un certain mode d'écoute et oriente donc vers une certaine compréhension du sens musical, cela ne peut effectivement avoir lieu que par une réappropriation singulière propre à telle ou telle perception musicale en devenir. Certes, toute audition se fait sur un fonds d'écoutes antérieures, mais qui n'est pas immuable puisque chaque écoute, en tendant vers un certain accomplissement, renouvelle une partie de ce fonds qui s'enrichit surtout qualitativement en ce qu'il permet une plus grande plasticité dans l'activité d'écoute. C'est ainsi que l'on peut réécouter plusieurs fois la même œuvre et y découvrir à chaque fois de nouvelles richesses, ce qui revient à approfondir la compréhension de son sens spécifiquement musical, et par là même à élaborer un ressenti.

En définitive, la perception musicale opère de la même façon qu'une description phénoménologique, laquelle décale à chaque reprise descriptive le point de départ afin de découvrir progressivement le « paysage » sans qu'il soit reconstruit artificiellement, et ceci pour pouvoir rendre compte de ce qui est en fonctionnement dans tel ou tel phénomène. Ainsi, toute composition importante, qui est comme le résultat d'une condensation de différents niveaux de sens entremêlés et susceptibles de se déployer dans une interprétation, ne peut être constituée dans son sens proprement musical que de façon progressive et en « zig-zag », car ni son déroulement, ni les manières de la comprendre ne sont prévisibles ou univoques. A chaque écoute, ce réseau va se densifier et former bientôt un nœud inépuisable de significations entremêlées, d'ordre musical, qui sera toujours en excédent par rapport à la simple somme des éléments qui composent tel ou tel agencement sonore : le sens musical sera donc comme l'« idée régulatrice » permettant à une écoute qui se veut musicale de tendre vers un certain accomplissement. Nous avons donc montré que plusieurs niveaux d'unités peuvent émerger à l'écoute d'une composition, lesquels, toujours relatifs les uns par rapport aux autres, seront constitués par comparaison et intégration. Ce qui n'est pas encore une unité musicale ne sera perçu comme tel que dans la mesure où l'auditeur pourra lier entre eux les éléments musicaux de base qui la composent. Une telle unité pourra à son tour être saisie comme un élément faisant partie d'un ensemble plus vaste, et ceci en contribuant dans ses interactions avec d'autres unités du même ordre à former une totalité musicale d'ordre supérieur. Cette même unité pourra aussi se révéler l'englobant d'une unité plus petite, un motif, qui viendra s'en distinguer en son sein même tout en l'articulant dans son déroulement. Or, nous avons vu qu'au niveau même de l'unité considérée comme la plus élémentaire, le motif musical, un certain nombre de problèmes se posent quant à sa perception comme telle, et ceci de proche en proche vers la constitution d'unités d'ordre supérieur jusqu'à saisir comme totalité musicale un mouvement complet de sonate : dans toute unité musicale, il y a un excédent de sens (son sens musical) qui ne se constitue pas simplement par l'appréhension d'une succession de sons dans la durée (dans des rétentions et des protentions), mais par une véritable saisie de la configuration spécifiquement musicale qui s'en dégage ce que nous appelons la « totalité musicale », à *travers et au-delà* de la somme des éléments sonores qui la composent. Et l'art du compositeur sera de révéler au cours de l'œuvre toutes les potentialités de sens propres à cette unité de base, à savoir son sens musical et esthétique. En effet un certain nombre de problèmes musicaux sont susceptibles d'être générés par un motif musical, problèmes que le compositeur va prendre en charge et tenter de résoudre au sein même d'une composition et que l'auditeur devra revivre pour son compte tout en les repérant, afin d'en suivre le cheminement pour pouvoir constituer petit à petit le sens musical de telle ou telle composition.

4. CONCLUSION

4.1 *Stratification de la perception musicale*

Il importait, nous semble-t-il, de relever au sein de la perception musicale cette stratification des couches de sens qui lui est propre. La visée esthétique d'ordre musical, si elle (se) déclenche (à partir d')un ressenti particulier - un vécu particulier -, devra ainsi être envisagée comme un faisceau stratifié rassemblant plusieurs sortes d'intentionnalités - une véritable perception articulée -, ce qui débouchera en définitive sur des *phantasiai* perceptives temporalisées selon un certain « parcours de sens », amenant à un ressenti plus élaboré - le sentiment -. En outre, une telle perception nécessite la médiation d'une interprétation, l'œuvre musicale n'étant rendue présente qu'à travers son exécution instrumentale, laquelle n'est cependant à considérer qu'à titre de proposition. Ainsi, les différentes intentionnalités propres à l'expérience musicale pourront s'articuler tout en se coordonnant progressivement dans une compréhension réflexive du sens musical de telle ou telle œuvre singulière (les modalités de cet « assemblage » très complexe de visées restant à décrire), compréhension qui peut finalement amener l'auditeur à effectuer une authentique expérience esthétique dans la sphère musicale. Le ressenti initial, qui n'a jamais cessé d'être et en a été le moteur, se transformera : les affects qui le composaient initialement se seront condensés dans toute leur épaisseur, c'est-à-dire portés à un certain degré de généralité pour devenir de véritables sentiments dont la profondeur sera à même de témoigner que l'on a fini par atteindre certains soubassements anthropologiques que ce type d'expérience permet de révéler.

Il est important de noter que l'on ne peut parler de l'expérience musicale qu'en voyant se dessiner la corrélation entre l'audition proprement dite et les plans perceptifs, entre le point de départ noétique comme expérience temporelle du processus musical - lequel se déploie en tant que véritable temporalisation (sens se faisant) qui prescrit donc un certain mode d'écoute -, et l'horizon d'attentes dans lequel on constate une articulation entre les différents plans perceptifs (habitus, attitudes esthétiques, catégories musicales, normes esthétiques). C'est donc tout d'abord en se coulant dans le mode spécifique de temporalisation propre à telle ou telle composition - comme articulation d'un différentiel musical -, que l'auditeur jette les bases d'une perception qui se veut musicale - comme constitution du sens musical -. A partir de là, il sera en mesure de constituer des unités proprement musicales qui le conduiront à donner un sens esthétique à ce qu'il entend. Mais se posera alors la question de la possibilité de la constitution de l'œuvre musicale dans sa totalité. En effet, comment articuler les différents plans perceptifs afin de tendre à une véritable compréhension du sens musical ? Si l'on peut envisager un début de réponse, ce ne sera, nous semble-t-il, qu'en se gardant de distinguer artificiellement entre matière (contenu) et forme (sens). Car le sens musical étant strictement immanent, c'est à même un agencement sonore qu'il est susceptible de se constituer :

une composition donne à « entendre du sens » à partir de son déploiement sonore même. Dans un tel processus, la mise en œuvre originale d'une succession de sons est déjà porteuse d'un sens, les « formes musicales » répertoriées n'étant dégagées qu'a posteriori et n'ayant au mieux qu'une valeur indicative : elles ne sont tout au plus que des approximations quand elles ne concourent pas à obscurcir, voire à dissimuler, le sens de l'œuvre en en figeant la signification. Il faut attirer l'attention sur le fait que ces formes musicales n'ont été codifiées qu'a posteriori, et ceci dans des analyses musicales d'ordre théorique projetant souvent des catégories musicales a priori, sans tenir compte de la singularité propre aux processus de création et de constitution du sens musical. S'il peut être tout à fait instructif d'en passer par là, la meilleure « analyse » se fera en fait grâce à l'oreille, qui sera de toute façon l'instance de vérification ultime.

A proprement parler, si une œuvre musicale ne se présente pas par esquisses, comme un objet spatial, il y a cependant une analogie à faire en ce qu'elle se développe dans une succession et une superposition d'unités temporelles d'ordre musical qui s'emboîtent les unes dans les autres et se déploient au fur et à mesure dans des unités d'ordre supérieur. Or, ces dernières ne se révèlent qu'« en cours de route » et ne pourront être pleinement saisies comme telles qu'une fois que tout ou partie de l'œuvre se sera écoulé : on peut ainsi dire que nous percevons une œuvre musicale dans des sortes d'« esquisses de temporalisation » menant à la constitution de véritables unités musicales, à confirmer comme telles ou à infirmer au fur et à mesure du processus musical. Ainsi, dans le jeu permanent entre continuité (flux sonore) et discontinuité (marquée par des événements musicaux), qui procure une grande partie de l'intérêt d'une composition⁶⁷, la faculté d'anticipation sera sollicitée. Un tel processus n'étant pas vraiment prévisible puisqu'il résulte d'une création (même si elle est en partie codifiée par l'institution symbolique du langage musical), l'auditeur oscillera en permanence entre satisfaction et déception par rapport à certaines attentes, lesquelles se porteront à plus ou moins longue échéance tout en venant se placer à différents niveaux perceptifs (les horizons d'attente). Pour ainsi dire, une composition se présente comme une sorte de « mille-feuilles » composé d'un certain nombre de couches de sens : c'est donc dans une stratification des visées que pourra s'opérer la constitution de l'œuvre dans son sens musical. Mais il faut toujours rester sur ses gardes car la compréhension musicale est toujours provisoire et en devenir : ce qui nous a semblé tout d'abord n'être qu'un agrégat sonore se révélera être une unité musicale dont le rôle deviendra de plus en plus important, et ce qui avait attiré notre attention, tel geste sonore spectaculaire, pourra finalement n'avoir qu'une valeur ornementale. Il est donc impératif d'attendre la fin du déroulement d'une œuvre pour tenter - de façon rétrospective et toujours déjà avec un certain retard - de la saisir en une totalité musicale d'ordre supérieur englobant différentes unités en articu-

67. Trop de fluidité et de répétitions ne tarde pas à engendrer l'ennui (comme dans la musique dite « légère »), trop de ruptures la désorientation (comme dans la musique dite « expérimentale »).

lation et dont un véritable sens musical esthétique pourra alors se dégager.

4.2 *La perception musicale comme tâche*

L'auditeur est donc grandement sollicité, ne serait-ce que pour suivre une simple mélodie. Pour être en mesure de se réapproprier ce qu'il entend, ne serait-ce qu'à ce niveau élémentaire, il faut qu'il effectue une synthèse. La perception musicale est à considérer comme une tâche, à savoir un processus orienté par une sorte d'« idée régulatrice », le sens musical immanent à l'œuvre écoutée. Cette tâche est co-constitutive de l'œuvre comme musicale (avec les deux autres pôles que sont la création et l'interprétation), et ceci dans une progression quasi infinie, l'œuvre ne se donnant jamais entièrement : une composition n'est pas encore véritablement présente tant qu'elle ne s'est pas complètement déployée, et elle n'est déjà plus, une fois qu'elle vient de s'achever. D'un autre côté, ce qui vient d'être entendu s'évanouit dans le passé (mais reste en mémoire) et à mesure que le processus musical se déroule, une partie de plus en plus grande tombe dans le passé. En outre, l'œuvre musicale ne se trouve ni dans la partition (car elle est de l'ordre du signe⁶⁸), ni dans ses différentes exécutions (qui sont de simples mises en présence⁶⁹) : seule une perception musicale, avec tout ce que cela suppose d'exigences, pourra contribuer à constituer le sens proprement musical et esthétique d'une composition. Ainsi, le sens musical pourra être considéré, tout à la fois, comme se dégageant de l'œuvre elle-même - processus temporel de temporalisation qui mène à la constitution d'unités musicales -, comme se manifestant singulièrement dans l'exécution de l'œuvre - une œuvre musicale n'est rendue présente qu'à travers une interprétation -, et finalement comme étant constitué progressivement dans l'audition - à chaque fois au travers d'une subjectivité à laquelle le compositeur a destiné son œuvre. Or, il est à noter que ce sens musical est par nature complexe en ce qu'il ne se réduit ni à l'agencement sonore et à la technique de composition, ni aux intentions esthétiques du compositeur, ni aux inévitables partis pris d'une interprétation, ni à des projections de significations d'ordre psychologique ou théorique du moi empirique, ni même aux visées proprement musicales de tel ou tel auditeur. On ne peut donc affirmer que le sens musical serait à situer quelque part dans un « lieu », par exemple dans la forme musicale, ni qu'il serait l'apanage d'une instance en particulier de l'expérience musicale. En effet, la forme musicale et le sens qui peut en découler doivent ici être envisagés non pas de manière statique, comme un cadre figé que le compositeur viendrait animer avec plus ou moins de talent et que l'auditeur tenterait de reconstituer selon un modèle, mais sous l'aspect dynamique d'une

68. Les indications propres à l'écriture musicale permettent tout de même de se faire, à partir de leur lecture et de l'écoute intérieure qui peut s'ensuivre, une certaine représentation intellectuelle de l'œuvre.

69. Celles-ci nous orientent cependant vers un certain type d'appréhension de l'œuvre, à travers la diversité même de leurs approches.

« formation » en train de se déployer.

Il est à noter que si l'on doit suivre attentivement le déroulement d'une œuvre pour arriver à en dégager le sens musical, la perception musicale ne peut pas s'apparenter à un « jugement de connaissance » - auquel cas on ne ferait que déterminer la position de tel ou tel paramètre sonore à partir d'une signification préétablie -, mais plutôt à un « jugement réfléchissant » - qui autorisait une véritable com-préhension de ce processus sonore, le sens musical étant toujours à découvrir sans qu'il puisse être déterminé a priori -. Ainsi, cette totalité qu'est le sens musical ne pourra jamais être appréhendée comme telle. En vertu même des spécificités du phénomène musical qui, aussitôt présent (ce qui veut dire qu'il s'est entièrement déroulé) devient par là même absent (s'étant évanoui dans le silence), le sens musical ne peut se constituer que partiellement, provisoirement et dans un enrichissement permanent. Et cela est d'autant plus paradoxal que ce qui vient d'être écouté peut aider à la compréhension de ce qui est à venir et que ce qui sera écouté ensuite permettra de ressaisir rétrospectivement ce qui vient d'avoir lieu, et ainsi de suite : nous sommes dans le cercle du temps, où le passé permet de comprendre l'avenir, lequel offre souvent la clef de ce qui vient d'avoir lieu. Le sens musical ne peut donc avoir le statut d'une « essence », mais sera considéré comme le « principe régulateur » de l'expérience musicale, laquelle ne peut se constituer en tant que telle que progressivement et après bien des détours. En effet, la musique est à la fois un art de la durée, et un art de l'organisation sonore : elle est donc articulation d'éléments musicaux qui durent dans le temps. Ce processus d'apparition/déploiement/évanouissement propre au son et à toute unité sonore (caractère d'évanescence), lié à la capacité de ces derniers de fusionner et de s'emboîter pour constituer une totalité musicale, sont des aspects essentiels du phénomène musical qui conditionnent en grande partie la structure de toute perception qui se voudrait musicale.

Quelques problèmes phénoménologiques à propos de la mélodie

ALBINO LANCIANI

Comme on le sait, la musique¹ a été fréquemment et depuis longtemps l'objet de la réflexion philosophique. Plus récemment, cet art a constitué, en phénoménologie, un sujet d'analyse d'une grande difficulté autant pour les problématiques qu'il présente que pour la possibilité de tester, pour ainsi dire, la méthode ou la technique phénoménologique sur un problème redoutable, mais, à tout le moins, concret. Pratiquement toutes les articulations musicales ont été travaillées par l'analyse philosophique et/ou phénoménologique autant du point de vue purement technique - à savoir, l'harmonie, le contrepoint, le timbre, etc. - que du point de vue « expressif », c'est-à-dire pour ce qui concerne l'articulation du sens se faisant caractéristique de la musique. On pourrait même soutenir que, dans la tradition phénoménologique, si toute cette activité devient un problème à analyser, il faut, quant à la musique, le situer selon nous dans le fait que le point d'entrée dans la question a été placé ou bien trop « haut » ou bien trop « bas » : dans une certaine mesure la musique a été abordée ou du côté de la simple perception sonore - cela exprime pour nous le moment trop « bas », c'est-à-dire trop « élémentaire » - ou du côté de la « structure musicale » affirmée tout au long de siècles, et cela, de toute évidence, représente pour nous le moment trop « haut ». Cela nous laisse une sorte d'insatisfaction car autant le « profil bas » que le « profil haut » manquent exactement ce qui nous paraît constituer le centre du phénomène musical. En quel sens ?

Partir de l'expérience sonore est sans doute important puisque la musique ne va pas sans une perception de sons. Mais - si l'on place la barre à ce niveau - les observations qui concernent cette perception sont valables aussi pour les bruits ; pour les sifflements d'un train qui entre en gare ou pour un coup de klaxon que je donne dans la circulation automobile. Donc, s'il y a un *quid phénoménologique* qui caractérise la musique - correctement il faudrait l'appeler le véritable *phénomène musical* - il est sûr que ce n'est pas par ce biais que nous pouvons l'atteindre. Même en compliquant la composition des bruits,

1. Cet article est l'approfondissement d'une communication au Colloque - organisé par l'IRCAM le 17 et le 18 octobre 2006 - intitulé *Mélodie et fonction mélodique comme objets d'analyse*. Mais il répond aussi à la suggestion d'un SMS reçu il y a longtemps et qui disait : « J'écoute Paolo Conte, une pensée pour toi. ». Nous tentons ici de nous rendre claire la relation entre musique et vécu et le pouvoir dont cet art témoigne. Que l'expéditeur de cet SMS soit ici remercié.

les choses ne s'éclaircissent pas davantage. C'est-à-dire que ce n'est pas par une complication savante des structures sonores que nous pouvons espérer atteindre la musique. *Elle est qualitativement différente du simple « phénomène » sonore.*

L'attitude diamétralement opposée vise la musique en tant que *Stiftung* - à la suite de M. Richir nous ferons usage par la suite de la locution d'*institution symbolique* - parmi d'autres. A savoir - et telle est la cause de notre insatisfaction quant à la vision « profil haut » de la musique - si nous étudions la musique comme une entreprise culturelle parmi d'autres, avec ses valeurs, ses mœurs, ses concepts, nous n'arrivons pas à la déterminer qualitativement par rapport à toute autre institution symbolique. Plus précisément : il est certain que nous pouvons arriver à isoler certains éléments importants de l'articulation de la structure musicale, mais en quoi ces éléments sont-ils qualitativement différents des éléments qui caractérisent les autres institutions symboliques ? Encore une fois, s'il y a un élément spécifique de la musique, il a été en quelque sorte englouti par son élaboration symbolique qui, d'ailleurs, est bel et bien la structuration musicale à laquelle on ne peut pas renoncer. Or, ce n'est pas une propriété exclusive de l'institution symbolique de la musique : dans l'histoire de la peinture - pour se référer à un autre art - il y a des traces qui renvoient à quelque chose de qualitativement différent par rapport à une technique qui s'est raffinée au fil des siècles et des différentes civilisations. Du point de vue strictement phénoménologique, déjà E. Husserl, dans cette mine de suggestions qu'est pour nous le célèbre *Appendice III* à la *Krisis - L'origine de la géométrie* -, avait montré quel était tout ce qui sépare nos géomètres de ceux qui ont participé à la naissance de cette science et surtout le véritable problème que cache cette naissance. Il y a là quelque chose de problématique, en corrélation avec une communauté qui s'étend sur un temps historique. En ce sens, nous ne sommes pas confrontés à une interrogation très différente.

Pour nous, le problème est alors de retrouver ce *quid* musical qui s'étend tout au long des millénaires et qui tient ensemble l'expression musicale. Il est évident que tout au long de l'histoire de la musique, celle-ci se caractérise exactement par le fait de laisser apparaître les traces de ce *quid*, de cet « indécidable » toujours sur le point de s'effacer, mais strictement inépuisable qui fait la « chair » de la musique. C'est pour cela que le problème phénoménologique peut être énoncé de manière assez plate : comment « dire » ces traces par les moyens de la phénoménologie ?

Pour mieux articuler notre difficulté, nous pouvons structurer notre nécessité analytique sur deux plans conceptuels :

- 1° nous venons de pointer le moment institutionnel de la musique. C'est-à-dire que cet art a évolué dans la direction d'une structure de plus en plus connexe qui s'articule en techniques de composition, d'adéquations de problématiques expressives, de matériaux sonores dont on dispose, de problèmes concernant la nécessité de transmettre cet héritage qui l'institue véritablement, etc. Bref, le fait que la musique fait

partie de l'ensemble des institutions symboliques hautement réglées et structurées qui caractérisent notre vie dans le monde symboliquement institué.

- 2° Nous venons d'ailleurs aussi de parler du *quid phénoménologique* de la musique. Ce thème est évidemment en deçà de l'institution et représente le véritable noyau phénoménologique de la musique. Il est le référent authentique de l'analyse phénoménologique - le travail que nous voulons accomplir le montrera - et n'est pas si facile à isoler.

La division de l'horizon de recherche que nous venons de proposer laisse aussi en suspens une question méthodologique importante : est-ce que les moyens d'analyse valables et fructueux pour aborder le problème symbolique de la musique le sont autant pour le problème plus authentiquement phénoménologique ?

1. LA MÉLODIE AU SENS SYMBOLIQUE

Normalement, lorsqu'on apprend les éléments basiques de la musique, on rencontre certains caractères. On indique la mélodie, l'harmonie, le rythme, le timbre et le ton. On commence par une description sommaire de ces éléments et on s'arrête, la plupart du temps, sur les gammes, la tonalité, etc. Ce qu'il y a d'assez caractéristique est le fait qu'on bute rapidement sur une suite de méthodologies fortement codées par lesquelles - même avant qu'on se soit bien entendu sur ce que chacun de ces mots signifie - toute une structure symbolique se met en route. Par exemple, lorsqu'on parle d'harmonie on parle plus spécifiquement de tonalité, de gammes, d'accords, etc. Pour faire bref, on peut remarquer que lorsqu'on considère un de ces termes on fait, en réalité, référence à une suite de structures sous-jacentes elles aussi fortement codées. Dans la même direction, le rythme s'articule dans une suite de concepts concernant la mesure, le temps, les pulsations musicales, etc. Par surcroît, ce concept s'exprime par une numérisation remarquable se détaillant aussi par l'emploi de fractions qui marquent, dès le début d'une pièce, la pulsation musicale. Ce qui résulte de cette rapide considération est que les éléments qui semblent encadrer la musique ne sont, en réalité, que des titres de problèmes qui, en quelque sorte, cachent une signification présomptive et primitive de ces mêmes termes².

Ce que nous venons de dire manifeste le plus clairement que la musique vit sous un horizon d'institution symbolique. Ce qu'on peut apprendre par des

2. Il est probable que l'un des termes le plus surdéterminé par cette activité ait été celui de rythme. Il suffit d'essayer d'embrasser du regard tout ce qu'il y a entre la pulsation vitale et la fraction placée au début d'une pièce pour saisir l'histoire de ce concept. A ce propos, signalons - non nécessairement dans une perspective musicale - les travaux de M. Richir, visant à isoler une notion de rythmique transcendante dont, à notre avis, la figuration musicale pourrait représenter la transposition la plus éloquente. Pour cela, entre autres, M. Richir, *Méditations phénoménologiques. Phénoménologie et phénoménologie du langage*, J. Millon, Grenoble, 1992.

grammaires est de l'ordre du symbolique. Mais il faut souligner qu'il s'agit d'un *horizon symbolique* et non pas d'une forme en quelque sorte déductive de « savoir ». Autrement dit, même au niveau symbolique - ou peut-être précisément au niveau symbolique - on ne déduit pas. Le chemin de la création, aussi encadré ou « autorisé » qu'il soit par des règles assez formalisées, n'est pas pour autant réduit au rang du théorème ou bien de la tautologie logique³. D'une certaine manière, cet horizon assure la liberté nécessaire à la pratique artistique. Comme exemples de cette liberté symbolique dont tout artiste, dont tout créateur symbolique dispose, il nous suffit de penser aux variations harmoniques - par rapport à une orthodoxie présomptive - pratiquées par tout musicien ou, pour ce qui concerne la mesure, au concept de *rubato*⁴ où l'interprète est invité à une utilisation « irrégulière » de la note ou du groupe de notes qu'il doit jouer.

D'ailleurs, dans cette perspective, l'élément qu'on cite en premier comme base de la musique et dont, au fond, on parle le moins, est bien la mélodie. Dans les textes où l'on s'occupe de donner les bases de la musique il est assez normal que la mélodie ait la place d'honneur, mais, en même temps, souffre d'une extrême brièveté dans son traitement. Pourquoi? Une première réponse est dans le fait que la mélodie ou, encore mieux, la création de la mélodie semble spécifique du génie créateur. A savoir, il semble que pour créer une mélodie il faille être à même de « piocher », de manière assez mystérieuse, sous l'horizon ouvert devant le musicien et, pour ainsi dire, bien choisir.

Mais, avant de tenter d'éclairer le sens phénoménologique de la créativité mélodique, il faut en envisager les caractérisations formelles. La mélodie est un élément qui a une histoire comme tout le reste de la musique et, au fil des siècles, on peut en indiquer trois formes principales : d'abord la forme *fermée* ou *strophique* ; deuxièmement la forme *ouverte* (normalement déclamatoire ou au caractère récitatif) ; troisièmement l'ainsi dite forme *thématique*. Par cette simple caractérisation, il serait déjà possible de séparer la forme *fermée* des deux autres : tandis que la première fonctionne sous le critère de la répétition (variée ou non), les deux autres sont plus connexes à la dimension du devenir⁵.

3. En ce sens M. Richir propose, pour ce qui concerne l'articulation et la codification des institutions symboliques, la locution de tautologie symbolique. Cette locution souligne la distance par rapport au moment logique sans pour autant tomber dans la pure irrationalité. Pour cela M. Richir, *L'expérience du penser. Phénoménologie, philosophie, mythologie*, J. Millon, Grenoble, 1992, pp. 7 - 22. Moins imprégnée d'une *vis polemica* vis-à-vis du monde du logique, nous emploierons aussi la locution - pour nous équivalente - d'« équivalence stylistique » utilisée par M. Merleau-Ponty in *Le langage indirect et les voix du silence*, in *Signes*, NRF Gallimard, Paris, 1984 ; p. 68.

4. Il est intéressant de remarquer que la signification stricte de *rubato* est « volé ». Il s'agit de *voler du temps* par rapport à ce que serait une application stricte de la mesure, par exemple jouer trois noires dans un temps inférieur au temps nécessaire pour que ces notes soient effectivement trois noires.

5. Il est évident qu'il y aurait ici un premier problème à éclaircir : comment est-il possible qu'il y ait un élément statique dans ce qu'on appelle l'art du temps ? Comment est-il possible que la répétition acquière une signification musicale ? Nous avons analysé ces problèmes, sous

Sans rentrer dans les difficultés qui risqueraient de nous éloigner du caractère général du problème auquel nous voulons nous tenir, nous nous limiterons, dans ce qui suit, à la forme *fermée*, la plus simple. Celle qui donne la naissance à toute forme dite de « canzone » si présente dans les chansons populaires, mais aussi dans la musique cultivée (Mozart en donne de très bons exemples). Pour terminer cet exposé rapide, signalons que cette forme s'exprime normalement dans une période de huit mesures. Cela n'empêche qu'il y ait des variations aussi en ce champ ; par exemple des mesures irrégulières (4 + 3 ou 3 + 2 + 2).

Maintenant que nous avons touché à la structure technique, à tout le moins en partie, par laquelle une mélodie arrive à se présenter dans la structure codée que nous appelons musique, il nous faut neutraliser le problème capital concernant toute approche esthétique valable, en principe, pour tout art : le problème du beau. Assez définitifs ont été les termes de Stravinsky, pour ce qui concerne la manière dont il faut aborder ce thème :

S'il est aisé de définir la mélodie, il l'est moins de distinguer les caractères qui la font belle. [...] La seule mesure que nous possédions en ces matières tient à la finesse d'une culture qui suppose la perfection du goût. Rien ici n'est absolu, sauf le relatif.⁶

Evidemment ce que nous allons toucher par ce biais, et dont nous essayons la neutralisation, concerne toute la texture qui rassemble sous un même horizon de sens les critères de goût, de beauté, de grâce qu'une époque a su formuler. Faute de les récupérer plus tard, suivant une approche différente, il est évident que ces critères font partie au plein titre de la texture symbolique tant pour ce qui concerne intrinsèquement l'art musical - trivialement, par exemple, le problème du beau musical - que, plus généralement, pour ce qui concerne les liaisons externes de la musique qui la tissent à la dynamique de l'institution symbolique du monde. Lorsque nous parlerons de mélodie, nous imaginerons disposer toujours d'une mélodie que nous entendons comme belle, au delà de la complexité que ce concept peut présenter.

2. LE DÉMANTÈLEMENT SYMBOLIQUE DE LA MÉLODIE

Toujours dans la perspective de l'étude symbolique de la musique et sans nous préoccuper du *quid phénoménologique* sous-tendu à la musique elle-même, le moment est venu de déstructurer la mélodie. En fait, une fois qu'on a neutralisé la beauté et le goût impliqués par une mélodie, que nous reste-t-il ? Principalement les architectures que nous avons indiquées précédemment.

un angle partiellement différent, in *Mathématiques et musique. Les labyrinthes de la phénoménologie*, J. Millon, Grenoble, 2001.

6. I. Stravinsky, *Poétique musicale*, Flammarion, 1997² ; p. 90. Nous ne rentrerons pas dans la question, mais il est évident que parler de « la finesse d'une culture » indique bien ce qu'est - dans nos termes - la nature fortement symbolique par laquelle I. Stravinsky caractérise le beau musical.

La mélodie est quand même fort structurée. Prenons une chanson quelconque, la chanson qui nous rappelle notre premier amour. Normalement c'est un cas de « mélodie fermée », sa cellule est assez petite pour pouvoir être embrassée par un seul groupe de rétentions qui lui donne une « chair » suffisante pour qu'elle soit encore présente dans sa répétition qui nous ravit toujours autant. Même dans les variations possibles - dans les mélodies populaires - on peut suivre ou sentir assez aisément l'épanouissement varié de cette cellule qui, en quelque sorte, nous ensorcelle. On peut se souvenir, et c'est de manière beaucoup plus noble que l'idée de la chanson populaire, des pages merveilleuses que M. Proust a écrites à propos de la *Sonate de Vinteuil*. Qu'est-ce, en tout cela, que l'effet musical principal ?

Au fond, lorsque nous écoutons à nouveau la même mélodie, après un certain temps - des années, par exemple -, il y a quelque chose de tout ce qui constituait notre vécu qui revient. Sans par là rentrer dans les grandes difficultés d'une interprétation phénoménologique ou même psychologique de ce vécu, des structures qui concernent - dans ses grandes lignes - toute la thématique de l'approche temporelle (présentification, souvenir, attente du futur, etc.), essayons de nous en tenir tout simplement au sens strict de ce qui se passe du point de vue de la mélodie de la manière la plus générale que nous pouvons concevoir.

Pour nous en tenir à une sorte de minimum phénoménologique, il est évident que la mélodie a un sens. De manière encore plus précise, on peut dire que la mélodie fait une plurivocité de sens possibles. Certains seulement ébauchés, certains autres mieux détaillés, plus précis, presque concrets. Pendant le retour de cette mélodie que nous n'écoutions plus depuis des années, des « images » nous viennent à l'esprit. Un regard, un mot, même un parfum. Ou, tout simplement, une sorte de sentir (*fühlen*). Et cela, répétons-le, n'est possible qu'à la condition que notre écoute d'une série de notes fasse du sens ou une pluralité de sens. De quelle manière pouvons-nous, du point de vue d'une théorie de la connaissance, essayer de démêler cet écheveau problématique qui demeure encore, à tout le moins pour nous, entièrement sous l'horizon symbolique ?

Une première aide nous vient directement des textes qui s'occupent de nous expliquer la musique, ses éléments constituants. Au fil des différentes caractérisations qui explicitent les manières selon lesquelles une mélodie peut s'offrir, on arrive tôt ou tard à la question symboliquement capitale. Nous en choisissons une parmi les milliers qu'on peut rencontrer :

La mélodie est l'un des éléments fondamentaux du langage musical ; d'habitude on la définit « succession de sons *disposés organiquement* », *c'est-à-dire de manière telle qu'ils forment une entité à la valeur expressive bien définie* [nous soulignons]. Il y a, en revanche, une définition plus complète qui souligne la structure même de la mélodie entendue comme « succession d'*intervalles* »

(ou *valeurs intervallaires*).⁷

Cette définition, à l'apparence claire et, en quelque sorte, « définitive », exhibe de la manière la plus frappante - à la condition de la creuser un peu - la tension entre le moment structurel du symbolique et le moment purement créatif qu'il faut lui attribuer. Expliquons-nous : souligner que la mélodie présente des sons disposés de « manière organique » indique la caractéristique fondamentale de toute mélodie, à savoir qu'elle a un sens. Le fait qu'elle est sue, entendue, comprise comme une unité répète que les sons constituent un sens. Ce qui semble s'opposer à la mélodie est donc un ensemble de sons quelconque dépourvu d'une unité organique. Des sons qui n'arrivent pas à faire un sens. Cela étant, il est évident que les problèmes philosophiques, au lieu de disparaître, commencent à se poser et, dans ses grandes lignes, nous pouvons pointer deux directions de recherche :

- 1° La constitution symbolique travaille à partir de ce sens que la mélodie libère. Au fond on peut considérer l'évolution symbolique comme l'épanouissement, suivant les règles imposées par les différentes « équivalences stylistiques », du sens dégagé par la mélodie. Une sorte de creusement continu de l'horizon de sens de la mélodie, un creusement qui est aidé et modifié par le travail collectif exercé par des autres *équivalences stylistiques* provenant d'autres institutions symboliques impliquées par la constitution de sens - indéterminée *a priori* - que l'aventure du *sens musical se faisant* inaugure. L'élément analytiquement capital de toute cette question concerne le fait que par là on ne quitte, à aucun moment, le terrain du symbolique. Il faudra donc s'enquérir des lois symboliquement significatives qui mènent à cette richesse inépuisable du sens symbolique de la mélodie.
- 2° En revanche, si nous considérons la deuxième partie de la première phrase de la définition de la mélodie, et au-delà des problèmes redoutables que nous venons d'indiquer, il y a le fait que cette unité significative est, en quelque sorte, équivalente à l'affirmation qu'elle a « une valeur expressive », en l'occurrence « bien définie ». Nous pensons que le problème de cette *valeur expressive* est, au sens phénoménologique, la clé de voûte, une sorte de « point d'inversion » entre la dimension purement symbolique et une dimension plus proprement phénoménologique. Ce « point d'inversion » est encore plus important pour nous car il s'agit du passage paraissant nécessaire entre la dimension symbolique et le *quid phénoménologique* que nous avons pointé à la conclusion de la première section. C'est-à-dire - et, pour le moment, nous devons nous contenter de cette introduction -, que le problème de l'expression ne dispose pas seulement d'un moment symbolique - car il est clair qu'« une valeur expressive bien définie »

7. Il s'agit des premières lignes de l'article *Melodia* in *Dizionario della musica e dei musicisti* ; *Il Lessico*. Vol. III, UTET, Torino ; p. 85.

indique un sens partagé par exemple par une communauté -, mais elle répond aussi à un questionnement plus profond, à une tension qui véritablement « ouvre » au monde du symbolique à partir de quelque chose de radicalement différent.

On peut alors considérer le reste de la présente étude comme une tentative d'articuler ce couple significatif, d'en voir les possibilités de manifestation afin de dégager quelles sont les lignes directrices suivant lesquelles l'analyse phénoménologique peut essayer de mettre sa méthode à l'épreuve. Il est également évident que les lois qui vaudront pour le premier moment - le moment symbolique - ne seront pas les mêmes que celles qui sont peut-être à l'œuvre pour le deuxième - le moment visant le *quid phénoménologique* - ou, plus précisément, qu'il y aura des nouveaux éléments qui devront permettre une compréhension plus fine de ce que nous venons d'indiquer sous le nom de « point d'inversion ».

3. LA MÉLODIE ET LE PROBLÈME SYMBOLIQUE DU SENS SE FAISANT

L'une des manières les plus problématiques pour présenter le thème de la mélodie et qui donne aussi une idée des difficultés qui nous attendent a été formulée par M. Dufrenne. Nous fixons à l'avance que la citation suivante représentera ce que nous aurons toujours en point de mire pour essayer un éclaircissement « fidèle » de ce problème :

Au lieu que la mélodie semble défier l'analyse : elle est ce qui apparaît dans l'œuvre avec une spontanéité irrécusable lorsqu'on se livre à elle ou qu'on la laisse chanter. Elle est l'œuvre même en tant que durée ; et c'est pourquoi on ne peut en effet la lire qu'horizontalement. Pour mieux dire, la mélodie ne se lit pas, elle s'entend ; elle ne peut se lire qu'à condition de ne point infléchir la lecture vers l'analyse, et pour ceux qui sont capables d'évoquer le chant en présence du signe écrit.⁸

Il y a plusieurs manières de viser cette problématique. Nous voudrions nous borner à une attitude à l'apparence assez limitée. Et pour ce faire il nous faut d'abord établir une première différence : lorsqu'on affirme que la mélodie est une « unité organique » de sens, en réalité on peut entendre deux choses assez différentes : en un sens la mélodie, en vertu de ce qu'on pourrait appeler une sorte de propriété intrinsèque, naît *connexe* ; en un autre sens, le vécu, ou la pluralité de vécus, qui résultent de l'écoute ou du souvenir de la mélodie gardent une sorte d'unité dont le sens est, d'ailleurs, encore plus difficile à éclaircir. Nous voudrions donc rester à la première partie de ce questionnement : d'où vient l'unité dont nous disons que la mélodie dispose ? Pourquoi

8. M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, tome I : *L'objet esthétique*, coll. Epiméthée, PUF, Paris, 1967 ; p. 334.

est-elle une unité faisant du sens ? Quelles sont les lois auxquelles l'unité doit se conformer pour apparaître, pour se manifester ? Et surtout, quelle relation peut-on établir entre la mélodie, au fond entendue en tant que substrat matériel, et cette unité organique qui est due ou nécessairement articulée à cette même matérialité sans, pour autant, se confondre avec elle ?

Nous ne pouvons nous mesurer à ce problème qu'en considérant une approche purement logique - de logique phénoménologique -, faute d'accomplir le travail infiniment plus vaste de comprendre la mélodie en chaque parcours possible du *sens se faisant*. C'est-à-dire que la relation primitive qu'il nous faut saisir est justement la relation entre la matérialité d'une suite de sons et la chose, qualitativement différente, qui nous porte à comprendre qu'il y a là un sens qui se fait « au fur et à mesure » (par approximation donc) que cette même suite de sons se déroule.

Nous pensons que l'étude de ce moment symbolique de la mélodie peut être accomplie par le biais de la notion de *Fundierung*. Fixons que cette idée ne nous sert que pour analyser l'articulation symbolique - i.e. à l'intérieur du monde des institutions symboliques - de la mélodie que nous pouvons considérer comme une sorte d'unité de base de la signification musicale. Cette notion reste donc limitée, quant à son emploi, au monde de l'institution symbolique. Ce point est de la plus grande importance et, pour la pratique analytique, nous pouvons proposer une articulation en trois mouvements :

- 1° La mélodie est l'unité de base de la signification musicale. C'est-à-dire qu'il n'y a pas de signification musicale plus simple ou plus « petite » que la mélodie⁹.
- 2° Cela signifie que le thème de l'expression que nous avons vu représenter la véritable clé de voûte du problème de la mélodie peut prendre sa signification profonde : il n'y a pas d'élément plus petit qui fasse du sens, il n'y a pas d'élément de qualité inférieure par lequel on peut encore parler de musique¹⁰.
- 3° Du point de vue que nous entendons suivre ici et qui concerne l'analyse logico-phénoménologique de la question musicale, la mélodie se joue dans l'étrange rapport entre une matérialité sonore et la signifi-

9. Dans notre *Mathématique et musique. Les labyrinthes de la phénoménologie*, op. cit. ; nous avons désigné cet unité minimale de sens par la locution de *bulle de sens*. Nous y revenons parce que cette locution, même maintenant, nous semble exprimer de la manière la plus claire le caractère unitaire, mais en même temps fragile, délicat et toujours sur le point de se dissoudre, de la mélodie comme élément déterminant de la musique.

10. Cette considération peut paraître absolument problématique : il suffit de penser à une bonne partie de la musique du XX^e siècle pour affirmer que la mélodie devient quelque chose de beaucoup plus flou. Cela est sans doute vrai, mais nous nous permettons d'avancer cette considération : d'abord la mélodie, telle que nous l'entendons, indique un sens nécessairement émergent d'un « groupement musical » de sons. En fait, il n'y a pas de possibilités alternatives pour qu'il y ait de la musique sinon d'avoir une « cohérence interne » de ces mêmes sons. Ou, plus précisément, il faut une « idée » par laquelle les sons soient reliés. Nous reviendrons longuement sur cette question d'importance capitale.

cation musicale. Le problème est que la signification musicale semble « excéder » ou, peut-être, semble en quelque sorte « extérieure » à cette même matérialité.

Il est évident que l'élément capital de l'analyse qu'il nous faut accomplir concerne ce dernier point qui d'ailleurs porte toute la question de la *Fundierung*. Cette question est analysée par Husserl dans sa *III^e Recherche logique*¹¹ là où il s'agit de caractériser les objets quant aux parties *dépendantes* ou *indépendantes* qui les composent. Curieusement, la question concernant ce type de fondation logique a été par la suite partiellement oubliée. Quoi qu'il en soit, nous pensons qu'il s'agit d'un outil puissant - à tout le moins dans l'univers symbolique - et nous entendons nous en servir pour tout le chemin au long duquel il pourra nous accompagner. Afin d'expliquer l'importance de la notion de *Fundierung* pour une théorie de la connaissance qui se réclame de la phénoménologie, les mots les plus clairs ont été ceux de G.-C. Rota qui écrit :

Qu'est-ce que la *Fundierung* ? Pendant que je vous parle vous m'écoutez à travers des sons qui en quelque sorte (ou quelquefois) ont un sens ; le sens de mes mots se rapporte au sens par un *Fundierungszusammenhang*, un lien qui fonde. Le sens de mes mots ne peut pas être sans le son, mais je ne peux pas non plus grappiller le sens à partir du son pur et simple. On le sait, Husserl donna des descriptions très profondes et très belles du *Fundierungszusammenhang* et de ses variantes, visant à démontrer de façon définitive que l'expression « A est fondé sur B » est indépendante et autonome par rapport aux relations d'inclusion et d'appartenance.¹²

Par là, les relations d'inclusion et d'appartenance qui étaient appliquées d'après la théorie des ensembles pour indiquer toute relation entre des objets sont, *ipso facto*, dépassées et, à leur place, nous obtenons une relation pourvue d'une signification nouvelle et qui se prête particulièrement bien à l'analyse de toute institution symbolique. En fait toute relation dans un tissu symbolique est avant tout une relation de sens et c'est seulement après, à certaines conditions, qu'elle peut devenir une relation d'inclusion et/ou d'appartenance. En considérant la définition précédente, il est assez clair que ce « lien qui fonde » indique la relation entre la suite des sons et ce que notre conscience « perçoit » comme mélodie. Ce que suggère la considération phénoménologique est que sans des

11. E. Husserl, *Logische Untersuchungen*, Zweiter Band, erster Teil, II^e édition, Max Niemeyer, Halle, 1913 ; nous avons utilisé la traduction française de H. Elie, A.L. Kelkel et R. Schérer, *Recherches logiques 2*, Tome II : *Recherches pour la phénoménologie et la théorie de la connaissance*, II^e Partie : *Recherches III, IV et V* ; coll. Epiméthée, PUF, Paris, 2005². Les références seront faites à la traduction française tout comme la pagination que nous indiquons. Nous supposons par ailleurs acquis par le lecteur les grandes lignes du développement de la *III^e Recherche*.

12. G.-C. Rota, *Trois sens du discours chez Heidegger* in *Phénoménologie discrète. Ecrits sur les mathématiques, la science et le langage*, Mémoires des Annales de Phénoménologie, Beauvais, 2005 ; p. 125.

sons il n'y a aucune mélodie, mais aussi et surtout que les sons tels quels ne font pas ce que nous entendons par mélodie : il faut un supplément essentiel qui ne vient pas de la pure matière sonore. De toute évidence, cela crée un champ qu'il faut pourvoir d'une signification et il faut dès lors enrichir et modifier la définition traditionnelle de la mélodie. Il faudrait au moins en indiquer une concrétude phénoménologico-symbolique qui disparaît dans le point de vue philosophique traditionnel. D'ailleurs, il est clair, surtout si l'on pense aux objets dont Husserl nous parle et qui sont des « contenus de conscience »¹³, que cette unité est, de manière encore mystérieuse, de « notre côté ». Elle habite, de manière problématique, dans les tréfonds de notre être-au-monde et son éclaircissement aura besoin de nouvelles acquisitions.

Pour le moment, voyons donc jusqu'où peut nous conduire la notion de *Fundierung*. Dans cette direction, il nous faut signaler deux éléments internes, spécifiques de toute mélodie en vertu de la définition précédente, dont l'analyse par le biais de la *Fundierung* tire, comme le soupçonnait G.-C. Rota, de grands « bénéfices » :

- 1° Si nous prenons conscience que la mélodie est - en tant qu'unité expressive - l'« atome » significatif de la perception et de la compréhension musicale, il s'ensuit qu'elle est le contenu véritable dont on peut analyser les composantes sous la condition nécessaire que ces « éléments inférieurs » demeurent toujours des parties sans doute significatives, mais quand même « abstraites » par rapport au tout de la mélodie et donc, *ipso facto*, de la musique. L'*abstraction* dont nous parlons n'est donc pas l'idée que ces parties soient le produit d'un vécu supplémentaire. L'abstraction consiste dans le fait qu'il ne s'agit que d'une partie de l'unique vécu de la mélodie, d'un de ses moments qui, en quelque sorte, peut en marquer l'un des pôles d'agrégation.
- 2° Nous ne l'avons pas encore indiqué, mais il est évident que la mélodie et les vécus qui la concernent sont des épanouissements temporels. Autrement dit, il n'est pas possible de tenter la moindre étude de la mélodie si on n'en affirme pas, dès le début, la nature temporelle. Le point crucial est que cette temporalisation touche non seulement la nature de la perception dont la constitution de sens s'épanouit au fil du temps vécu, mais aussi le fait que l'étude de la relation de *Fundierung* implique sans doute - selon les indications de G.-C. Rota - de tenter une sorte de « mappage » des relations de *Fundierung*¹⁴. Autrement

13. Husserl l'affirme tout au long de la *III^e Recherche* : lorsqu'il parle d'objets il entend des contenus (de conscience). Encore plus explicatif, à ce sujet, est le § 2, là où en discutant de l'idée de partie, il affirme : « Est partie tout ce que l'objet "a" au sens "réel" ou mieux réel, au sens de ce qui le constitue effectivement [...] » Signalons le fait que Husserl se réfère précisément au sens « réel » - traduction de *reell* - là où il indique l'*effectivement vécu*, le contenu immanent de la conscience. Pour cela, cfr. la *Remarque sur la traduction de quelques termes* à la conclusion de *Recherches Logiques 2*, op. cit. ; p. 384.

14. Toujours dans le texte cité à la note 12 nous nous référons à l'article *Fundierung* et no-

dit, ce qu'on peut appeler la nature temporelle de la mélodie ouvre à un type de *Fundierung* caractérisé par le fait de « durer », par le fait de s'inscrire dans un écoulement temporel dont le sens - nous verrons comment - demeure dans une unification, dans la constitution d'un pont temporel ajointant la durée elle-même de la mélodie.

Les deux points que nous venons d'indiquer représentent la conclusion, tout à fait provisoire, de cette partie consacrée à cette unité minimale que l'exigence phénoménologico-symbolique de l'analyse de la mélodie nous semble suggérer.

4. LES MIETTES DE LA MÉLODIE

Lorsqu'on discute de mélodie, on en indique souvent les pôles d'agrégation, les éléments constitutants. Répétons que, du point de vue purement phénoménologique, il s'agit là d'une abstraction effectuée à partir de la véritable unité de sens qui reste la mélodie en sa totalité. Toujours du même point de vue il faut d'ailleurs considérer qu'on ne peut pas se contenter d'une telle définition. C'est-à-dire que les groupes des notes, certains notes « de passage » doivent être intégrées et permettre une analyse plus fine des questions qui confèrent une vie et un sens à la mélodie elle-même. Ce qu'il ne faut pas oublier est le fait que le tout en question est toujours représenté par la mélodie elle-même. Du point de vue terminologique, Husserl lui-même s'exprime ainsi :

*Nous nommerons fragment toute partie indépendante relativement à un tout G, moment (partie abstraite) de ce même tout G toute partie dépendante relativement à lui. Peu importe ici de savoir si le tout lui-même, considéré absolument ou relativement à un tout supérieur, est indépendant ou non [...] Nous parlons de fragments d'une durée, bien que celle-ci soit quelque chose d'abstrait, et de même de fragments d'une étendue. Les formes de ces fragments sont des parties abstraites qui leur sont inhérentes.*¹⁵

Au-delà des précisions terminologiques que cette citation introduit, nous voudrions signaler ici une difficulté qui nous semble décisive pour entreprendre une étude sensée de l'idée de mélodie au plan symbolique. Nous savons que la mélodie est un *tout* - une autre question, et nous y reviendrons plus tard, est de savoir si ce *tout* est à son tour emboîté par un tout d'ordre supérieur - et que donc ses composantes peuvent être des *fragments* ou bien des *moments*. Or la question est de déterminer dans quel type d'« unité d'ordre inférieur » rentre un groupe de notes faisant partie de la mélodie, ce que les manuels nous in-

tamment à la phrase suivante de G.-C. Rota : « La recherche en ce domaine pourrait tirer un grand bénéfice d'un mappage plus attentif des relations de *Fundierung* » ; p. 33.

15. E. Husserl, *Recherches Logiques 2*, op. cit. ; § 17, p. 51.

diquent lorsqu'il s'agit d'analyser les éléments qui la constituent. Ce qui risque de nous faire prendre la mauvaise route dès le départ est la dernière partie de la citation : le fait que l'on peut raisonnablement parler de *fragments d'une durée*. Il semble donc que le groupe de notes participant d'une mélodie soit un fragment de cette même mélodie. Or le problème - et Husserl y fait d'ailleurs référence - est que la mélodie n'est pas que durée. Dans ses propres termes, la durée est une abstraction, en l'occurrence pratiquée sur le concept de mélodie qui, quant à elle, est, en ce sens, une « unité d'ordre supérieur ». Cela d'ailleurs indique la véritable difficulté analytique : on ne peut pas affirmer, pour autant et réciproquement, que le groupe de notes soit alors, tout simplement, un *moment* de la mélodie. La difficulté est plus feuilletée : dans une certaine mesure, il faut soutenir que tout dépend de l'angle d'attaque choisi pour envisager la question. En ce sens, si nous considérons que la mélodie est un tout expressif, alors le groupe de notes est un *moment* - au sens où il est une partie dépendante de la totalité. Si, au contraire, nous prenons la mélodie comme une durée - qui est d'ailleurs l'une de ses interprétations possibles - le groupe de notes est un *fragment*, une partie relativement indépendante. La première difficulté méthodologique réside donc dans cette dualité de possibilités analytiques. Notre but est évidemment de garder bien séparées les attitudes en jeu : ce qui nous intéresse est lié au thème de la mélodie en tant qu'« unité expressive » - matériellement, pour ainsi dire - comme « base » pour des vécus. Cela n'empêche, par rapport à ce que nous venons de pointer, que le fait crucial, du point de vue analytique, consiste dans les déterminations qui semblent s'offrir pour caractériser les relations intrinsèques à la mélodie. Ces dernières, on le voit, se meuvent sur plus d'un plan conceptuel à la fois.

Le problème de la durée de la mélodie, de l'encadrement d'un de ses éléments déterminants nous servira aussi lorsque nous analyserons plus spécifiquement les rapports au temps dont la mélodie est tissée. Pour le moment nous pouvons articuler des considérations parallèles pour ce qui concerne la mélodie comme un ensemble de sons et, en ce sens, la première détermination nous vient de Husserl lui-même :

Une succession de sons formant une unité intuitive, par exemple une mélodie, est un tout dans lequel nous trouvons, comme parties, certains sons. Chacun de ces sons, à son tour, a des parties, un moment de qualité, un moment d'intensité, etc., qui, en tant que parties de parties, sont aussi des parties de la mélodie ; mais il est clair dans ce cas que la médiation selon laquelle, par exemple, le moment qualitatif d'un son individuel est inhérent au tout ne doit pas être imputé à notre succession subjective de divisions, ni à d'autres motifs subjectifs.¹⁶

Ces remarques mettent, en quelque sorte, la pièce au trou : nous interprétons ce qui précède tout d'abord au sens d'une prescription méthodique pour ce qui

16. *Ibidem*, § 19 ; p. 56.

concerne une analyse qui sache séparer les plans conceptuels différents ici à l'œuvre. C'est-à-dire qu'il faut bien séparer les niveaux : lorsque nous considérons des éléments inférieurs à l'unité d'une mélodie, nous dissociions, comme nous le disions précédemment, le sens du *fragment* du sens du *moment*. Mais ce faisant on voit que sur la base de l'unité mélodique, dans une certaine mesure, les fragments peuvent devenir à leur tour des « tous » de nature totalement différente du *tout* de la mélodie.

Husserl, dans la suite de la *III^e Recherche*, prend, selon nous, le bon chemin en posant comme thème capital des rapports entre les *touts* et les *parties* celui de *Fundierung* à partir duquel tous les rapports qu'ils peuvent entretenir deviennent beaucoup plus faciles à décrire. C'est-à-dire que les notions de *tout* et de *partie* peuvent être édifiées à partir de la *Fundierung*, fait qui simplifie énormément tout travail visant à la rigueur logique de l'analyse. En revanche, du point de vue strictement logique, la *Fundierung* devient ce que, en suivant la tradition logique, on appelle une « notion primitive ». Il exprime clairement cette idée au § 20 :

Par *tout* nous entendons un ensemble de contenus qui admettent une *fondation unitaire*, et cela sans le secours d'autres contenus. Nous nommerons parties les contenus d'un tel ensemble. L'expression d'*unité de fondation* veut dire que *chaque contenu est relié avec chaque autre, soit directement, soit indirectement, en vertu d'une fondation*. Cela peut se produire de deux manières : ou bien tous ces contenus sont fondés *les uns dans les autres* immédiatement ou médiatement, sans secours extérieur ; ou bien ils fondent *tous ensemble* un nouveau contenu, également sans secours extérieur.¹⁷

Du point de vue logique, lorsque la *Fundierung* devient une *notion primitive*, il est automatiquement impossible d'en donner une définition dans les termes d'éléments plus simples. Il faut se résigner à en donner des exemples et, probablement, l'exemplification la plus claire a été celle donnée par G.-C. Rota qui, dans l'article *Fundierung*, postule la nécessité de cette relation en toute activité fournissant une signification tout au long de l'expérience humaine. Pour simplifier le discours et aussi pour revenir à l'interprétation qu'il nous faut en donner dans notre analyse de la mélodie, reprenons ce que Rota isole, au fond, comme deux éléments irréductibles qui participent de toute relation de ce type : la *fonction* et la *facticité*. Etant donné que, dans notre cas, la *facticité* est représentée par les sons dûment mis dans une suite, il s'ensuit que la *mélodie* - en tant que *sens* de cette même suite de sons - ne se confond pas avec elle. Ce qu'il y a d'ailleurs d'assez caractéristique dans cette approche est le fait que, en quelque sorte, la cohérence logique plus stricte qu'on peut atteindre va de pair avec une complication remarquable de l'analyse que nous devons accomplir et cela semble donner une fois de plus raison aux craintes que la

17. *Ibidem*, § 21 ; p. 61 - 62.

citation précédente de M. Dufrenne exprimait si bien. En fait, ce qui est réellement déterminant est sans doute la *fonction*, mais cela implique que lorsqu'on la « change » tout change aussi. Le couple *fonction* $\leftrightarrow$ *facticité* est absolument irréductible, comme nous venons de l'écrire. Si donc on change la *fonction* (appelons-la f_2 par rapport à la f_1 précédente) agissant sur la « matière » de la *facticité* spécifique de la *fonction* f_1 , immédiatement change aussi le sens qui va à se constituer. Cela donne raison aux doutes que nous avons déjà avancé : dans une certaine mesure si je change la fonction décelant la mélodie à sa naissance - f_1 - et si je la remplace par une f_2 , il s'ensuit que la « matière » de la f_1 pourra s'articuler et devenir une *facticité* pour f_2 , mais ce nouveau sens n'a pas de relation stricte avec le sens se faisant lorsque la *fonction* f_1 visait la mélodie « telle quelle ». En ce sens si l'on étudie un morceau de la mélodie - mais le discours vaut, *in extenso*, aussi si je prétends étudier la mélodie en tant que suite de sons - c'est seulement *pour se faire comprendre* qu'on peut dire que « l'on étudie une partie de la mélodie » ; en réalité on étudie autre chose, on vise à une combinaison de sons qui, strictement, n'ont plus rien à voir avec la mélodie spécifique de f_1 en tant qu'*unité de fondation*. Et alors, en quel sens peut-on étudier les parties de la mélodie ?

La réponse est difficile : on peut étudier les éléments, les parties et les fragments de la mélodie sous autant d'angles analytiques que de fonctions significatives si on tient à garder une cohérence phénoménologico-symbolique. C'est-à-dire que nous avons la possibilité d'avoir autant de sens marginalement ou partiellement musicaux pour autant qu'il y a des fonctions s'occupant de *facticités* différentes. Pour ce qui concerne strictement la mélodie, nous avons à tout le moins deux grands axes de travail : dans une direction nous avons la déstructuration de la mélodie qui en vise les éléments de composition interne, dans l'autre il y a la possibilité d'articuler la mélodie autour des pôles d'attraction ou de condensation se créant à l'intérieur de la mélodie elle-même. Pour ce qui concerne le premier axe de recherche, il est clair que nous quittons toute la problématique de l'expression ou que, à tout le moins, nous en indiquons seulement des fragments, des parties dont, à son tour, on pourra considérer l'unité significative. Beaucoup plus important, du point de vue phénoménologique, est l'analyse - au sens strict, en tant que dissociation, déstructuration de l'unité significative de la mélodie - des centres d'agrégation musicale de l'évolution de la pièce. A ce sujet, il est possible d'entendre certains groupes de notes justement sous l'angle d'observation de ce qui règle depuis toujours la naissance et le sens de la mélodie et qui est la *fonction* de *Fundierung* fondamentale, pour reprendre l'articulation de toute relation : le problème de l'expression qui - rappelons-le - représente le pivot de ce « point d'inversion » entre la dimension symbolique et celle plus proprement phénoménologique.

Précisément, nous y reviendrons assez longuement plus tard, car il est évident que l'expression est ce qu'il y a de moins clair dans tout l'écheveau problématique que nous sommes en train d'analyser. Ce qu'on peut penser, avant toute analyse spécifique, est que l'expression ne se meut pas comme un

mécanisme : parfois comme une vague, parfois comme un fleuve sinueux, elle nous porte à pointer notre attention vers les interruptions et les reprises qui la caractérisent toujours. C'est-à-dire que les accents musicaux, les variations dont toute mélodie est tissée, constituent des véritables « points d'inversion » ou, à tout le moins, des points d'agrégation du *sens se faisant* caractérisant cette mélodie spécifique. Pensons aux chansons populaires : souvent on vérifie, dans certains moments, le fait qu'un passage important est réalisé par la modification de ce qu'on appelle la structure harmonique : ainsi du *passage en mineur*, ou bien de la *préparation de la septième* qui reconduira la structure de la pièce à la *tonalité dominante*, qui nous indiquent certains moments - il y en a beaucoup d'autres - où quelque chose, du point de vue expressif, « bascule ». Même les silences, inscrits à l'intérieur de la mélodie, peuvent jouer le même rôle : le silence qui précède la *reprise* habituelle de la mélodie fermée a un sens expressif, il est donc un « silence mélodique ». Il y a en lui une condensation du sens que la pièce peut exprimer, la « force expressive » de la pièce s'accumule en lui, se multiplie et, en quelque sorte, éclate précisément lors de la *reprise*. Les éléments harmoniques auxquels nous venons de faire référence - le passage au *mode mineur* ou l'utilisation de la *septième* - sont autant d'artifices qui agrandissent cette possibilité d'augmentation d'énergie de la mélodie. Ils en participent et, en quelque sorte, nous poussent déjà, même avant un éclaircissement nécessaire des éléments dont nous sommes en train de discuter, à dépasser les limites de la mélodie elle-même. C'est-à-dire que si la mélodie est, au fond, la manifestation du problème de l'expression, si c'est l'expression qui indique le véritable problème de la musique, il s'ensuit que la mélodie est elle-même un cadre trop strict - si on la prend au sens où elle est entendue par les « grammaires musicales ». La question se profile alors immédiatement : qu'est-ce que tout cela implique, lorsque nous enchaînons cette question de l'expression à la théorie de la *Fundierung* ?

Nous voudrions ajouter deux considérations, l'une plus strictement connexe au problème de la mélodie, l'autre d'un caractère plus général. En premier lieu, pour ce qui concerne la mélodie, il nous faut remarquer que la multiplication des pôles d'agrégation requiert une étude plus fine de la mélodie, qui en respecte, quand même, la plurivocité et, dans une certaine mesure, la délicatesse expressive. Cela implique évidemment que l'étude philosophique devient de plus en plus compliquée, mais qu'en même temps tout ce rapport multiforme entre *parties*, *moments* et *fragments* permet parfois un changement de rôle entre les différentes composantes qui, d'une part, rend raison de l'extrême difficulté du sujet en articulant de manière plus raffinée les caractères se fondant l'un dans l'autre et, d'autre part, rend moins rigides les déterminations qui semblaient acquises. Une orientation de la recherche est alors nécessaire. Par exemple : nous allons tout de suite nous occuper de l'élément temporel - seulement pour ce qui concerne son importance à l'intérieur de l'articulation logique de la *Fundierung* - en sachant bien que, même cela n'épuisera pas la richesse du sujet à traiter. En second lieu, au sens le plus général, l'agran-

dissement expressif de la notion de mélodie nous pousse, *mutatis mutandis*, à repenser la notion même d'*unité* qui nous semblait caractériser, au-delà et préalablement à toute discussion, la mélodie elle-même. En fait, de manière assez naïve, nous avons accepté la notion théorique selon laquelle la « mélodie est une unité organique ». Que pouvons-nous dire, à partir des considérations sur la *Fundierung*, de l'idée d'*unité* expressive ?

Le minimum qu'on peut remarquer est justement que l'idée d'unité est assez peu définie ; la notion de *tout* qui d'ailleurs ne s'y superpose pas complètement, est beaucoup moins fixe que ce qu'on pouvait attendre. L'idée de Husserl est d'ailleurs très souple :

Avant de continuer, il est bon d'insister sur ce fait que, *conformément à notre définition, il n'est pas nécessaire qu'à chaque tout appartienne une forme propre, au sens de MOMENT D'UNITÉ particulier reliant toutes les parties*. [...] D'après notre concept du tout, il n'est pas même requis que les parties soient reliées par des moments d'unité propres, ne serait-ce que *par groupes ou par couples*. C'est seulement quand le tout est « extensif », et en général décomposable en fragments, que de tels moments sont évidemment et *a priori* indispensables.¹⁸

Cela s'explique si nous pensons au fait que, et Husserl le souligne au cours de l'exposition, si nous mettons sous analyse une connexion présentant un moment d'unité, il faut que les parties connectées soient indépendantes les unes par rapport aux autres et Husserl cite, comme exemple typique de cette situation, « les sons dans l'unité d'une mélodie ». Cela nous montre, une fois de plus, que la mélodie est bien le *tout*, mais - sous peine de ne rien comprendre à la mélodie en tant que telle - qu'elle n'est pas composée de sons au sens où l'ensemble des sons, à un certain moment et pour des raisons mystérieuses, la ferait jaillir. Le *tout* de la mélodie est, au sens de la logique phénoménologico-symbolique, *primitif* justement parce que, comme nous l'avons souligné par l'étude de la relation de *Fundierung*, elle est la donation *indissociable* de la *fonction* et de la *facticité* engendrant la naissance du sens. Cela n'est évident, répétons-le, qu'à la lumière de la relation de *Fundierung* car, à partir de son interprétation logique conséquente, les relations significatives doivent être déjouées sur un plan conceptuel sans mélanger - du fait qu'elles paraissent mettre en jeu des *facticités* apparemment (positivement) identiques - des *Fundierungen* différentes. Car, comme le soulignait G.-C. Rota, les relations de *Fundierung* donnent à la *facticité* un rôle qui est, en même temps, important et « accessoire ». Pour le comprendre définitivement, il suffit de prendre ce qu'on appelle une attitude aveuglément réductionniste : un *do* joué seul au piano ou le *do* qui apparaît pendant telle ou telle autre mélodie sont deux choses différentes - contrairement à ce qu'en pensent les réductionnistes de toute espèce -, non pour ce qui concerne leur statut physique, mais pour la différence des

18. *Ibidem*, § 22 ; p. 63.

relations de *Fundierung* en lesquelles les deux *do* sont pris¹⁹. Ce qui précède nous permet aussi - à tout le moins du point de vue logique - de venir à bout de la difficulté indiquée par la notion d'*unité*. C'est-à-dire que ce terme aussi doit être repensé à la lumière des relations de *Fundierung* au sens où ce sont ces dernières qui assurent autant la progression que l'enchaînement de structures d'ordre supérieures sur lesquelles nous allons venir. En fait, comme le souligne Husserl lui-même :

En conséquence, même l'unité d'objets indépendants ne se réalise que par une *Fundierung*. Etant donné que, puisqu'ils sont indépendants, ils ne sont pas fondés les uns dans les autres, il reste comme seule solution que ce soient eux-mêmes qui fondent ensemble de nouveaux contenus qu'on appelle alors, précisément à cause de cet état de choses, contenus constitutifs d'unité en regard des « membres » fondateurs.²⁰

Nous reviendrons latéralement, lors de la dernière partie de cette étude, sur une conséquence de cette attitude logico-phénoménologique, mais, pour le moment, il nous faut en tirer la conséquence fondamentale : le passage qu'il y a ici à l'œuvre entre le moment propre à la *Fundierung* et les autres manières qu'il y a de créer des unités. Encore une fois les termes les plus clairs sont ceux de Husserl lui-même :

De chaque ensemble de contenus unifiés de cette manière, nous pourrions alors dire qu'il a une unité, bien que le prédicat qui lui est ainsi attribué ne soit pas un prédicat « réel (*reales*) », comme si, dans le tout, on pouvait dégager quelque part l'« unité ». L'*unité* est précisément un *prédicat catégorial*.²¹

Il est évident que le moment dynamique se superpose au moment purement statique : le *tout* n'est pas du côté des objets, il est dans le « pouvoir » de la *fonction*.

5. QUELQUES REMARQUES SUR L'UNITÉ TEMPORELLE DE LA MÉLODIE

Pratiquement tous les auteurs ont mis en évidence la durée comme caractéristique fondamentale de la musique et, plus généralement, il va de soi qu'une réflexion sur le rôle du temps à l'intérieur de la musique concerne cet art en sa complétude. Dans cette globalité de questions, nous voudrions considérer

19. Cela est encore plus évident par la même modification matérielle : je peux transposer une mélodie - il s'agit d'une pratique habituelle - en la déplaçant sur la gamme pour favoriser, par exemple, sa possibilité d'être chantée. En faisant cela la mélodie n'est pas touchée, elle reste la même après la modification physique des notes qui la composent tandis que transposer le *do*, si je suis en train par exemple d'en étudier les caractères physiques, n'a, à strictement parler, aucun sens.

20. E. Husserl, *Recherches Logiques 2*, op. cit. ; § 22, p. 65.

21. *Ibidem*, p. 66.

seulement les moments temporels de la mélodie qui nous semblent analytiquement premiers par rapport à la notion de *Fundierung* que nous avons prise comme fil conducteur de notre analyse phénoménologico-symbolique. Nous indiquerons donc deux thèmes de recherche ou, encore mieux, deux considérations qui devraient orienter notre analyse :

- 1° L'unité de la mélodie, le fait que la mélodie se tienne, comme nous venons de le voir, puisqu'elle relève d'une *Fundierung* unitaire, pose le temps comme le tissu, la « matière », si on nous concède l'expression, de l'« épanouissement » de cette même *Fundierung*.
- 2° Cela implique que le temps ne soit pas quelque chose d'inerte. Le fait que la mélodie se fasse temporellement ne veut pas dire que le temps est là et que la mélodie s'y insère. La mélodie, considérée strictement, *fait* du temps.

Le fait crucial est que la mélodie exige une perception, une saisie qui tient ensemble le temps qui se fait précisément comme mélodie. Que la mélodie soit un fait global, Husserl déjà l'avait indiqué clairement :

D'autre part, nous considérons la *mélodie entière* comme perçue, bien que seul le point présent (*Jetztpunkt*) soit perçu. Nous procédons de cette manière, parce que l'extension de la mélodie n'est pas donnée point par point au sein de la perception, mais que l'unité de la conscience rétentionnelle « maintient » les sons écoulés au sein de la conscience, et qu'elle réalise continuellement l'unité de la conscience à l'égard de l'objet temporel unifié, à l'égard de la mélodie.²²

Comme le souligne R. Leibowitz, auquel nous avons repris cette traduction, il faut intégrer cette analyse en reconnaissant l'importance de l'idée de *proten-tion*. Autrement dit, la « chair » de la mélodie n'est pas faite seulement par le « se tenir ensemble » des notes qui passent, mais aussi par les anticipations de sens que cette même conscience effectue. Un bon exemple en pourrait être la considération élémentaire de certaines chansons qui ont été significatives dans nos souvenirs : souvent ce qui libère le plus de participation, d'« envol » musical est précisément l'attente de certains moments de la mélodie elle-même, souvent - dans les chansons en mélodie fermée, les plus faciles - il s'agit du moment de la reprise, variée ou non. Il est également évident que, du point de vue logico-phénoménologique, nous avons par là une démonstration ultérieure qu'il s'agit d'une *Fundierung* unitaire car, dans le cas contraire, il n'y aurait aucune raison que cette même unité doive autant persister que s'accroître au fur et à mesure que la mélodie se fait. De manière encore plus triviale, on ne comprend pas pourquoi une suite de sons devrait faire du sens, si, en quelque

22. E. Husserl, *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* (1893 - 1917), Martinus Nijhoff, Den Haag, 1966 ; p. 38. Nous avons repris cette traduction à R. Leibowitz, *Le compositeur et son double*, coll. TEL, Gallimard, 1994, Paris ; p. 98.

sorte, la « fonction » en quoi consiste toute *Fundierung* ne coordonnait la *facticité* - sonore, en l'occurrence - de façon continue, tout au long de la mélodie.

Nous devons lire également dans cette perspective toutes les indications temporelles qui constellent la partition musicale. Même si celles-ci ne jouent pas dans la stricte perception de celui qui écoute tout simplement de la musique, elles marquent autant une indication interne destinée à l'interprète²³ qu'une sorte de cadre plus ou moins significatif à l'intérieur duquel notre mélodie doit s'épanouir. Du point de vue logico-phénoménologique, il est évident que le problème est assez facile : on peut avoir autant d'interprétations que d'interprètes à la seule condition que soit respectée la nécessité d'une *Fundierung* unitaire. Sinon, tout simplement, il n'y a pas de mélodie ou de musique. La facilité logique ne se couple évidemment pas avec la facilité de la tâche de l'interprétation et, par cette considération assez triviale, nous venons au deuxième point indiqué précédemment et concernant la capacité de la mélodie de « faire du temps ».

Dans une certaine mesure ce n'est donc pas simplement que la mélodie s'étende sur une durée temporelle, mais que la *Fundierung* unitaire en vertu de laquelle l'on peut parler de mélodie, puisse et doive faire du sens sous la condition de faire « son » temps. Mais alors, comment interpréter les indications métronomiques, celles qui semblent connecter, établir une relation stricte entre le « temps chronométrique » - le temps régulier fait de pulsations constantes et scandées par le métronome - et le temps vécu que tout philosophe ou esthéticien s'aventurant dans la musique se voit obligé de considérer ?

Disons-le d'emblée : le temps chronométrique et le temps vécu - le temps articulant et tissé nécessairement à la relation de *Fundierung* unitaire - ne communiquent jamais strictement. Ils sont qualitativement différents au sens où ils expriment deux points de vue totalement différents. Il suffit de penser à ce que ces deux conceptions du temps impliquent : les petites unités que le métronome nous donne n'ont aucune relation les unes avec les autres sinon celle de déterminer des intervalles égaux. D'ailleurs, nous disons « unités » et une fois de plus ce qu'écrivait Husserl précédemment accroît son sens : *le concept d'unité et aussi d'unité d'ordre supérieur* - imaginons un groupe de plusieurs petites cellules métronomiques - *est essentiellement catégorial*. Pour le dire d'une manière un peu imagée, il n'y a pas de vie, il n'y a pas *a priori*²⁴ de connexions faisant du sens dans la pulsation scandée d'un métronome. Toute cette question devient particulièrement pertinente lorsque nous considérons à

23. Le rôle de l'interprète est des plus difficiles à éclairer : d'un côté il est dans la condition de rendre la musique susceptible d'être écoutée, de l'autre il a un vécu de conscience qui couple autant la relation à la pièce écrite que la tentative de communiquer justement son interprétation de quelque chose que, d'ailleurs, on ne peut pas s'empêcher d'interpréter.

24. Nous disons *a priori* parce qu'en musique - et cela illustre une fois de plus la richesse énorme et, à certains égards, insoupçonnée de cet art - on ne peut pas affirmer que de là ne sortira jamais du sens musical, même de ce qui, de prime abord, semblait strictement sa mort. C'est-à-dire que l'institution symbolique de la musique est capable, mystérieusement, de récupérer par une fonction expressive ce qui ne l'était tout simplement pas.

tout le moins deux passages qui influent dans toute perception et constitution du sens musical : premièrement le passage entre l'indication métronomique donnée par le compositeur - rendue plus significative par certaines notations supplémentaires au cours de la pièce - et l'interprète qui transpose - par l'éveil de sa conscience - cette indication dans un écoulement musical et, deuxièmement, le passage de ces temporalisations à celui qui, dans la salle de concert, écoute la pièce exécutée. En prenant le premier passage en discussion, il nous faut revenir aux remarques particulièrement significatives de R. Leibowitz :

L'activité de l'interprète se meut, elle aussi, au sein de ces catégories temporelles, mais elle pose avant tout - et comme une exigence première - une autre dimension qui est celle de ce qui n'est pas encore perçu, mais ce vers quoi la conscience doit nécessairement se projeter. Puisque l'interprète ne fait pas que subir le discours musical, mais que - au contraire - il le provoque, le réalise, sa conscience doit certes retenir et actualiser ce qui s'est passé, mais elle doit avant tout anticiper ce qui va se passer.²⁵

Cela nous permet de préciser la compréhension du rôle joué par la *fonction* : il s'agit d'une sorte de tentative de faire du sens qui est mise en route par l'attitude orientée sur et orientant le futur du faire du sens. Dans les termes de R. Leibowitz, nous pouvons faire encore avancer cette analyse :

C'est donc cette « protension » (pour parler comme Husserl) ou cette anticipation des figures musicales qui feront que le temps « chronométrique » subira constamment des fluctuations dues nécessairement aux métamorphoses de ces figures.²⁶

Cela ne fait que reprendre ce que nous disions peu avant : c'est l'orientation expressive qui « tord » l'indication métronomique et la fait devenir du temps *stricto sensu*. En poussant un peu plus loin, nous pouvons voir à l'œuvre l'un des sens les plus importants de la notion de *Fundierung* : celle-ci est perpétuellement orientée et orientante. Au fond, elle est quelque chose qui intervient et fait exister un monde au sens où elle transforme une *facticité* - au point de vue logique assez amorphe - dans une « matérialité vivante ». Une matérialité qui peut et doit faire du sens, donner du plaisir, solliciter le monde des sentiments et même la *ratio* par lesquels elle est, en quelque sorte, « investie », structurée, pourvue d'un *sens se faisant*.

D'ailleurs, à la conclusion de ces analyses, se manifeste une difficulté capitale : nous avons tout reconduit à la *Fundierung* et, dans le sillon de Husserl et de G.-C. Rota, nous avons ramené l'analyse au couple identifiant toute relation de ce type : *fonction* et *facticité*. L'accord étant facile sur l'idée de *facticité*, il est évident que le problème bascule sur l'idée de *fonction*. Le lecteur attentif aura sans doute remarqué que, au fond, cette *fonction* n'est, en l'occurrence, que l'idée d'une sorte de *volonté d'expression*. Le thème capital est donc celui

25. R. Leibowitz, *Le compositeur et son double*, op. cit. ; p. 100.

26. *Ibidem*, p. 100.

de l'*expression* et finalement, par ce biais, nous nous mesurons directement au « point d'inversion » qui représente la possibilité de revirement entre la dimension symbolique et celle plus proprement phénoménologique. Pour y arriver, il suffit de suivre cette question de l'expression qui est le résultat de notre étude de la *Fundierung* et, pour présenter le problème de manière assez rude : la musique et, spécifiquement, la mélodie *expriment-elles* quelque chose ?

6. MÉLODIE, EXPRESSION ET LE SENS DE LA MUSIQUE

Lorsqu'on discute de la question du sens en musique, on est immédiatement conscient de la nature glissante du terrain sur lequel on se meut. Durant les deux derniers siècles on s'est acharné ou bien sur la question de savoir si, lorsqu'on fait ou écoute de la musique, le sens se fait à l'extérieur de la musique elle-même - on cherche à indiquer tout ce qui peut exister entre ce qui se passe dans notre tête et les renvois les plus abstraits aux significations standardisées des passions de l'âme -, ou bien à réduire la musique à une sorte d'immanence telle que tout renvoi à quelque chose d'extramusical dans n'importe quel sens serait fondamentalement une faute. Le débat semble avoir été tranché en ce que la plupart des spécialistes partagent aujourd'hui la deuxième possibilité. Il s'agit de la victoire de ce que la plupart des savants appellent la conception *formaliste* de la musique. C'est-à-dire que la musique est censée se suffire. Le XX^e siècle surtout, semble se caractériser par une sorte de volonté farouche de supprimer toute liaison à des circonstances extramusicales susceptibles d'avoir une importance quelconque pour la production même de la musique. Peut-être est-ce dû à une incompréhension si la phrase la plus célèbre d'I. Stravinsky est devenue une sorte de mot d'ordre de cette attitude : « L'expression n'a jamais été la propriété immanente de la musique. »²⁷ Nous pensons que cette querelle, comme c'est souvent le cas de toute querelle, cache une bonne part de mécompréhensions et de dogmatisme : quant à l'intégralité de l'œuvre ou de la mélodie il est indifférent de savoir en quelle situation affective elle a été conçue, mais cela ne revient pas à dire - cela nous semble franchement une absurdité - que la musique n'exprime rien.

Nous pensons qu'à ce sujet la réponse la plus intéressante, presque cinglante à certains égards, a été celle de V. Jankélévitch :

Au-delà du silence où la musique s'annule, distinguons ici différents degrés dans l'expression inexpressive. I° *La volonté de ne rien exprimer est la grande coquetterie du vingtième siècle*. [nous soulignons]²⁸

27. I. Stravinsky, *Chroniques de ma vie*, Denoël, Paris, 2000² ; p. 70. Nous n'y reviendrons pas, mais il est évident que cette citation devrait être complétée par la suite du texte. Cela amoindrirait cette sorte de rage iconoclaste et rendrait l'idée stravinskienne plus facile à partager.

28. V. Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, Seuil, Paris, 1983 ; p. 57. Nous pensons que ces pages intitulées *Ne rien exprimer : indifférence affectée*, constituent un bon antidote contre

Nous devons donc tenter de prendre le caractère anti-psychologiste de l'attitude formaliste sans pour autant devenir les victimes de sa radicalisation qui porte à rejeter toute référence à un sens musical alors que, de manière plus intéressante, nous pouvons nous efforcer de considérer la musique, la pièce musicale comme un fait *sémantiquement fermé*²⁹. La pièce musicale n'est donc pas une boîte car, dans ce cas, on ne pourrait pas rendre raison du fait que, contre les considérations des formalistes de tout crin, elle soulève, fait jaillir, force des situations affectives. Incidemment, quel est le plaisir qu'on tire de la musique sinon cette « affectivité au bout des doigts » ?

Le point crucial de toute la situation a été indiqué par G. Piana :

Déjà pendant la discussion sur la temporalité, nous avons fait remarquer que nous ne sommes pas du tout obligés d'établir une connexion nécessaire entre musique et vécus, comme si cette connexion était intrinsèque dans la nature temporelle même de la musique. Mais une chose est de nier la nécessité de cette connexion, une autre et d'en nier la *possibilité*.³⁰

Il nous faut reconnaître cette possibilité à la musique, sous peine de n'en rien comprendre. Il s'agit donc d'envisager la musique ni comme la conséquence - pour ce qui concerne une inspiration présomptive - ni comme la condition créant certaines situations émotives spécifiques. Il faut d'ailleurs remarquer qu'historiquement cette possibilité a été quand même pratiquée : il suffit de penser à l'*Affektenlehre* baroque, à certaines thèses pseudo-romantiques ou bien, plus anciennement et, en quelque sorte *a contrario*, à l'attitude de l'église interdisant certaines pratiques musicales à certaines époques. Mais tout le problème est alors dans une codification extrême autant des possibilités expressives de la musique que - et cela est, à certains égards, encore plus bizarre - des sentiments que nous pouvons ressentir³¹ à l'occasion de cette même musique. Cela reviendrait à soutenir que la musique n'est au fond qu'une sorte d'épanouissement quasi-linguistique, qu'il y aurait en elle une fonction expressive en transparence et - disons le incidemment - qu'ainsi les sentiments seraient, *ipso facto*, fixés et catalogués. Dès lors, il faudrait admettre que la mélodie provoque une pluralité de sentiments et qu'il y a une sorte de capacité multiplicative impliquée dans les combinaisons de sons.

certaines dérives imposées ou par la mode ou par un esprit logico-mathématique mal compris.

29. Nous reprenons cette locution comme une certaine partie des réflexions suivantes à G. Piana, *Filosofia della musica*, Guerini, Milano, 1991 (cette question est discutée aux pp. 260 et suivantes). Il s'agit là, à notre sentiment, d'une des analyses phénoménologiques de la musique les plus lucides et pénétrantes que nous connaissons.

30. *Ibidem*, p. 262.

31. Cette thèse ne s'en tient pas à la simple considération psychologique. Pensons, par exemple, à la mélodie qui nous reconduit à un amour que nous croyions avoir oublié : au fond la relation n'est pas strictement définie. Tout au plus, et nous en discuterons dans les dernières pages, il y aura quelque chose comme un milieu aux contours assez confus et au contenu également flou qui nous redonne quelque chose de cette vie oubliée.

Nous nous trouvons donc confrontés à la nécessité de sauver autant la capacité de la musique de solliciter quelque chose qui se traduise dans une coloration affective, que d'éviter le danger contraire de tomber dans les analyses confinées à un titre quelconque au rang du psychologisme. Pour ce faire, il nous faut poursuivre deux directions à la fois : tenir la capacité créative de la mélodie que notre interprétation à la lumière de la notion de la *Fundierung* nous semble avoir mise en évidence et, deuxièmement, réfléchir sur la « détermination » qui par le biais des réflexions précédentes nous semble trop vite attribuée au sentiment. Ce deuxième thème est évidemment capital et il doit être immédiatement caractérisé. En fait, même si le formaliste le plus acharné pouvait le considérer comme l'une des multiples bizarreries qui caractérisent le *Genuss* des phénomènes esthétiques, il nous semble indubitable que la musique provoque, participe ou, si on préfère, est en relation avec des états affectifs dont nous faisons l'expérience pendant l'écoute. Cela nous permet déjà de faire progresser la question : *il n'est pas nécessaire qu'une mélodie provoque un sentiment déterminé*³². On pourrait donc soutenir que la mélodie, loin d'installer une réponse déterminée dont elle serait le stimulus également déterminé, s'enchevêtre, entre en relation avec la situation affective dont autant le compositeur que l'interprète ou celui qui simplement écoute, participent. Mais alors le problème devient d'indiquer ce qu'est cette « situation affective » qui semble pouvoir recevoir une sorte d'enrichissement de la part de la musique.

Tout d'abord il nous faut reprendre ce qui réellement se fait pendant le *Genuss* musical. Il s'agit d'un travail qui a à voir avec l'*imagination*. Au fond, cela était déjà assez clair, la musique doit nous captiver parce que, en quelque manière, notre participation n'est jamais passive. De manière formelle on pourrait dire que toute participation musicale est une réélaboration d'un matériau sonore qui fonctionne comme un substrat, comme une base d'activité. Même, à ce sujet les termes de G. Piana sont les plus clairs et convaincants :

Le son n'est pas maintenant gardé en tant qu'identité sous-jacente à ses déterminations, mais chacune de ses déterminations représente un point possible d'insertion pour les *opérations valorisantes de l'imagination*. Cela signifie que le son, rentrant dans les dynamismes des *synthèses imaginatives*, tend à devenir, dans chacune de ses déterminations, *un vecteur de l'imagination*.³³

32. On pourrait même soutenir qu'en ce cas il s'agit de la « mauvaise musique », celle qui emploie les clichés les plus standardisés pour provoquer une réponse attendue. Nous n'arrivons pas jusque là, mais il nous semble également évident que certaines mélodies - à certaines époques, c'est-à-dire au cœur de certaines communautés participant de certaines institutions symboliques du réel - provoquent pratiquement de manière infaillible certaines réactions. Il suffit de penser dans des contextes différents aux hymnes nationaux, aux chansons d'amour à la mode, etc.

33. G. Piana, *Filosofia della musica*, op. cit. ; p. 281. A partir de ce moment, notre analyse se distancie un peu de celles de G. Piana ; il nous faut quand même lui reconnaître une capacité impressionnante de soumettre la musique à une analyse phénoménologique. Il est d'ailleurs plus intéressé aux thèmes de base de la musique - son, temps, rythme, etc. - tandis qu'il est évident que nous visons des éléments plus structurés comme, justement, la mélodie.

Le déplacement est fondamental à plusieurs égards : de prime abord il est évident que l'imagination rend beaucoup plus claire et détaillée l'idée d'une expression - en tant que *fonction* de la *Fundierung* liée et agissant à partir de la matière sonore - qui nous semblait déterminante pour faire du sens par la musique, mais, deuxièmement et en même temps, l'imagination nous fait comprendre que là effectivement nous nous mouvons aux limites - si nous ne les avons pas déjà dépassées - de la logique phénoménologico-symbolique. Car, et sans doute s'agit-il d'un résultat positif, nous éliminons par ce biais toute référence à des significations consolidées. Désormais, le parcours du *sens se faisant* au fil de la musique est quelque chose de diaphane, de toujours sur le point de s'évaporer justement en vertu de sa légèreté. Mais cela implique aussi que deviennent un peu plus sensées - à tout le moins dans notre perspective - certaines expressions telle l'« intentionnalité opérante » dont parlait Merleau-Ponty et qui nous semble exprimer de la manière la plus claire - nous n'écrivons pas « distincte » - cette dynamique des *synthèses imaginatives* par laquelle seulement le « mouvement » assure à la musique sa tenue qui correspond strictement à sa vie. Pour essayer de contrôler et d'endiguer, mais aussi pour rendre susceptible d'une analyse phénoménologique le nouveau monde que nous venons de découvrir, nous pouvons articuler en deux questions importantes le but de notre recherche encore préparatoire :

- 1° Si les dernières considérations que nous avons faites nous semblent encadrer différemment tout le problème phénoménologique de la musique, il ne nous faut cependant pas oublier le rôle de la mélodie. Autrement dit, quel sens spécifique prend notre thème dans ce nouveau parcours inauguré par les *synthèses imaginatives*?
- 2° Il y a évidemment le problème posé par ces mêmes *synthèses imaginatives*. De quoi relèvent-elles? De quel type d'imagination parlons-nous?

Il s'agit de problèmes d'une difficulté redoutable et nous ne pouvons qu'en fixer certaines limitations. Le traitement que nous allons proposer ne peut être qu'un point de départ.

7. IMAGINATIONS AU TRAVAIL ET MÉLODIE

La première question est évidemment celle d'éclairer le sens en lequel nous parlons de l'imagination. Faisons le point. Au sens strict nous quittons l'articulation spécifique de la *Fundierung* pour en indiquer la naissance. Autrement dit, nous venons à nous occuper directement autant de la *facticité* que de la *fonction*. C'est surtout pour ce qui concerne la « fonction » que l'imagination peut prendre toute sa valeur et, encore une fois, à la suite de G. Piana, nous pouvons établir son sens particulier qui ne concerne pas une opération visant à une situation imagée au sens où j'imagine une figure définie - par exemple un visage que je connais ou bien même un objet qui n'existe pas (l'exemple

que l'on cite toujours est Pégase) - mais où nous découvrons une activité différente :

Dans le cas de l'imagination *imagineuse* (*immaginazione immaginosa*), la « figure » surgit au contraire dans l'indétermination des contours, par le fait d'outrepasser qui signale la présence de procédures unificatrices qui dissolvent, au lieu de la confirmer, l'objectivité elle-même. A ces procédures nous devons la transition qui confère à l'objectivité le caractère de *valeur imaginative*. La chose qui a été valorisée à travers la synthèse de l'imagination s'est résolue, en tant que chose, en cette synthèse : et puisqu'elles ne doivent pas être conçues statiquement, comme des juxtapositions simples de contenus, le caractère de la valeur imaginative consiste essentiellement dans une inclination dynamique, dans une tendance au mouvement, dans la manifestation d'une *direction*.³⁴

Evidemment il ne s'agit, pour nous, que de titres de problèmes qui mériteraient, chacun, une ample explication. Contentons-nous ici de nous demander ce que signifie cette imagination qui côtoie à plusieurs égards autant la rêverie que la fantaisie sans sujet³⁵.

De toute évidence elle exprime bien plus ou à tout le moins quelque chose de différent par rapport au travail de l'imagination lorsque nous « imaginons » quelque chose. Tandis que l'imagination est en quelque sorte un travail de construction ou de déconstruction, où les *synthèses imaginatives* sont réglées par des attitudes fonctionnelles ayant des buts extérieurs, l'imagination impliquée par le *Genuss* musical développe et se développe à partir de quelque chose de différent. Dans le cadre de la *Fundierung*, notre capacité d'imaginer peut être au service de plusieurs intentions différentes. Par exemple, je peux imaginer des développements différents pour une certaine situation réelle qui doit changer de quelque manière ou bien je peux essayer, par l'imagination, de découvrir jusqu'où je peux étendre un concept au moyen de libres *variations imaginatives*. Il s'agit évidemment d'une pléthore de possibilités qui s'ouvrent devant le sujet concrètement engagé dans la vie et qui peuvent offrir des noyaux d'invariance (éidétique).

Pour ce qui concerne, au contraire, cette autre possibilité d'interpréter l'imagination - pratiquée au fil de l'écoute musicale -, et comme le souligne justement G. Piana, les « figures » produites par ce travail ont pour caractère l'indétermination de leurs contours, ce qui revient à dire qu'au lieu de se condenser dans une « chose » en tant que sommation des prédicats, elles se dis-

34. *Ibidem*, p. 282. Comme on peut le voir, nous avons traduit l'italien « *immaginosa* » par « *imagineuse* ». Le terme est lourd aussi en italien et, par surcroît, on n'aurait pas pu traduire par « *imaginative* » car l'équivalent italien - « *immaginativa* » - n'a pas été employé par G. Piana.

35. Nous pensons que là on pourrait établir des liaisons fécondes avec le concept de *phantasia* dont s'occupent les derniers ouvrages de M. Richir. Entre autres, nous signalons *Phantasia, imagination, affectivité*, J. Millon, Grenoble, 2004.

solvent dans quelque chose qui n'est plus, à strictement parler, de l'objectivité. Elle fonctionne donc à l'opposé de ce qui fait l'imagination impliquée dans les procédés pourvus d'une signification épistémologique. Il est pratiquement impossible de lui déterminer un but, elle ne se règle pas au fil d'une signification dont elle ne serait au fond que la concrétisation. Elle varie au contraire au fil de l'expression musicale, au fil de la musique qui s'épanouit avec elle. D'une certaine manière, lorsque nous écoutons de la musique nous y sommes emportés. Mais ce n'est pas au sens où nous en serions capturés ou, en quelque sorte, ensorcelés : plus calmement nous nous faisons au fil de cette floraison musicale tout comme la musique elle-même se fait au fil de notre imagination.

Si cela a un sens, il est évident qu'il faut quelque chose de très profond pour relier cette *imagination non-figurative* - une question importante serait de déterminer s'il s'agit d'une *imagination anti-figurative* ou *pré-figurative* - et l'épanouissement, la floraison musicale. Il faut quelque chose relevant d'une parenté profonde, d'une communion originaire qui s'exprime dans cette sorte de miracle phénoménologique qu'est une écoute musicale réussie. En effet, ce n'est pas un hasard qui nous pousse à utiliser l'adjectif « phénoménologique » à ce niveau fondamental : il est clair que nous sommes en présence de quelque chose d'assez important qui concerne autant la méthode que les résultats d'une analyse phénoménologique correctement entendus. Du point de vue strictement philosophique, il est évident que nous avons franchi un palier déterminant : nous avons quitté la dimension symbolique - car, à proprement parler, ici il n'y a plus de « symboles » - pour nous retrouver sur un terrain en quelque sorte plus originaire où il ne s'agit plus, il faut bien le reconnaître, de *Fundierung*. Et, pour ainsi dire, ce nouveau terrain nous apprend deux choses dont la *composition* représentera la conclusion de cet essai :

- 1° De prime abord nous quittons de manière inattendue le terrain du symbolique au sens où ce que nous atteignons par cette *imagination non-figurative* concerne une dimension présymbolique. Ce qu'il faut souligner, c'est qu'il y a justement une sorte d'interruption, de séparation entre ces deux « mondes » et, pour ainsi dire, le critère de cette dichotomie est dans le manque, que nous rencontrons ici, de toute « figure ». Nous n'avons même pas des fantasmes, nous disposons de quelque chose d'infiniment plus faible, d'indéterminé, mais - précisément parce qu'il ne s'agit pas de quelque chose de positif - d'infiniment déterminable sans que cela soit, pour autant, en relation avec une possibilité quelconque d'épuiser cette déterminabilité. Le point crucial est alors dans le fait que la dimension de l'*imagination non-figurative* est de nature *qualitativement* différente, par rapport à toute codification se situant au niveau symbolique.
- 2° Le fait que ce « changement d'univers » soit sollicité par la musique, que ce dépassement du symbolique soit manifesté « devant nos yeux » au travers de l'épanouissement musical, nous dit quelque

chose aussi sur cette situation phénoménologique fondamentale. Le problème peut être exprimé par une question à l'apparence assez simple : pourquoi la musique nous permet-elle d'atteindre ce niveau fondamental par le fait d'y « participer », alors même que ce niveau est, d'autre part, inaccessible, même au prix d'un effort analytique énorme ?

Pour ce qui concerne la première problématique, il nous semble évident que la faiblesse apparente de ce travail de l'imagination *non-figurative* est due autant au manque conceptuel - au sens strict où « il ne peut pas être là » - d'un point d'appui solide pour engager une analyse réduite de la normale « activité symbolique », les produits de ces activités phénoménologiquement importantes ont une nature extrêmement fugace engendrant des amorces d'images ou de sens au fil desquelles se déploie notre participation à la musique. Nous l'avons déjà dit précédemment, mais le fait qui nous semble analytiquement déterminant est alors tout dans la « fluxion » temporelle de l'écoute musicale. C'est-à-dire que la tenue est là seulement parce que la musique dure et pour autant qu'elle dure. Même si cette durée n'est ou n'est pas tout simplement un « intervalle de temps ». Evidemment la langue est ici particulièrement trompeuse : lorsque nous parlons d'amorces d'images ou de sens, nous n'entendons pas indiquer une sorte de fraction - au sens presque mathématique - de ce que serait une image au niveau pleinement symbolique. Ce que nous entendons indiquer est précisément le « se faire » de ce que G. Piana indiquait comme une sorte de recentrage de cette indétermination des contours, dont le « but » - *sit venia verbo* - n'est d'ailleurs ni premièrement ni conceptuellement l'obtention d'une image véritable. Tout est interminablement dans la possibilité propre au *sens de se faire*, dans cette tenue problématique au fil de laquelle notre participation à la musique prend sa signification phénoménologique.

Par ce biais, par cette *tenue problématique* nous sommes reconduits à la nature de la mélodie. Même si celle-ci est indéterminable au sens symbolique, il est évident que la tenue de ces amorces de sens, de ces figures fugaces vivant d'une fantaisie infiniment riche doit quand même se déployer au fil du temps qui passe. A un temps qui passe et qui n'est évidemment pas le temps chronométrique. Mais, pour le dire dans un langage peut-être un peu imagé : si le temps vécu de la musique « tend » à des condensations partielles de sens, qu'est-ce, enfin, qui assure cette « tension » et aussi cette « tendance » ?

Telle est précisément la tâche de la mélodie. *C'est-à-dire que la mélodie est l'essence de cette « tension » qui donne une sorte de canevas au sens en train de se faire au fil de son épanouissement, et qui évite que les sons ne tombent, tout simplement, dans un « ensemble de sons » laissant les amorces de sens, orphelines de ce canevas, se transformer en une sorte de babillage qui ne fera jamais du sens, comme de la glossolalie délirante.*

Dans cette mesure, la mélodie excède le sens dont elle est normalement pourvue à l'intérieur du discours strictement musical, à tout le moins dans son

interprétation technique. Il nous semble que c'est seulement par cette introduction que l'on peut comprendre des phrases comme celles de M. Dufrenne :

La mélodie est le sens de la musique parce qu'elle en est l'essence : le sens de la musique, c'est la musique elle-même. Et c'est pourquoi la mélodie doit être privilégiée par rapport au rythme ou à l'harmonie : elle les intègre et ne semble pas se réduire à eux. Le rythme fondé sur la mesure et figurant des rapports quantitatifs n'est pas encore vraiment à lui seul de la musique ; il qualifie une durée, il ne la produit pas et la mélodie seule est durée.³⁶

Ce serait - même si les problèmes d'exégèse stricte ne nous intéressent pas ici - un peu trop facile de réduire les idées de M. Dufrenne à une sorte d'interprétation unilatérale du phénomène de la musique en critiquant ce privilège dont la mélodie, telle qu'on l'entend d'habitude, y jouit : en réalité, cette mélodie est plus qu'une suite de sons, plus qu'une composition de thèmes.

On peut en effet penser faire jouer le même rôle à une suite de rythmes ou bien à la *mélodie des timbres* (*Klangfarbenmelodie*) dont discutait A. Schönberg. Ce qui doit rester sûr est bien l'agencement entre fonction mélodique et ce « se faire » du sens qui ne peut exister que par le biais de ces *variations imaginatives non-figuratives*. Cela ne peut être saisi qu'à la condition de comprendre ce qu'implique l'épanouissement d'une mélodie. Il nous suffit de savoir que *l'énonciation de la mélodie crée et assure la tenue d'un espace-temps musical*. Cet espace-temps est dès le début déformé, mais il faut bien s'entendre à ce sujet : lorsque nous affirmons qu'il s'agit d'un espace-temps déformé il ne faut pas par là tirer comme conséquence qu'il y aurait une action en quelque sorte successive qui pourrait s'exercer - et, ensuite, y installer ses produits - sur un espace-temps préalable qui serait donc déformé par cette survenue. *L'espace-temps naît « déformé » parce qu'il n'est pas*, pour ainsi dire, *essentiellement isotrope*.

Il y a, dès le début, des centres d'agrégation, des « pôles de gravitation » qui structurent mélodiquement cet espace-temps en nuançant *a priori* tout ce qui pourra y être développé ou, tout simplement, inséré. Autrement dit, en un certain sens, tout ce qui va suivre la mélodie en « découle » au sens où la *tonalité affective* s'articule en espace-temps dès la première énonciation. Et il s'agit, inlassablement, d'une déformation. Certes, il ne s'agit pas de l'unique déformation, ni de la dernière : toute composition musicale s'épanouira en tissant toujours à nouveau et toujours différemment cet espace-temps. Il n'y aura que des renouvellements perpétuels des liaisons cachées dans l'espace-temps musical qui, en vertu de cela, proliférera et s'articulera de manière toujours plus ajourée, plus ciselée, plus complète, mais jamais de manière univoque et définitive. En effet, lorsque nous affirmons que la *tonalité affective* s'articule dès la première énonciation mélodique, nous devons souligner que l'accent est posé sur la *tonalité affective* et non sur quelque chose comme une émotion dé-

36. M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, tome I, *op. cit.* ; p. 335.

terminée. En ce sens il n'y a donc jamais de pensée « déductive » en musique, sinon dans la « mauvaise musique ».

L'espace-temps musical qui commence à se tisser prépare, pour ainsi dire, la possibilité d'une émotion. L'espace-temps musical est « accueillant » et non premièrement expressif. On pourrait dire que l'espace-temps musical est une « proposition », un clin d'œil préalable par lequel la musique nous invite à son aventure.

Mais cet accueil ne peut avoir un sens qu'à la condition que la liaison entre la tonalité affective et la mélodie soit très profonde. Cela dans la mesure où la *variation imaginative non-figurative* est une condition préalable qui nous caractérise de manière originaire. En fait, pour nous, il y a une équivalence fondamentale entre la naissance nécessairement déformée d'un espace-temps musical et le fait que celui-ci est le produit autant d'une mélodie qui est déjà elle-même une *variation imaginative non-figurative* que d'une *tonalité affective* exprimant notre manière d'être au monde et qui ne peut pas être réduite à une émotion déterminée : au fond il y a une identité dynamique entre *mélodie*, *variation imaginative non-figurative* et *tonalité affective*. Et c'est aussi en ce sens que nous pouvons soutenir que la tonalité affective est originairement musicale.

Aux prises avec l'idéal transcendantal

LÁSZLÓ TENGELYI

Métaphysique et phénoménologie selon Richir

Le souci d'éviter de tomber dans les pièges de la métaphysique traditionnelle est une caractéristique indispensable de toute démarche phénoménologique. Il n'est pourtant pas aisé de tirer une ligne de démarcation entre les recherches phénoménologiques et les spéculations métaphysiques. C'est pourquoi il importe de spécifier un signe, un indice, voire un critère par lequel on peut décider si la pensée est encore en route vers les phénomènes, ou si elle s'est déjà égarée en spéculations sans fond ni appui.

Les tentatives de définir un tel critère sont nombreuses. Il suffit ici d'en évoquer deux : d'une part, celle de décrire ce qui a été nommé « la métaphysique de la présence », d'autre part, celle de faire remarquer la « constitution onto-théologique » de la métaphysique traditionnelle. Les deux caractéristiques sont sans doute pertinentes ; cependant, elles restent trop vagues pour exclure toute ambiguïté. C'est pourquoi Richir ne se contente pas de s'en servir lorsqu'il essaye de délimiter la phénoménologie de la métaphysique. Il se rattache plutôt à Kant et Schelling pour proposer un critère plus précis. La figure de pensée qu'il fait ressortir avec leur aide est l'« idéal transcendantal ». C'est sur cette notion que Richir fonde sa conception de la métaphysique.

Tout mon propos consiste ici à mettre en lumière cette conception. Tout d'abord, je m'attacherai à montrer comment l'idéal transcendantal, dans ses deux acceptions, kantienne et schellingienne, est interprétée par Richir dans l'ouvrage *L'expérience du penser*. Ensuite, je me pencherai sur les deux premières sections du livre *Phantasia, imagination, affectivité* pour faire voir comment ces considérations de principe sur l'idéal transcendantal sont utilisées par Richir dans son débat avec Husserl, Heidegger et Binswanger. Finalement, je réfléchirai sur les conséquences qui découlent de ces analyses polémiques pour une phénoménologie capable de résister à l'attrait de l'idéal transcendantal.

1. L'IDÉAL TRANSCENDANTAL DANS LA MÉTAPHYSIQUE TRADITIONNELLE

C'est dans une perspective particulière que Richir aborde le problème de l'idéal transcendantal. Il part de la phénoménologie du langage, ainsi qu'il l'a

élaborée dans ses *Méditations phénoménologiques*.¹ C'est le langage en son plein fonctionnement qui a été mis au centre des considérations résumées dans cet ouvrage principal. L'étude de ce « langage opérant », pour parler comme Merleau-Ponty, a marqué une rupture avec toute démarche basée sur un ego transcendantal ou sur un être-là (*Dasein*) au sens de l'analytique existentielle. Ce qui a été envisagé et poursuivi dans les *Méditations phénoménologiques* était l'aventure d'un sens se faisant, donc d'un sens apte à se soustraire à l'emprise de toute conscience intentionnelle et de tout projet existentiel. Ce sens était caractérisé comme « flou » et « multiple » dans le texte. Cependant, dans la cinquième *Méditation phénoménologique*, Richir s'est déjà proposé la nouvelle tâche de décrire comment ce sens originellement fluent et équivoque vient à être déterminé et, pour ainsi dire, fixé au cours d'une transformation du langage phénoménologique en différentes langues symboliquement instituées.² C'est cette tâche qu'il reprend quatre ans plus tard dans *L'expérience du penser*.³

Ici, il caractérise la transformation mentionnée comme une double « transposition architectonique »⁴, qui fait passer le langage phénoménologique d'une part en langue philosophique ou métaphysique, d'autre part en langue mythique (y compris la langue du monothéisme). La pensée métaphysique apparaît dans cette perspective de prime abord comme l'institution symbolique d'une langue particulière. L'« institution symbolique » est un concept phénoménologique pour désigner la culture en toutes ses ramifications. En élaborant ce concept, Richir s'appuie non seulement sur Husserl, qui fut le premier à évoquer une institution de sens (*Sinnstiftung*), mais aussi sur Merleau-Ponty, qui a découvert une « région sauvage » au fond des institutions culturelles.⁵ Ce n'est, selon Richir, que dans cette région sauvage qu'a lieu l'aventure d'un sens se faisant. Ce n'est par conséquent pas sur les différentes branches de la culture, mais bien plutôt sur cette région sauvage au fond des institutions culturelles, que portent les recherches phénoménologiques. C'est pourquoi, selon Richir, la phénoménologie est séparée par un fossé de la pensée métaphysique. C'est ce fossé, ce hiatus entre le phénoménologique et le symbolique qui rend nécessaire la notion d'une transposition architectonique. Le mot « transposition » indique qu'il s'agit ici d'un changement de registre brusque et en dernière instance contingent. Comme l'institution symbolique d'une langue particulière, la pensée métaphysique se fonde sur le langage phénoménologique sans se confondre avec lui. Comme une langue particulière, elle se distingue en même temps de la langue mythique, qui relève d'une autre institution symbolique.

C'est en considérant quelques textes de Platon, dont le *Timée* et le *Parmé-*

1. M. Richir, *Méditations phénoménologiques*, Millon, Grenoble 1992.

2. *Ibid.*, pp. 249-328 et surtout pp. 266-284.

3. M. Richir, *L'expérience du penser*, Millon, Grenoble 1996.

4. *Ibid.*, p. 7 sq.

5. M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris 1964, p. 154.

nide, que Richir essaye de se rendre compte de cette différence. La langue qui émerge et s'élabore dans ces textes se distingue de la langue mythique déjà par le fait qu'elle n'est pas une langue divine, même si elle se rapporte constamment à un *logos* surhumain.⁶ La conséquence la plus importante de cet écart de notre langue par rapport au *logos* divin est que la pure et simple totalité de l'être, l'ensemble de tout ce qui est vrai, reste une fois pour toutes indicible, ineffable et insaisissable pour nous. Toute tentative de dépasser cette limite provoque le danger d'une implosion du langage phénoménologique dans le « trou noir » de la pensée métaphysique. C'est ce danger auquel la philosophie grèque se trouve exposée de l'ontologie parméniéenne jusqu'à l'hénologie plotinienne.⁷

L'abîme entre le langage phénoménologique et la pensée métaphysique ne peut jamais être comblé. De là vient la tension constante entre les deux. Cette tension a pour conséquence que l'idée d'une totalité de l'être, d'un ensemble de ce qui est vrai, ne cesse pas de hanter la pensée métaphysique. Ce n'est pas seulement chez Platon que la connaissance humaine est mise en contraste avec un *logos* divin. Comme Heidegger l'a montré dans sa leçon de 1928 sur les *Metaphysische Anfangsgründe der Logik im Ausgang von Leibniz*, il y a toute une tradition dans la philosophie médiévale et moderne qui est caractérisée par un essai de mesurer le savoir humain à l'aune d'une *scientia Dei*. Thomas d'Aquin dit : « Dieu voit toutes choses d'un seul tenant ». ⁸ Par là, un idéal de la connaissance est érigé qui, comme Heidegger le met en évidence, donne la clé de la logique de Leibniz et exerce son influence même sur Kant et l'idéalisme allemand.⁹ En effet, c'est cet idéal qui, déjà dans le *Discours*

6. M. Richir, *L'expérience du penser*, op. cit., p. 93 (sur le *Timée* de Platon) : « Alors que Dieu voit et saisit l'étant qui est toujours [...] en vérité [...], nous n'en voyons et saisissons que l'image (*eikon*), et notre *logos*, notre langue ne pourra être que vraisemblable (*eikos*), se déroulant au fil d'un récit ou d'une histoire (*mythos*). »

7. Richir a en vue une catastrophe phénoménologique qui devient perceptible, si l'on considère la première hypothèse du *Parménide* de Platon (« *ei hen esti* ») : ici, de l'Un rien ne peut être énoncé ; même l'être doit en être nié. C'est seulement la deuxième hypothèse du dialogue qui ouvre la possibilité d'éviter cette catastrophe radicale. Il s'agit de l'hypothèse de l'Un qui est, c'est-à-dire qui existe (« *hen ei esti* »). C'est la différence entre l'Un et l'être qui protège ici la pensée métaphysique contre la menace d'une implosion totale du langage phénoménologique. Mais il est un prix à payer pour ce succès : « La différence ou la dénivellation entre l'Un et l'être débouche [...] sur une *prolifération indéfinie* des parties de l'être qui sont chaque fois parties de l'Un. [...] La prolifération ou la profusion des paroles philosophiques, des *logoï*, signifie en fait [...] que jamais la langue philosophique ne regagnera le langage phénoménologique dans sa supposée "pureté" [...] ». (*Ibid.*, p. 60.)

8. Thomas d'Aquin, *Summa theologiae*, p. I, qu. 14, art. 7 : « Deus [...] omnia videt in uno [...]. Unde simul, et non successive omnia videt. »

9. M. Heidegger, *Die metaphysischen Anfangsgründe der Logik im Ausgang von Leibniz*, in : *Gesamtausgabe*, tome 26, V. Klostermann, Frankfurt am Main 1978, p. 54 : « Die scholastische Gotteslehre ist nicht nur der Schlüssel zur Logik von Leibniz, auch Kants 'Kritik der reinen Vernunft' und ebenso Hegels 'Logik' werden nur von da her in ihren eigentlichen Triebkräften faßbar. [...] Der philosophische Sinn der Orientierung an der *scientia Dei* ist der : sie fungiert als Konstruktion einer absoluten Erkenntnis, daran die endliche, menschliche gemessen werden

de *métaphysique* de 1686, encourage Leibniz à prétendre, *premièrement*, que toute proposition vraie affirmative est une proposition (totalement ou partiellement) identique, c'est-à-dire que dans une telle proposition le prédicat est, soit « expressément », soit « virtuellement », compris dans le sujet ; et, *deuxièmement*, que « la nature de la substance individuelle [...] est d'avoir une notion si accomplie qu'elle soit suffisante à comprendre et en faire déduire tous les prédicats du sujet à qui cette notion est attribuée ». ¹⁰ Les deux thèses supposent ce qui a été désigné par Thomas d'Aquin comme « savoir de Dieu ». ¹¹ Il en est de même, *troisièmement*, de la célèbre idée leibnizienne que le monde actuel est le meilleur des mondes possibles. Cette idée suppose la totalité de ce qui existe actuellement et même l'ensemble de toutes les possibilités, dont ni l'une, ni l'autre n'est saisissable pour nous, mais seulement pour Dieu, qui voit toutes choses d'un seul tenant. Il s'ensuit que c'est l'idée d'une *scientia Dei* au sens d'une longue tradition d'origine médiévale qui amène Leibniz à représenter le monde actuel à partir de l'ensemble de toutes les possibilités. Cette observation nous conduit à la notion kantienne de l'idéal transcendantal.

A l'opposé de Leibniz, Kant n'est plus sous l'emprise de l'idée d'une *scientia Dei*. Il en fait plutôt un objet de sa pensée, il réfléchit sur elle d'une façon critique, c'est-à-dire qu'il essaye d'en dégager les conditions de possibilité. L'idéal transcendantal, en tant qu'il est exposé dans la *Critique de la raison pure*, est le produit de cette réflexion critique. Kant se demande comment l'homme, dans sa finitude, parvient à représenter « chaque chose comme si elle dérivait sa propre possibilité de la part qui lui revient » dans l'ensemble de toutes les possibilités. ¹² Sa réponse à cette question peut être résumée en quatre étapes :

- 1° Tout d'abord, Kant formule « le principe de détermination complète » qui s'applique à toute chose en précisant que, « de tous les prédicats possibles des choses, en tant qu'ils sont comparés à leurs contraires, il y en a un qui doit lui convenir » ¹³. Cela signifie que « tout existant est complètement déterminé » ¹⁴. Il n'est pas difficile de reconnaître dans cette idée d'une détermination complète (*omnimoda*

soll. »

10. G. W. Leibniz, *Discours de métaphysique et autres textes* (1663-1689), Flammarion, Paris 2001, p. 213.

11. Bien évidemment, nous pouvons aisément constater qu'un prédicat est « expressément » compris dans un sujet, mais la capacité de décider si un prédicat y est « virtuellement » compris ne revient qu'à Dieu, qui voit toutes choses d'un seul tenant, et c'est encore lui seul qui parvient à saisir « la notion accomplie » d'un individu, y voyant « le fondement et la raison de tous les prédicats qui se peuvent dire de lui [c'est-à-dire de cet individu] véritablement [...] ». (*Ibid.*, p. 214.)

12. I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, A 572 / B 600. La traduction française suit le texte de l'édition publiée sous la direction de F. Alquié (I. Kant, *Critique de la raison pure*, tr. par A. J.-L. Delamarre et F. Marty à partir de la traduction de J. Barni, Gallimard, Paris 1980).

13. *Ibid.*, A 571 sq. / B 599 sq.

14. *Ibid.*, A 573 / B 601.

determinatio) de toute chose la version kantienne de ce que Leibniz a décrit comme la « notion accomplie » d'une substance individuelle.

- 2° Pourtant, Kant s'interroge aussi sur la possibilité de cette notion, et il trouve qu'elle est liée à l'idée d' « un tout de la réalité (*omnitudo realitatis*) »¹⁵ comme l'ensemble de tous les prédicats des choses en général ou de toutes les possibilités.¹⁶
- 3° Kant essaye de montrer comment l'idée d'un tout de la réalité est subrepticement transformée en un idéal de la raison pure. Par un idéal, il entend une idée réalisée non seulement *in concreto*, mais *in individuo*. Ainsi le sage, par exemple, est-il la sagesse même incarnée dans un individu. Il est cependant aisé de voir que l'idéal du sage a un caractère purement approximatif. Car l'idée de la sagesse ne suffit pas pour déterminer intégralement le concept d'un individu. C'est le cas avec presque toutes les idées que nous sommes capable de concevoir. La seule exception apparente à cette règle est précisément l'idée d'un tout de la réalité. Cette idée semble déterminer complètement le concept d'un être singulier, puisqu'elle indique « que, de tous les prédicats opposés possibles, un seul » doit lui convenir, « à savoir celui qui appartient absolument à l'être » et ne contient en lui-même aucun renvoi, même caché, à un non-être, un manque ou à une privation.¹⁷
- 4° Kant ajoute que cet être singulier comme prototype de toute réalité, c'est-à-dire comme Dieu « pensé dans le sens transcendantal »¹⁸, serait en effet « le seul idéal de la raison humaine »¹⁹, s'il ne s'agissait pas en vérité d'une illusion transcendantale, voire d'« une pure fiction (*Erdichtung*) » basée sur l'« hypostase » de l'idée d'un ensemble de toutes les possibilités.²⁰ Cette hypostase sert de point de départ pour la preuve ontologique qui vient à être également démasquée et rejetée dans la *Critique de la raison pure*.

En quoi consiste pourtant la « subreption transcendantale »²¹ indiquée par les mots « hypostase » et « fiction (*Erdichtung*) » ? Quant à cette question fondamentale, le texte de Kant appelle un glossaire. L'essentiel est sans doute dit dans la *Critique de la raison pure* lorsque l'inadmissibilité de notre tentative de penser un prototype de toute réalité est dérivée de ce que « nous rassemblons et réalisons dans un idéal, comme dans un être particulier, le divers de notre

15. *Ibid.*, A 575 / B 604.

16. La notion de réalité - en allemand : *Sachheit* (*ibid.*, A 574 / B 603) - n'a rien à voir ici avec l'existence effective ; le mot renvoie bien plutôt à des concrétudes au sens de possibilités. Le « tout de la réalité » n'est donc rien d'autre que l'ensemble de toutes les possibilités.

17. *Ibid.*, A 576 / B 604 ; cf. sur l'affirmation et négation transcendantales : A 474 sq. / B 602 sq.

18. *Ibid.*, A 580 / B 608.

19. *Ibid.*, A 576 / B 604.

20. *Ibid.*, A 580 / B 608.

21. *Ibid.*, A 583 / B 611.

idée [...] ».²² Pourtant, la notion cruciale de « réalisation » ne devient pas entièrement claire dans le texte ; elle requiert en tout cas une interprétation originale. C'est un mérite de Richir d'avoir trouvé une clé à la compréhension de cette notion. Ce qu'il met en évidence est que le « tout de la réalité » n'est que « la possibilité des possibilités ».²³ La subreption transcendantale résulte précisément d'une « réalisation » inadmissible de cette possibilité. Elle consiste, comme Richir le dit en interprétant un passage du texte kantien, « dans la conversion de la possibilité de toutes les choses en conditions réelles [...] de leur détermination complète ».²⁴ Il s'agit d'une conversion qui transforme les possibilités entrevues d'une façon *a priori* en conditions effectives de l'existence des choses, c'est-à-dire qui actualise les possibles. L'idéal transcendantal n'est rien d'autre que cette *actualisation subreptice des possibles*.

Le premier à comprendre toute l'importance des réflexions kantiennes sur l'idéal transcendantal est probablement Schelling. Il ne se rattache pourtant pas simplement à Kant, il transforme la notion de l'idéal transcendantal bien plutôt si profondément que Richir évoque à juste titre une « révolution schellingienne ».²⁵ Schelling comprend que le « tout de la réalité » n'est que la *possibilité* des possibilités, et il tire toutes les conséquences de cette observation.²⁶ La conséquence la plus principale qui en découle pour lui est que les possibilités envisagées d'une façon *a priori* ne déterminent qu'un être *en puissance*, sans pouvoir anticiper sur l'être *en acte*.²⁷ Schelling envisage « une existence effective qui dépasse toute pensée » (*eine alles Denken übertreffende Wirklichkeit*).²⁸ Cette existence effective est caractérisée par des termes comme

22. *Ibid.*, A 580 / B 608.

23. M. Richir, *L'expérience du penser*, op. cit., p. 97.

24. *Ibid.* - Cf. I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, op. cit., A 583 / B 611.

25. *Ibid.*, p. 102.

26. Richir montre que Kant lui-même ne tenait pas entièrement compte de cette observation. Nous en lisons dans *L'expérience du penser* : « Il faut être très attentif à la distinction entre, d'une part[,] la "réserve de matière" qui, relevant de la possibilité de toute possibilité, est plutôt de l'ordre de la *puissance* (dynamis) et[,] d'autre part[,] l'*acte* d'y prendre tous les prédicats possibles des choses. La suite du texte [A 575 sq. / B 603] indique cependant que, de manière très classique, Kant recouvre le premier par les seconds, la réalité ne pouvant être, classiquement, que si elle est elle-même en acte - ce qui est bien l'idéal transcendantal, et que Schelling mettra en question [...] ». (*Ibid.*, p. 126.)

27. L'apport de Schelling consiste donc, comme Richir le précise, « à reprendre les termes kantiens de possibilité en termes de puissance ou d'être-en-puissance, et d'existence ou d'effectivité en termes d'acte ou d'être-en-acte ; et à les articuler les uns aux autres en renouant à sa manière ce qui s'était distingué dans la *Métaphysique* d'Aristote comme ontologie [...] et théologie [...] ». (*Ibid.*, p. 141.)

28. F. W. J. Schelling, *Einleitung in die Philosophie der Mythologie*, Zweites Buch : « Philosophische Einleitung in die Philosophie der Mythologie oder Darstellung der reinrationalen Philosophie », *Ausgewählte Schriften in sechs Bänden*, sous la direction de M. Frank, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1985, tome V, p. 325. (= *Sämtliche Werke*, sous la direction de K. F. A. Schelling, Cotta, Stuttgart / Augsburg 1860 ff., Section II, tome 1, S. 315.)

« imprévisible » (*unvordenklich*)²⁹ et « aveugle » (*blind, blindlings*)³⁰ parce qu'elle ne se déduit pas des possibilités saisies par la pure pensée rationnelle. Il s'agit donc d'une existence qui ne se ramène à aucune possibilité prépensée et qui, par conséquent, précède toute essence. C'est pourquoi Schelling dit : « [...] *das Sein ist hier prius, das Wesen posterius* ». ³¹ Cette proposition est l'indice d'une rupture avec l'ontologie traditionnelle. La théologie philosophique vient à être également transformée dans la dernière philosophie de Schelling. La fonction d'actualiser les possibles que Leibniz a assignée à Dieu n'est pas compatible avec la vue schellingienne de la majesté divine. Cette majesté consiste, en termes de Richir, précisément à « ne pas exercer [...] son pouvoir (*Macht*) d'actualiser les possibles, donc d'abandonner de son pouvoir à la puissance (*Potenz*) ». ³²

Il appert de ces considérations que, dans la dernière philosophie de Schelling, l'idéal transcendantal prend une forme entièrement nouvelle. L'idée d'une existence imprévisible et aveugle, en son contraste avec une essence en pure puissance (décrite comme *das bloß Wesende*³³), renvoie à une « facticité »³⁴ et une « contingence »³⁵ dont la découverte marque le début de notre propre époque philosophique. C'est pourquoi Richir peut se référer à l'idéal transcendantal en sa forme schellingienne lorsque il s'explique avec Husserl, Heidegger et Binswanger. Contrairement à Kant et Schelling, ces penseurs d'une inspiration phénoménologique ne traitent pas de l'idéal transcendantal ; ils n'en font pas un objet thématique de leurs réflexions. Toutefois, comme Richir le montre, l'idéal transcendantal est présent dans leur pensée en tant qu'une illusion transcendantale qui les induit à transcender les frontières de la phénoménologie vers une métaphysique, il est vrai, non-traditionnelle. C'est l'épithète de « post-phénoménologique » qui est assignée dans l'ouvrage *Phantasia, imagination, affectivité* à cette métaphysique insolite, voire inédite.³⁶

29. F. W. J. Schelling, *Andere Deduktion der Prinzipien der positiven Philosophie*, in : *Ausgewählte Schriften in sechs Bänden*, op. cit., tome V, p. 779 : « das unvordenkliche Sein ». (= *Sämtliche Werke*, Cotta, op. cit. ; Section II, tome 4, p. 337.)

30. *Ibid.*, p. 780 et p. 789. (= *Sämtliche Werke*, op. cit., Section II, tome 4, p. 338 et p. 347.)

31. F. W. J. Schelling, *Philosophie der Offenbarung*, Erstes Buch : "Einleitung in die Philosophie der Offenbarung oder Begründung der positiven Philosophie", *Ausgewählte Schriften in sechs Bänden*, op. cit., tome V, p. 761. (= *Sämtliche Werke*, op. cit., Section II, tome 3, p. 159.)

32. M. Richir, *L'expérience du penser*, op. cit., p. 103.

33. F. W. J. Schelling, *Einleitung in die Philosophie der Mythologie*, Zweites Buch : « Philosophische Einleitung in die Philosophie der Mythologie oder Darstellung der reinrationalen Philosophie », *Ausgewählte Schriften in sechs Bänden*, op. cit., tome V, p. 298. (= *Sämtliche Werke*, op. cit., Section II, tome 1, p. 288.)

34. M. Richir, *L'expérience du penser*, op. cit., p. 153.

35. *Ibid.*, p. 163.

36. M. Richir, *Phantasia, imagination, affectivité*, Millon, Grenoble 2004, p. 79.

2. L'IDÉAL TRANSCENDANTAL DANS LA MÉTAPHYSIQUE POST-PHÉNOMÉNOLOGIQUE

Que la découverte schellingienne d'une existence « imprévisible » et « aveugle » marque le début de notre époque philosophique, est clairement aperçu et indiqué par Karl Löwith déjà à la fin des années trente du vingtième siècle. C'est surtout le rapport entre la dernière philosophie de Schelling et l'ontologie fondamentale de Heidegger que Löwith a en vue lorsqu'il formule cette thèse.³⁷ En effet, Heidegger s'efforce expressément de tenir compte de la découverte schellingienne de la facticité et de la contingence. Quoiqu'il soit un élève tout aussi bien de Husserl que de Heidegger, Löwith ne peut reconnaître à l'édifice eidétique de la phénoménologie transcendantale aucune trace de cette découverte. Husserl n'a, en effet, probablement jamais étudié la dernière philosophie de Schelling. Pourtant, quelques-uns de ses manuscrits de recherche - encore inaccessibles à Löwith - ne laissent aucun doute sur ce que, au début des années vingt, il s'est lui-même engagé dans un chemin qui lui faisait comprendre l'importance singulière de la facticité et de la contingence.

C'est ce qui est montré par Richir dans une analyse détaillée de quelques textes³⁸ dans lesquels Husserl parvient à prendre acte de ce que je peux bien concevoir des cours de vie possibles qui diffèrent de mon cours de vie actuel, mais toutes ces possibilités restent « mes possibilités », parce qu'elles « pré-suppose que je suis »³⁹ : en un mot, elles sont indissociables de « ma certitude factice d'exister » et même de « la contingence de ma vie ». ⁴⁰ De ce constat, Husserl tire une conclusion d'une importance capitale : alors que, dans le cas des choses, « les possibilités précèdent les réalités effectives », dans le cas d'un ego individuel ou, comme Husserl le nomme, d'une « monade », les possibilités « sont relatives quant à leur existence (*Dasein*) aux réalités effectives [...] ». ⁴¹ D'où il s'ensuit déjà que « l'essence de chaque monade est inséparable de l'existence monadique ». ⁴²

Si l'on considère ces pensées de plus près, on comprend aisément qu'elles représentent une double menace pour l'édifice eidétique de la phénoménologie transcendantale :

1° Premièrement, si tous les cours de vie possibles que je peux m'ima-

37. K. Löwith, *Von Hegel zu Nietzsche. Der revolutionäre Bruch im Denken des neunzehnten Jahrhunderts*, W. Kohlhammer, Stuttgart ⁴1958 [¹1941], p. 133: « Das Problem des Seins ist in der Gegenbewegung zu Hegel schon bei Schelling an jenen Punkt gelangt, wo es Heidegger wieder aufnahm. » (La préface à la première édition de cet ouvrage date de 1939.)

38. Voir E. Husserl, *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität*, *Husserliana*, vol. XIV, sous la direction d'I. Kern, M. Nijhoff, La Haye 1973, appendices XIX, XX et XXI, pp. 151-160.

39. *Ibid.*, vol. XIV, p. 153.

40. M. Richir, *Phantasia, imagination, affectivité*, op. cit., p. 95.

41. Voir E. Husserl, *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität*, *Husserliana*, vol. XIV, op. cit., p. 159 (traduction de Richir, cf. *Phantasia, imagination, affectivité*, op. cit., p. 101).

42. *Ibid.*

giner sont seulement *mes* possibilités, alors je dois m'interroger si jamais j'ai un accès véritable aux possibilités d'*autrui*. En dépit du fait indubitable de « l'intropathie » (*Einfühlung*), cette question se pose ici de toute nécessité parce qu'il n'est pas exclu que, même à l'occasion d'une rencontre avec *autrui*, je reste pour ainsi dire *emmuré* dans le système de mes propres possibilités.

- 2° De même, si l'essence de mon ego individuel, de ma « monade », est inséparable de ma propre existence facticielle et contingente, alors je ne peux pas être sûr de jamais parvenir à déterminer l'essence de l'ego en tant qu'*eidōs*. Car c'est seulement du système de mes propres possibilités que je peux tirer les variations imaginatives qui me doivent mener à l'essence de l'ego comme à un *eidōs* invariable.

Ce sont ces deux difficultés inséparables l'une de l'autre que Husserl tente de résoudre, déjà dans les années vingt⁴³, mais surtout au début des années trente, par une *métaphysique* inspirée de Leibniz.⁴⁴

C'est l'idée d'une monadologie transcendantale qui conduit à cette métaphysique. Dans un manuscrit de recherche tardif, qui date de l'octobre 1931⁴⁵, Husserl formule l'idée que l'ego transcendantal porte en soi-même tous les autres egos : il les implique intentionnellement, comme eux, à leur tour, ils l'impliquent de même intentionnellement. Ce « l'un-dans-autre intentionnel », cet *Ineinander*, est, comme Husserl le dit, « le fait originaire "métaphysique" ».⁴⁶ Husserl procède de cet *Ineinander* à ce qu'il nomme *Koexistenz*. Il dit : « L'implication intentionnelle est nécessité de la coexistence transcendantale. »⁴⁷ Ce passage recèle quelque chose comme un argument ontologique.⁴⁸ De ce que l'ego transcendantal porte en soi-même tous les autres egos intentionnellement, Husserl tire la conclusion que tous les autres egos *existent*. Si cet argument ontologique est valable, alors il peut être affirmé : « Non seulement je ne suis pas un *solus ipse*, aucun absolu imaginable (*erdenklich*) n'est pas *solus ipse* [...] ».⁴⁹ Pourtant, une implication intentionnelle ne pose pas nécessairement l'existence de ce qui est impliqué en elle, et, surtout, elle toute seule ne la garantit jamais. C'est pourquoi la validité de l'argument ontologique justement mentionné semble reposer sur une prémisse cachée qui n'a pas encore été spécifiée.

43. Voir surtout E. Husserl, *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität*, *Husserliana*, vol. XIV, op. cit., appendice XX, pp. 154-158.

44. M. Richir, *Phantasia, imagination, affectivité*, op. cit., p. 102.

45. E. Husserl, *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität*, *Husserliana*, vol. XV, op. cit. ; texte n° 21 (octobre 1931), pp. 362-371.

46. *Ibid.*, p. 366.

47. *Ibid.*, p. 370.

48. M. Richir, *Phantasia, imagination, affectivité*, op. cit., p. 89.

49. E. Husserl, *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität*, *Husserliana*, vol. XV, op. cit., p. 371.

Cette prémisse cachée n'est rien d'autre que l'idéal transcendantal, qui prend ici une forme particulière sans pour autant changer de fonction. La fonction qu'il remplit dans le raisonnement de Husserl est toujours la même que chez Leibniz : elle consiste à *actualiser les possibles*, à « réaliser » la *possibilité de toutes les possibilités*. Dans un manuscrit de recherche qui date de novembre 1931⁵⁰, Husserl soutient la thèse que tout Moi transcendantal « implique intentionnellement un univers de Moi transcendantsaux comme possibilité compossible, [...] un univers "d'autres" coexistant nécessairement, [...] de telle sorte que chaque univers de cette sorte implique [...] la totalité des sujets possibles dont chacun implique tous les autres et implique la totalité comme totalité. »⁵¹ Ici, l'idéal transcendantal est accompli : « la totalité des sujets possibles dont chacun implique tous les autres » n'est rien d'autre que *l'ensemble de toutes les possibilités* qui, dans la coexistence transcendantale, a déjà obtenu une *réalité effective*. En même temps, c'est de cet ensemble de *toutes les possibilités* que chaque Moi transcendantal dérive ses *propres* possibilités.

On voit que, chez Husserl, l'idéal transcendantal prend en effet une nouvelle forme, car il ne signifie plus Dieu, mais bien plutôt la totalité de l'intersubjectivité transcendantale. Dans cette totalité, *mes* possibilités sont toujours des possibilités d'autres qui sont, à leur tour, « réalement possibles ». ⁵² C'est pourquoi je peux aussi parvenir à l'*eidōs* « ego » à partir de mes propres possibilités. Par là, les deux difficultés auxquelles Husserl était confronté au début des années vingt sont apparemment surmontées.

Pourtant, tous ces résultats sont remis en question par le manque de vigilance critique à l'égard de l'idéal transcendantal. La « réalisation » de l'ensemble de toutes les possibilités reste une « subreption transcendantale » qui transforme la phénoménologie de l'intersubjectivité en une métaphysique qui, par une téléologie basée sur l'hypothèse d'une « intentionnalité pulsionnelle universelle »⁵³, finit par supprimer la facticité et la contingence.

*

Ce n'est pas seulement chez Husserl, mais aussi chez Heidegger, que Richir détecte les traces d'un idéal transcendantal. Quoique la facticité contingente soit une caractéristique majeure de l'être-là (*Dasein*), ainsi que celui-ci est décrit dans l'analytique existentielle, une métaphysique héroïque du destin prend le dessus sur elle et la fait enfin reculer.

50. E. Husserl, *Ibid.*, texte n° 22 (à partir des notes prises le 5 novembre 1931), pp. 378-386.

51. *Ibid.*, p. 383 (traduction de Richir, cf. *Phantasia, imagination, affectivité*, op. cit., p. 107).

52. *Ibid.*, p. 382.

53. *Ibid.*, texte n° 34, p. 594. Voir M. Richir, *Phantasia, imagination, affectivité*, op. cit., p. 116 sqq.

Que, dans *Être et temps*, la notion de destin ne soit pas sans faille, est une impression que Richir partage avec plusieurs autres interprètes de l'ouvrage, dont il suffit de mentionner Paul Ricœur. Mais il revient entièrement à Richir d'avoir déterminé le point exact où cette faille commence. Il s'agit du concept d'un « fondement (*Grund*) » de l'existence. Bien évidemment, ce que la facticité contingente de l'être-là a pour conséquence est précisément qu'il ne peut « *jamais* être maître (*mächtig*) de l'être le plus propre de fond en comble ». ⁵⁴ Pourtant, Heidegger insiste sur ce que le soi « a à poser le fondement de soi-même », et même s'il « ne peut *jamais* s'en rendre maître », il a « à assumer l'être-fondement en existant ». ⁵⁵ « Cercle et contradiction » - dit Richir en interprétant ce passage ⁵⁶, et il fait remarquer qu'il en résulte, chez Heidegger, une reduplication du soi. L'être-là est d'une part le soi concret, facticiel, jeté contingemment dans le monde, qui ne peut jamais se rendre maître de son fondement et qui par conséquent « reste constamment en arrière de ces possibilités ». Pourtant, d'autre part, l'être-là « est bien comme être-soi (*Selbstsein*) l'être du fondement » et, en ce sens, il est un soi toujours facticiel, mais authentique et intégral, qui se révèle être porteur de l'ensemble de toutes ses possibilités.

C'est l'idéal existentiel d'un être-fondement au sens d'un être-soi authentique et intégral qui exerce la fonction d'un idéal transcendantal dans *Être et temps*. Il s'agit toujours de la fonction d'une « réalisation » de l'ensemble de toutes les possibilités. Le choix d'un être-soi authentique et total peut bien être décrit comme une détermination des possibilités actuelles de l'être-là à partir de l'ensemble de toutes ses possibilités. Qu'est-ce qui pourtant donne une réalité effective à cet ensemble comme tel ? La précurSION à la mort, pourrait-on dire, mais cette réponse ne serait pas complète. Car la totalité des possibilités qui sont chaque fois ouvertes par la précurSION à la mort a encore besoin, non seulement d'une attestation existentielle par la conscience (au sens du *Gewissen* allemand), mais aussi d'une concrétisation par l'héritage historial transmis à un être-là facticiel. C'est ici que surgit l'idée du choix d'un destin (*Schicksal*) qui s'insère en même temps dans le cadre de la destinée (*Geschick*) de toute une génération. C'est ce choix héroïque d'un destin qui donne une réalité effective à l'ensemble de toutes les possibilités.

Richir découvre ici, d'une part, un « argument ontologique *inversé* » : c'est en effet l'être-soi héroïque et destinal qui, dans *Être et temps*, se révèle être « l'être du fondement » ou, en d'autres termes, « *qui fait exister le fondement* ». ⁵⁷ D'autre part, Richir essaye de démasquer la « subreption transcendantale » qui mène, chez Heidegger, à une métaphysique du destin. Selon lui, l'illusion consiste à supposer que l'être-là puisse remonter de son être jeté

54. M. Heidegger, *Sein und Zeit*, M. Niemeyer, Tübingen 1979 (1927), p. 284. - La traduction française est le travail d'Emmanuel Martineau.

55. *Ibid.*

56. M. Richir, *Phantasia, imagination, affectivité*, op. cit., p. 167.

57. *Ibid.*, p. 192.

dans le monde à l'idéal existentiel d'un être-fondement authentique et intégral pour *décider*, en prenant possession de lui-même, du *sort* qui lui est réservé. « Comme si », dit Richir, « à l'instar des dieux ou de Dieu, qui sont pourtant ici radicalement barrés, l'idéal existentiel était en mesure de répartir les sorts, les destins, ou les lots. »⁵⁸

Déjà dans l'ouvrage *Phénoménologie en esquisses*, une analyse détaillée de la leçon de Heidegger sur les *Metaphysische Anfangsgründe der Logik im Ausgang von Leibniz* était destinée à montrer que Heidegger est un « grandiose métaphysicien » qui n'a « touché à la phénoménologie que par accident ». ⁵⁹ Ce n'est pas par hasard que Richir a choisi précisément le texte de cette leçon pour l'analyse : Heidegger se fraye ici en effet la voie de l'ontologie fondamentale à une métaphysique (appelée « métontologie »⁶⁰) qui se tourne vers la notion du fondement. S'il est vrai que, dans le texte de cette leçon, c'est la liberté qui, en tant que « vibration en débordement poussée vers des possibilités »⁶¹, se révèle être le porteur - ou le « fondement » même - du fondement⁶², il n'en est pas moins vrai, comme Richir le montre, qu'en suivant le fil conducteur de la « vibration (*Schwingung*) » jusqu'aux *Beiträge zur Philosophie*⁶³, on trouve le « chaînon manquant » entre la première philosophie de Heidegger et la pensée de l'*Ereignis*.

*

Si nous jetons un coup d'œil, pour compléter nos réflexions, sur le débat de Richir avec Binswanger, nous n'avons aucune difficulté à faire remarquer la même figure de pensée d'un idéal transcendantal dans les *Grundformen und Erkenntnis menschlichen Daseins* que nous avons rencontrée chez Husserl et Heidegger. En effet, cette tâche n'exige pas beaucoup d'efforts, parce que, dans la métaphysique binswangerienne de l'Amour, c'est l'idéal heideggerien d'un

58. *Ibid.*, p. 190.

59. M. Richir, *Phénoménologie en esquisses*, Millon, Grenoble 2000, p. 19.

60. M. Heidegger, *Die metaphysischen Anfangsgründe der Logik im Ausgang von Leibniz*, in: *Gesamtausgabe*, tome 26, *op. cit.*, pp. 199-202. Alors que l'ontologie fondamentale traite, selon la formule classique d'Aristote, de l'étant en tant qu'étant (c'est-à-dire de l'être lui-même), la « métontologie » porte sur l'étant comme tout (c'est-à-dire sur l'articulation de l'étant en sa totalité). Même si la distinction entre les deux disciplines suit la différentiation aristotélicienne entre une philosophie première et une théologie (cf. *ibid.*, p. 202), Heidegger évoque une « conversion (*Umschlag*) » de l'ontologie fondamentale en une métontologie, et il désigne cette conversion en même temps comme un « tournant (*Kehre*) » dans le raisonnement (*ibid.*, p. 201). C'est la première fois que Heidegger parle expressément d'une *Kehre*.

61. *Ibid.*, p. 279: « Überspringen in Möglichkeiten ».

62. *Ibid.*, p. 277: « [...] die Freiheit zum Grunde [ist] wesensnotwendig der *Grund des Grundes*. »

63. Richir renvoie à M. Heidegger, *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, in: *Gesamtausgabe*, vol. 65, V. Klostermann, Frankfurt am Main 1989, p. 251, p. 262, pp. 286 sq., p. 372, p. 381, pp. 383-387, p. 455.

être-soi authentique et intégral qui est remplacé par le nouvel idéal « *du nous, de deux en un* ». ⁶⁴ Richir aperçoit dans l'ouvrage principal de Binswanger même un certain risque de « retourner de l'argument ontologique inversé de Heidegger à l'argument ontologique classique, puisque l'*infinité* de l'Amour semble, comme l'infini de Dieu, également impliquer [...] son existence. » ⁶⁵

Il ne nous est pourtant pas nécessaire de nous plonger davantage dans les détails de ce débat. Ce qui nous importe pour conclure notre enquête sur l'idéal transcendantal dans la métaphysique post-phénoménologique est bien plutôt d'indiquer les conséquences que Richir déduit de ses investigations polémiques pour fonder une phénoménologie capable d'éviter de tomber dans les pièges considérés. Il nous faudra pourtant nous contenter d'un bref résumé de ces conséquences.

3. UNE PHÉNOMÉNOLOGIE SANS IDÉAL TRANSCENDANTAL

Tout d'abord, Richir se laisse amener par son débat avec Husserl à nier la possibilité de toute phénoménologie eidétique de l'intersubjectivité transcendantale. « [...] l'eidétique transcendantale de l'intersubjectivité transcendantale », dit-il, « est impossible dans la mesure même où je ne puis pas faire l'*epochè* phénoménologique de ma facticité et de la contingence qui y est liée. » ⁶⁶ Cette conséquence négative ne signifie nullement que la phénoménologie ne puisse trouver aucun accès à l'analyse d'une rencontre avec autrui. Richir est pourtant convaincu que, pour ce but, il est nécessaire de faire un retour de l'intersubjectivité à ce qu'il désigne comme « interfacticité ». Il conçoit ce retour comme une réduction architectonique, qui nous reconduit de l'institution symbolique de l'intersubjectivité au champ phénoménologique de la rencontre facticielle et contingente avec autrui.

Ensuite, Richir s'appuie sur son investigation critique des pensées de Heidegger et de Binswanger pour caractériser davantage ce champ phénoménologique. Il interprète l'interfacticité transcendantale comme le *fondement* de l'institution symbolique de l'intersubjectivité. Mais ce n'est pas le sens du *Grund* allemand qu'il assigne à ce terme ; il a bien plutôt recours à l'idée husserlienne de la *Fundierung* d'une *Stiftung*. ⁶⁷ La différence entre les deux acceptions n'est pas mince. Alors que le fondement au sens de Heidegger et de Binswanger englobe l'ensemble de toutes les possibilités, il n'en est rien pour le fondement au sens husserlien de la base d'une *Stiftung*. Quant au champ phénoménologique de la rencontre avec autrui, il ne peut nullement être caractérisé comme l'ensemble de toutes les possibilités. Car, ici, « quelque chose

64. M. Richir, *Phantasia, imagination, affectivité*, op. cit., p. 198.

65. *Ibid.*, p. 199.

66. *Ibid.*, p. 98.

67. *Ibid.*, p. 253.

de non reconnaissable, d'imprévisible, donc de transpossible »⁶⁸ peut toujours surgir. La notion de « transpossibilité », empruntée originellement à Maldiney, est transformée par Richir en un véhicule majeur de sa tentative de rompre le charme de l'idéal transcendantal.

Comme déjà dans l'ouvrage *Phénoménologie en esquisses* (et son supplément *L'institution de l'idéalité*), il s'agit dans le livre sur *Phantasia, imagination, affectivité* également de pénétrer jusqu'au registre le plus archaïque de la conscience. Contrairement à *l'Expérience du penser*, ce registre n'est plus identifié à la région sauvage qui donne lieu à tout sens se faisant. Le rôle principal assigné au langage phénoménologique dans les années quatre-vingt-dix n'est bien évidemment ni abandonné ni même révisé dans les ouvrages plus récents. Mais la formation d'un sens se faisant implique et comporte des instances encore plus archaïques, qui sont maintenant considérées pour elles-mêmes. Il s'agit, d'une part, de cette « impressionnabilité affective » - ou de cette affectivité « primordiale »⁶⁹, « originaire » et « profonde »⁷⁰ - qui sert de base pour « la poussée, l'effort, l'élan ou la durée »⁷¹ ; et, d'autre part, de ce qui est nommé par un néologisme *phantasia* (dont l'« autre source »⁷², auprès de l'impressionnabilité affective, est l'*aisthêsis*, c'est-à-dire la perception ou, plus exactement, la sensation, prise pourtant strictement au sens qui lui a été donné par Platon dans le *Théétète*). Ce sont ces deux instances archaïques qui, dans leur « recroisement indissoluble »⁷³, sont responsables de tout accès aux transpossibilités. Richir désigne la capacité d'y trouver un accès, en suivant toujours Maldiney, comme « transpassibilité ». En utilisant ce terme, on peut dire que la transpassibilité pour des transpossibilités est fondée par le registre le plus archaïque de la *phantasia* et de l'affectivité primordiale. C'est pourquoi Richir pense que, à ce registre, « autrui est en moi comme moi suis en autrui ».⁷⁴ C'est cette idée qui porte sa phénoménologie de l'interfactivité transcendantale.

Le registre le plus archaïque est pourtant quitté aussitôt que la *phantasia* se transmue en imagination. C'est la *phantasia* qui, dans une rencontre facticielle et contingente, rend possible l'appréhension du corps vivant d'autrui par ce que Richir décrit comme « une mimésis non spéculaire, active, et du dedans »⁷⁵. Mais, au moment même où nous essayons de nous présenter la vie d'autrui, la *phantasia* se convertit immédiatement en imagination.⁷⁶ Il

68. *Ibid.*, p. 254.

69. *Ibid.*, p. 260.

70. *Ibid.*, p. 248.

71. *Ibid.*, p. 260.

72. *Ibid.*, p. 247 sq.

73. *Ibid.*, p. 249.

74. *Ibid.*

75. M. Richir, *Phénoménologie en esquisses*, op. cit., p. 145 et p. 247. Cf. *Phantasia, imagination, affectivité*, op. cit., p. 279 et *passim*.

76. *Phantasia, imagination, affectivité*, op. cit., p. 254.

s'agit ici d'une transposition architectonique majeure. Alors que la *phantasia* est fugace et fluctuante, protéiforme, discontinue, jaillissante en éclair, intermittente, et surtout non-positionnelle, sans objet fixé⁷⁷, l'imagination est caractérisée par une intentionnalité objectivante, même si elle ne pose son objet que sous le mode du « comme si ».

Toute l'approche richirienne de l'anthropologie phénoménologique se fonde sur l'idée d'une complicité entre cette transposition architectonique de la *phantasia* en imagination et l'institution symbolique de l'intersubjectivité. Pour simplifier les choses, on pourrait dire que, selon cette idée, l'intersubjectivité se rapporte à l'interfactivité, comme l'imagination se rapporte à la *phantasia*. C'est également de cette analogie que s'inspire la conception richirienne de la psychopathologie. Freud a découvert, comme le dit Pierre Fédida, que l'homme peut être malade de sa sexualité ; ce que Richir veut montrer est que l'homme peut être aussi malade de son imagination.⁷⁸

Le danger suscité par la transposition architectonique de la *phantasia* en imagination n'est rien d'autre qu'une perte de la transpassibilité pour des transpossibilités. Une ouverture à l'imprévisible et l'inattendu, qui ne se déduit pas des possibilités chaque fois envisagées, est une condition nécessaire de la santé de l'esprit. C'est cette observation qui nous fait comprendre toute la signification de la lutte richirienne contre l'idéal transcendantal. Car cette figure de pensée extrêmement tenace a précisément ceci de particulier qu'elle tente d'enfermer l'esprit dans l'ensemble des possibilités justement envisagées. C'est pourquoi la lutte contre l'idéal transcendantal peut être considérée comme une lutte contre ce qui est décrit par Richir, déjà dans l'*Expérience du penser*, comme une « psychose transcendantale ».⁷⁹

77. M. Richir, *Phénoménologie en esquisses*, op. cit., p. 74 et p. 65.

78. *Ibid.*, p. 45 et p. 46.

79. M. Richir, *L'expérience du penser*, op. cit., 146 sq.

Sur voir et penser, *doxa* et *noesis*. La question de l'extériorité

MARC RICHIR

Si nous prenons délibérément, et de façon très hétérodoxe, ce que dit Platon dans le *Théétète*, en 189e-190a, à propos de la *dianoia* et du *dialegethai*, comme phase de langage, où du sens se fait et se cherche, et cela, sans autre présupposition d'aucune sorte, il vient que la *doxa* comme arrêt défini du dialogue de l'âme avec elle-même l'est sur ce que nous appelons, en phénoménologie, une significativité intentionnelle, étant entendu que celle-ci, qui est *noème* (Husserl) n'est pas un *noeton*, c'est-à-dire pas une *idea* au sens platonicien. Si l'on ajoute, en outre, le propos du *Sophiste* (264 a-b) selon lequel la *doxa* passant par (*dia*) la sensation (*aisthesis*) est *phantasia*, il vient dans ce cas, d'une part que c'est ce que nous désignons par l'affect qui, à tout le moins, déclenche l'arrêt doxique, et d'autre part que Platon ne distingue pas la *phantasia* (voire même, en général, le *phainetai*) et ce que nous avons coutume de nommer perception (*Wahrnehmung*) sensible - il est vrai que celle-ci comporte elle aussi de la significativité intentionnelle, et que sa *hylè* est prise tout entière dans le tout hylémorphique intentionnel et concret. En tout état de cause, chez Platon, il n'est nulle part question d'*idea* et de *noûs* dans la perception. Et il semble, tout au moins dans ces textes, que pour Platon, la *phantasia* soit toujours *doxique*.

Tel n'est pas le cas pour nous. Cela veut dire que nous ouvrons un *nouveau registre architectonique* ; que, pour nous, la *phantasia* (avec l'affection qui l'habite) est en jeu dans la *dianoia* elle-même, et que l'arrêt dont il est question avec la *doxa* l'est dans la transposition architectonique de la *phantasia* (autrement comprise) en *imagination* - ce qui ne veut pas dire pour autant, comme le montrent les imaginations biscornues du rêve, que, pour être intentionnelle dans sa visée, l'imagination soit elle-même toujours doxique. Et cela implique à son tour que par l'introduction du schématisme phénoménologique de la phénoménalisation, ici, celui du langage en tant que temporalisation en présence sans présent *a priori* assignable, la *dianoia* n'est plus essentiellement la discursivité (*dia*) où entre du *noûs* ou de la *noesis* comme voir ou intuition intellectuels, c'est-à-dire le parcours parmi les idées au sens platonicien du terme. Si l'on reprend cependant la « définition » de la *dianoia* en *République*, VI, 511 d (intelligence discursive), comme intermédiaire entre *doxa* et *noûs*, et qui veut dire que la *dianoia* « saute » sur ses « objets », ou « rebondit » de l'un à l'autre, qui sont des idées ou des *noeta*, sans cependant pouvoir s'y

arrêter en intuitionnant leur principe (*archè*), on peut soutenir, *dans nos termes* pris en toute généralité, que la *dianoia* n'y a accès que par des *schèmes* (ou des *eikona*) qui précisément y introduisent de la discursivité. C'est la première « section » de l'« intelligible », celle qui suppose (*hypo-thesis*) les idées sans proprement les connaître en leur principe, c'est-à-dire la « section » qui, tout comme par exemple en géométrie, les suppose comme *données*, et données à travers des schèmes-copies¹.

Ce qui est donc phénoménologiquement difficile à comprendre, et même à admettre, est l'existence, pour Platon, de la seconde « section » de l'« intelligible », à savoir celle des idées « objets » de l'intuition intellectuelle (*noesis*). Manifestement, les idées en tant que telles sont *a-schématiques* et s'identifient à l'étant (*on*), à l'étant toujours (*aei on*), au *he esti*, [ce] qui est (par excellence ou par soi). Il s'agit donc là de l'*onto-logique*, et c'est finalement un paradoxe que, dans la *République* (fin du livre VI et début du livre VII), Platon propose pour le rapport *noesis/noeton* le modèle de la vision. Si l'on comprend bien qu'il faille l'*agathon* pour « faire être » les idées par elles-mêmes, on comprend moins bien qu'il le faille comme analogue du soleil ou de la lumière. Mais c'est là toute l'énigme d'un *voir* ou d'une *intuition intellectuelle*. Depuis Kant, et ce, après la naissance de la métaphysique moderne chez Descartes, nous avons l'irrésistible tendance à ne plus y « croire ». A moins de dire, avec Kant, que l'idée platonicienne est l'*idéal*, ou de dire avec Descartes et Malebranche, qu'il n'y a finalement qu'une seule idée, celle de Dieu, et que toute intuition intellectuelle participe d'une « vision en Dieu » ou est telle, ce qui, au reste, par la médiation de Leibniz ramène à l'idéal transcendantal (le « tout de la réalité ») au sens kantien.

La question est donc pour nous : y a-t-il, comme étant chaque fois ce qui est, de l'idée en tant qu'*idéalité aschématique*? Celle-ci, si elle existe, est-elle chaque fois l'objet d'une intuition intellectuelle possible, et si oui, quel est le statut de cette dernière? Y a-t-il en principe, une seule idée ou une pluralité originaire d'idées (la conception platonicienne de l'idée conduit-elle à l'éléatisme, ce que Platon aurait affronté pour l'éviter dans le *Parménide* et le *Sophiste*)?

A la première question, nous ne pouvons répondre que par la négative : c'est notre situation ou notre destin historiques, Kant est passé par là. Il n'empêche que cette question peut se poser autrement puisque l'ontologie, certes, n'a pas quitté le champ de la philosophie moderne : de quel ordre est le *sum* du *cogito*, *sum* et de quel ordre est l'être (l'existence) de Dieu dont il semble bien n'y avoir que l'idéal? Qu'est-ce qui, désormais, fait obstacle à la « preuve ontologique » de l'existence de Dieu, ou qu'y a-t-il « derrière » les objections, il est vrai pour nous incontournables, de Kant à un tel argument? Ne faudrait-il pas se tourner vers Fichte pour mesurer en quoi il peut ou non y avoir intuition

1. Cf. notre ouvrage : *L'institution de l'idéalité*, Mémoires des Annales de phénoménologie, Beauvais, 2002.

intellectuelle de l'être (de l'étant, de [ce] qui est)? Et vers toute sa « métaphysique du voir » (intellectuel) en tant précisément que voir qui ne voit plus rien de « sensible » mais qui se « localise » *de lui-même* pour voir (autre chose), qui se crée son lieu de l'intérieur de la lumière? Pour paraphraser Platon dans le *Charmide* (168 d), le voir intellectuel n'est-il pas en fin de compte, dans ce cas de figure, le seul voir qui puisse se voir sans se confondre avec un vu qui serait avec lui irréductiblement coloré? C'est-à-dire le seul voir qui puisse se voir en se détachant du vu - ou *le voir intellectuel n'est-il rien d'autre que le voir sensible qui se voit, mais comme intelligible et sans se confondre avec ce qu'il voit*? Donc toujours un voir et dès lors pas encore un regard? Et cependant un voir *certes désincarné, mais* pas pour autant imaginaire et illocalisé au *Phantomleib*? N'est-ce pas là la racine phénoménologique du platonisme? Et cela ne constitue-t-il pas le sens du platonisme moderne chez Descartes (cf. le morceau de cire) et les cartésiens (dont Malebranche et la « vision en Dieu »), même s'ils en ont « secondarisé » tout ce qui relève des rapports non cognitifs aux êtres, aux choses et au monde? N'est-ce pas en tout cas aussi par là que l'on peut et même que l'on doit distinguer le voir du regard? Au lieu de les confondre comme l'a fait Merleau-Ponty? Questions graves et difficiles.

Peut-être faudrait-il, en régime phénoménologique, interroger cette structure selon laquelle, se voyant sans se confondre avec ce qu'il voit (le vu), donc sans s'y perdre ou s'y oublier, le voir sensible (habitant le regard) se transposerait architectoniquement *en voir qui ne verrait plus rien de sensible* serait donc totalement illocalisé), mais qui ne (se) verrait qu'*en intuitionnant*, au registre traditionnellement repéré comme intelligible, non pas tant lui-même en tant que tel (que serait-ce? la lumière?) que *ce qui*, chaque fois, *est*, le *noeton* comme *on* (la lumière en serait-elle l'arrière-fond, la source ou l'horizon?) - l'idéal comme eût dit Kant, ou la perfection (divine) comme eût dit Descartes -, étant entendu que le sensible serait « séparé » (*chôristos*) de l'intelligible tout en y participant (même faiblement) s'il garde par là un tant soit peu de stabilité (ce en vertu de quoi on pourrait parler des *idées* des choses, en les distinguant des *noèmes intentionnels* au sens phénoménologique, et des *eidè* husserliens qui ont un tout autre statut, lié à l'imagination)? Cela admis, il resterait à voir si un *topos noetos* serait possible, comme le soutient Platon, où l'intuition intellectuelle pourrait circuler purement d'idée à idée, sans recours au sensible (et au regard), c'est-à-dire aussi si une *pluralité originaires d'idées* (et d'intuitions intellectuelles respectives) serait possible - ce qu'avaient déjà récusé Zénon et l'éléatisme. Il est caractéristique qu'évoquant le Beau en soi, « objet » de la *noesis*, Platon parle, dans le *Banquet* (210 d), d'un « océan immense ». Il n'y a en tout cas pas de transition de la *doxa* à la *noesis* (la *doxa* ne s'arrête pas sur le « ce qui est » mais sur le « ce qu'est » ou la quiddité), ni non plus de la *noesis* à la *doxa* (il n'y en a que de la *dia-noia* à la *doxa*), et la question se pose de savoir ce qui peut *différencier* les idées (et leur intuition intellectuelle respective) selon leur contenu, si toute chose et perception (ou imagination) de chose en sont exclues. Le Bien est-il cela même qui seul

peut différencier et donc médiatiser la *noesis* et le *noeton*? Est-ce là qu'il faut trouver la nécessité de sa médiation? En même temps que la nécessité de cela que [ce] *qui est* est *identique* (clair et distinct en langage cartésien)?

Il est très difficile, pour nous qui venons après Descartes et Kant, de comprendre ce dont il s'agit très précisément avec l'être, [ce] qui est (véritablement), et encore plus avec de l'être qui est censé pouvoir être intellectuellement *intuitionné*. Pour nous en effet, l'être ne peut venir que du dedans - c'est le sens du *cogito* - et la difficulté est insurmontable de concevoir un « être » qui contienne l'existence parmi ses prédicats nécessaires. Ou bien, en d'autres termes : l'expression cartésienne du *cogito* dans la seconde *Méditation* est « *sum, existo* », où l'*existence* exprime un être actuel par opposition à un être possible, et n'est certes pas, contrairement au possible, « l'objet » d'une intuition, fût-elle intellectuelle. Cela conduit à la conclusion que si l'idéalité *aschématique* devait comporter l'existence (actuelle) elle-même, elle ne serait tout d'abord *pas une idéalité* mais précisément un *acte* et ne serait ensuite *pas susceptible d'être intellectuellement intuitionnée* mais ressentie. Quelque chose de l'institution platonicienne de la philosophie semble bien s'être *perdu*. Tout au plus pourrait-on dire, comme Fichte dans les *Prolégomènes* de la W-L 1804 (2^e version), que l'être est le *dépôt mort* de l'anéantissement du concept (= le *noema*) dans (ou devant) la lumière, c'est-à-dire, précisément, le *vu* où le *voir* s'est oublié ou perdu.

Si l'on cherche en effet à s'interroger sur le sens du *sum* dans le *cogito*, comme le tente Fichte dans la seconde Introduction, de 1797, à la W-L, ainsi que dans l'ébauche de W-L (*Neue Dartsellung*) de la même année, il en ressort que l'intuition intellectuelle est précisément celle de l'activité (ou de l'agir) du Moi rentrant en soi, qu'elle s'apparente par là à l'*aperception transcendante* kantienne (le « Je pense » qui doit pouvoir accompagner toutes mes représentations), et qu'il lui correspond le concept (*Begriff*) comme ce qui saisit ou fixe l'activité. Bien compris, l'être n'est ici que l'« agilité » ou la mobilité de l'activité du Moi : c'est l'être *en acte* d'un penser censé déterminer - il faut le distinguer de ce que Fichte désigne comme être et qui relève plutôt de l'« objet » -, mais cela, seulement dans la mesure même où il rentre en soi, est réflexivité, est dans son agilité même, « pour soi ». Le *cogito* n'est pas l'intuition intellectuelle de l'être du Moi. De la sorte, de même qu'avec Kant les frontières de l'ontologie sont repoussées dans l'au-delà métaphysique de l'idéal transcendantal, chez Fichte, l'intuition intellectuelle n'est pas celle d'un être ou d'êtres (idées), mais celle d'une vie, celle de l'agir et du penser rentrant au dedans de soi : l'aperception transcendante porte le *sum* en ce sens. Si l'ontologie classique peut être retrouvée dans la philosophie moderne, post-cartésienne, si donc elle peut pour nous avoir un sens en tant que lieu de l'intuition intellectuelle des idéalités *aschématiques*, ce ne peut être, au registre théorique, que dans l'articulation même de l'argument ontologique faisant passer à un agir rentrant en soi qui n'est pas le mien. Si l'on retourne aux origines, c'est-à-dire à Descartes, c'est là seulement qu'il s'agit, non plus

seulement de concept (comme dans l'épisode du morceau de cire), mais de l'*idée*, et tout d'abord de l'*idée d'infini*.

Quant aux idées, Descartes explique dans les Réponses aux V^{es} objections (Pléiade, 490)² qu'il ne faut pas restreindre « le nom d'idée aux seules images dépeintes dans la fantaisie », c'est-à-dire, pour nous, aux imaginations, mais l'étendre « à tout ce que nous *concevons* par la pensée » (nous soulignons). Ainsi, quant à la réalité objective de nos idées (qui « requiert une cause »), Descartes explique, dans les « secondes réponses » aux objections (sous le titre : « Axiomes et Notions communes », titre V) d'où nous savons, par exemple, que le ciel existe. Lisons ce passage capital : « Est-ce parce que nous le voyons ? *Mais cette vision ne touche point l'esprit, sinon en tant qu'elle est une idée* : une idée, dis-je, inhérente en l'esprit même, et non pas une image dépeinte en la fantaisie ; et, à l'occasion de cette idée, nous ne pouvons pas juger que le ciel existe, si ce n'est que nous supposons que *toute idée doit avoir une cause de sa réalité objective, qui soit réellement existante* ; laquelle cause nous *jugeons* que c'est le ciel même ; [...]. » (Pléiade, 394, nous soulignons) Descartes distingue ici nettement l'*Abschattung* perceptive ou l'apparence « perceptive » et l'idée, de même que, pouvons-nous dire par extension, la significativité intentionnelle de l'une ou de l'autre apparence et l'idée. Celle-ci est donc radicalement différente (elle est *conçue*, et en ce sens, identique au concept qui, s'il ne doit pas être vide, doit avoir une cause réellement existante de la réalité qu'il représente et cette cause est l'objet d'un jugement) de la significativité intentionnelle (dont le sens est *immédiatement* : il s'agit du ciel censé être). Ou, en d'autres termes, la perception au sens phénoménologique *ne touche pas l'esprit*, car seule l'idée peut le faire, et celle-ci, contrairement à l'*eidos* husserlien, n'a rien à voir avec l'imagination - nous trouvons là l'une des expressions possibles du dualisme -, c'est-à-dire avec le corps et l'étendue. Pour toucher l'esprit, la vision doit être prise comme une idée, par essence *non figurative* (en imagination), donc être purement *intellectuelle*. Et cette idée ne contient pas elle-même et en elle-même l'être objectif (l'existence), mais le contient en représentation en tant qu'il en est la cause, elle-même réellement existante. Par conséquent, et en un sens, rien n'est plus anti-phénoménologique, nous ne voyons, d'un côté, comme en imagination, que les apparences des choses, donc sans les connaître (et sans les reconnaître), et nous voyons cependant les choses, d'un autre côté, en les connaissant, par la médiation seule de leur concept ou de leur idée, et c'est par là qu'elles sont, c'est-à-dire ont une cause *extérieure* à la simple pensée, cause qui fait d'elles, chaque fois, un [quelque chose] *qui est*. Tel est ici le platonisme cartésien, où l'on voit que cette vision, qui n'est que celle de l'esprit, est inétendue, donc sans situation par rapport au *Leib* comme lieu et au *Leibkörper* comme tout situé en ce lieu (cf. Aristote) : le « voir sensible » ou *leiblich*, le regard, y a

2. Nous citons ainsi les *Œuvres et lettres* de Descartes publiées dans la Bibliothèque de la Pléiade (Gallimard, Paris, 1953).

été éclipsé (« ébloui ») par le « voir intelligible ». Et l'idée de la chose n'est pas plus située dans l'étendue que sa vision. Tout cela relève de l'illocalisation phénoménologique du voir, qui est ici entièrement *spirituel*, redevable d'une lumière purement intelligible, ce pourquoi l'idée véritable doit être claire et distincte, constituer une pleine détermination ou, en termes kantien, la détermination intégrale de l'idéal.

Cela conduit cependant au paradoxe qu'en fin de compte toute idée comporte en elle-même l'argument ontologique sous forme plus ou moins affaiblie. Au titre X du même texte, Descartes écrit : « Dans l'idée ou le concept de chaque chose, l'existence y est contenue, parce que *nous ne pouvons rien concevoir que sous la forme d'une chose qui existe* ; mais avec cette différence que, dans le concept d'une chose limitée, l'existence possible ou contingente est seulement contenue, et dans le concept d'un être souverainement parfait, la parfaite et nécessaire y est comprise. » (Pléiade, 395 ; nous soulignons). Autrement dit, c'est l'être ou l'existence de Dieu qui justifie en les rendant concevables l'être ou l'existence des choses³. Il faut une cause pour la cause de la réalité objective des idées - ou bien : pour les idées dont il y a nécessairement de la réalité objective -, et pour que cette dernière cause existe réellement, il faut qu'il en soit ainsi de Dieu, la cause des causes. Dieu est bien l'équivalent architectonique de l'*agathon* platonicien, et il y a bien ici une circularité du voir intelligible à lui-même, qui correspond à son institution symbolique (« nous ne pouvons rien concevoir que. . . »). Tout tient finalement, du point de vue phénoménologique, à l'*éblouissement illocalisant du regard dans le voir*, et à la nécessité pour celui-ci, s'il doit être différent de l'imagination, de se situer pour lui-même, de *se voir lui-même*. A l'objection de Gassendi selon laquelle l'œil ne peut se voir lui-même (scil. voyant), Descartes répond significativement (et génialement) : « ce n'est point l'œil qui se voit lui-même, ni le miroir, mais bien l'*esprit*, lequel seul connaît et le miroir, et l'œil, et soi-même. » (Pléiade, 490, nous soulignons). Ce n'est que dans les *idées* que *le voyant* (du voir devenu voir intellectuel) *se fait visible* (intelligible) sans s'y oublier puisque *le visible ne lui est pas autre*, mais lui est *extérieur* (tout en restant le même) *par ce qui le cause, c'est-à-dire par Dieu*, en lequel seulement ou finalement nous voyons (selon ce que Malebranche nommait la « vision en Dieu ») les choses qui sont.

Certes, il s'agit bien là d'une extériorité par rapport au champ phénoménologique qui, même traité par et dans la variation eidétique, est classiquement (Husserl) de statut doxique ou tout au moins potentiellement doxique, l'*eidos* seul relevant, mais par le biais de l'imagination, de l'idéalité dont nous avons précisément tenté de montrer, dans *L'institution de l'idéalité*, qu'elle est toujours, en phénoménologie, d'origine schématique. Faut-il donc pour au-

3. En termes platoniciens, il faut que l'*agathon* fasse être le vu par lui-même pour qu'il ne soit pas tout simplement identique au voir ou pour que, à l'inverse, le voir ne s'y oublie pas en s'y absorbant. Le Bien est donc comme l'ipse du voir, mais aussi l'ipse restant à l'écart du voir et propre au vu.

tant penser que ce que nous nommons ici l'*idéalité aschématique* constitue au moins une part d'un *dehors phénoménologique originaire* où le voir serait censé se fixer en lui-même en voyant les idées, part dont le tout, du point de vue phénoménologique, serait le *vide* ou le *plein divaguant du voir* en tant que tel, c'est-à-dire du voir échappant à toute intentionnalité, et en particulier aux intentionnalités imaginatives (doxiques et non doxiques) coextensives du *Phantomleib*, et rendant le *regard* instable dans un « medium » ou un élément que nous baptisons élément de l'intelligible, et différent du « medium » ou de l'élément où se jouent de manière elle aussi instable, les intentionnalités imaginatives ? Au fond, ne peut-on reprendre la célèbre formule kantienne : « l'intuition sans concept est aveugle et le concept sans intuition est vide » dans les termes suivants, inspirés lointainement par Descartes : le vu sans idée est aveugle, c'est-à-dire obscur et confus (c'est le voir qui s'est oublié dans le vu comme senti dont il n'y a que la sensation, le vu se donnant dès lors comme l'être brut, le *pur dehors d'un corps sensible*, pur dehors par rapport aux idées claires et distinctes, ou encore pur dehors du choc fichtéen) ; et l'idée sans vu est vide (c'est la lumière instantanément diffuse du voir qui jamais ne s'y voit en train de voir, l'élément de l'intelligible, pour ainsi dire l'être sans « qui est ») ? Nul doute que nous ne soyions dans une sorte de sac de problèmes où il y va, en fait, de l'institution symbolique de la philosophie. Phénoménologiquement, il ne va en tout cas pas du tout de soi que, à tout ce qui se conçoit (ou est vu) clairement et distinctement corresponde *ipso facto* quelque chose d'objectif (par là connu), c'est-à-dire une chose indépendante de la pensée (de la vision, intellectuelle) parce que tenant sa cause d'autre chose encore (de Dieu) que d'elle-même - notons à cet égard que, si l'indépendance des choses tient de Dieu, c'est à Leibniz qu'il reviendra d'introduire la notion médiatrice de compossibles entre tel possible et l'actuel, et de concevoir Dieu comme ce que Kant désignera à son tour par l'idéal transcendantal. Quoi qu'il en soit, on en revient toujours à l'interdit kantien : « l'être n'est pas un prédicat réel ». S'il paraît tel, c'est selon et dans une illusion transcendantale.

Cela met dans une situation hautement paradoxale la philosophie classique qui n'a pu vivre devant et avec le vide, ni au gré d'une sorte de compromis boiteux pour éviter l'illusion. C'est que, *phénoménologiquement*, le voir n'est jamais pur, mais en clignotement avec le regard⁴, donc entre la désincarnation et l'incarnation (dans un *Leibkörper*) - étant entendu que l'incarnation n'est pas « matérialisation sensible ». Si l'idée (le vu du voir) ne se confond pas avec l'apparence « perceptive » de l'imagination (« apparence » figurant un objet en intuition), c'est que, précisément, il y a en elle de la *phantasia*-affection « perceptive », cela même qui danse au fond du regard clignotant dans le voir, ou qui accroche le voir en regard. Mais, de l'autre côté, si ladite

4. Avec le regard comme non intentionnel, c'est-à-dire avec la *phantasia* « perceptive ». Nous allons y revenir. Disons déjà que la *phantasia* « perceptive » enjambe le *chôrismos* en ce qu'elle « perçoit » quelque chose qui n'est d'aucune manière figuré (et figurable) en intuition, mais qui n'est pas pour autant l'intelligible.

phantasia-affection « perceptive » se transpose architectoniquement en imagination doublée d'affect, le regard devient, pour une part celui de l'imaginaire ou du fictif, et pour l'autre part, se perd dans le voir vide, sans « idée ». Dans le premier cas, le voir accroché en regard voit quelque chose, à la fois relativement individué et affecté d'indétermination ou de flou, et c'est là que danse (ou clignote) l'idée comme *pôle*. Il suffit cependant que le voir prenne pour ainsi dire, dans le second cas, le dessus sur le regard, pour qu'il en vienne à fixer celui-ci sur l'imagination et dissoudre le tremblement de l'idée dans l'aveuglement du voir au sein de la « lumière illocalisée » ou de l'« être » diffus (*Phantomleib*) rendant à l'imagination (à l'autre pôle) son statut d'irréel ou de fictif. Selon les termes de cette analyse, le voir est donc double, soit en *Spaltung* dynamique avec le regard (dont la base phénoménologique est la *phantasia*-affection « perceptive ») - et c'est ce qui peut expliquer la « participation » du « *Perzipiertes* » à l'idée -, soit en *Spaltung* statiquement fixée qui devient *chôrismos* entre idée que plus rien ne peut individuer et imagination d'une part, et ce qui, d'autre part, se confond avec de la *pure extériorité*, que celle-ci soit, dans l'élément imaginaire ou l'étendue, celle de la matière brute en soi ou, dans l'élément de l'intelligible ou l'inétendu, celle de Dieu (la cause des causes, celle de l'être ou de l'existence). Le paradoxe demeure qu'il y a dès lors deux figures de la pure extériorité, c'est-à-dire finalement, dualisme (donc encore *Spaltung*) entre étendue et pensée, ou, au dedans de l'affectivité, entre sensation externe brute et affect interne⁵. La structure architectonique ici déployée est telle que le clignotement phénoménologique entre le voir et le regard se joue en fait entre le *dehors phénoménologique originaire*, pensé classiquement comme *être et exister*, et le *dedans phénoménologique originaire*, celui de la *Leiblichkeit* (*chôra*), du *Leib* (*topos*) et du *Leibkörper* (*holon, kosmos*). A strictement parler, les deux ne se recoupent pas, ils sont vides l'un pour l'autre, et ne se mettent à « vivre » que dans le clignotement, où l'un des pôles ne cesse de revirer dans l'autre et réciproquement. Finalement, la métaphysique, ou l'institution symbolique de la philosophie classique aura été de croire et de faire accroire que ce dedans et ce dehors pouvaient se tenir avec leurs caractères l'un hors de l'autre *en toute stabilité*, l'un comme essentiel, l'autre comme irréductiblement inessentiel et appelé à s'effacer par « participation » au premier, alors même qu'ils clignotent phénoménologiquement l'un dans l'autre et l'un hors de l'autre et que c'est dans la schématisation phénoménologique de ce clignotement que vient s'inscrire toute variation éidétique possible. En ce sens, l'idée pure, parfaite, infinie, absolument claire et distincte, la pure lumière n'est phénoménologiquement pour nous rien d'autre que la phénoménalisation elle-même, classiquement pensée comme « illumination ». Mais la phénoménalisation comme nous l'entendons n'est pas advenue à l'être.

5. La scission de deux figures de la pure extériorité est phénoménologiquement attestée par l'expérience (le sentiment) du sublime telle qu'elle est analysée par Kant dans la troisième *Critique*. Cf. nos *Fragments phénoménologiques sur le temps et l'espace*, J. Millon, Grenoble, 2006.

*

* *

Pour saisir plus finement ce qui est ici en question, il peut être bon de repartir en réexaminant de plus près les quelques définitions que donne Descartes, dans l'*Abrégé géométrique* des « secondes réponses ». D'abord celle de la *pensée* : « Par le nom de pensée, je comprends tout ce qui est tellement en nous que nous en sommes *immédiatement* connaissants. Ainsi toutes les *opérations* de la volonté, de l'entendement, de l'imagination et des sens sont des pensées. » (I, Pléiade, 390 : nous soulignons) L'immédiateté est là pour exclure les résultats des pensées, et par opérations on pourrait entendre, phénoménologiquement, les actes de la conscience, qu'ils soient volitifs, intellectifs, imaginatifs ou perceptifs - « connaissants » voulant pour nous dire « conscients ». Ensuite, plus intéressante encore est la définition de l'*idée* : « Par le nom d'idée, j'entends cette *forme* de chacune de nos pensées, par la *perception immédiate* de laquelle nous avons connaissance de ces mêmes pensées. » (II, *Ibid.* ; nous soulignons) L'idée de la chose peut ainsi être ce qui est signifié par une ou des paroles sensées (la forme) - lesquelles supposent donc sa « perception immédiate », un recul réflexif (con-science) par rapport à la pensée. Quant à ce qui doit rigoureusement se comprendre comme la forme, la suite peut éclairer : « Et ainsi je n'appelle pas du nom d'idée les seules images qui sont dépeintes en la fantaisie [...], mais seulement en tant qu'elles informent l'esprit même [...]. » Elles sont donc aussi indépendantes du corporel, c'est-à-dire dépassent les cadres de l'imagination, de ce qui est « dépeint », à savoir figuré intuitivement en elles : en dehors du sensible et de l'imaginatif, elles sont *non figuratives* mais disent quelque chose (« informent l'esprit »). Dès lors, si cette non figurabilité fait partie de la forme de nos pensées, comment peut-il y en avoir « perception immédiate », c'est-à-dire, en d'autres termes, *intuition* ? C'est bien là tout le problème : celui d'une intuition du non figuratif (et non figuré). Il peut à son tour être clarifié par la définition de la *réalité objective d'une idée* (III, *ibid.*). Par là, dit Descartes, « j'entends l'*entité* ou l'*être* de la chose *représentée* par l'idée, en tant que cette entité est *dans* l'idée [...]. Car tout ce que nous *concevons comme étant dans les objets des idées*, tout cela est *objectivement*, ou par représentation, dans les idées mêmes. » (Nous soulignons)

Avant de nous arrêter sur cette définition capitale, lisons la quatrième (IV, *ibid.*, Descartes souligne) : « Les mêmes choses sont dites être *formellement* dans les objets des idées, quand elles sont en eux telles que nous les concevons ; et elles sont dites y être *éminemment* quand elles n'y sont pas à la vérité telles, mais qu'elles sont si grandes qu'elles peuvent suppléer à ce défaut par leur excellence. »

Tout compte fait (car ces définitions sont subtiles), la question est : comment faut-il comprendre la *représentation de l'existence d'une chose* (l'être) ou de l'*entité d'une chose* (propriété, qualité ou attribut), en quoi l'existence

peut-elle être *dans* l'idée (Descartes répond : par représentation)? Ou encore : en quoi *la représentation de l'existence dans l'idée est-elle liée*, soit qu'elle la conditionne, soit qu'elle soit conditionnée par elle, à *l'existence elle-même*? Question qui se pose aussi par la distinction entre formel et éminent, bien que le formel ne semble concerner que les caractères objectifs de la chose (accidents, qualités, modes) et que l'éminent, précisément (qui concerne implicitement Dieu), implique (si nous comprenons bien le sens de la « grandeur » ici invoquée) ces caractères comme *maxima* ou perfections, dont il n'y a pas de conception adéquate (telle que. . .). Il y a là, encore une fois, une variation de l'argument ontologique puisque ces définitions impliquent que si je conçois (et perçois : c'est aussi tout le problème) l'idée d'une chose infiniment parfaite, et si, par là, je ne peux qu'y concevoir l'existence (comme « réalité objective » de l'idée de Dieu), s'ensuit-il que cette chose existe réellement *en dehors* de moi? On sait que Descartes répond d'abord en disant que je ne puis avoir une telle idée, moi qui suis fini, que si une cause, la plus éminente, a « imprimé » cette idée en moi. Mais c'est là une fois de plus, semble-t-il, supposer l'*extériorité* qu'il s'agit précisément de comprendre. Et c'est pourquoi le fond de l'affaire restera l'argument ontologique : l'idée de la perfection objective (par représentation) implique l'idée de l'existence (même si elle ne peut être adéquatement conçue), et celle-ci implique à son tour l'existence *de l'être* parfaitement accompli, et ce, non pas seulement en idée, ce qui correspond à son tour au fait que je n'aurais jamais pu en avoir l'idée si précisément il n'existait pas sans moi, au-delà de moi, *en dehors de moi et par soi*. Il y a là une tautologie symbolique extrêmement subtile. Que signifie finalement *être contenu dans une idée*? Et cela surtout si le *contenu est vide de toute figuration intuitive*?

Ces considérations nous renforcent dans la pensée qu'ici, du point de vue phénoménologique, le vide de toute figuration intuitive ne peut être que celui du voir en instance d'être détaché du regard : le voir, dès lors tout spirituel n'est pas, en cette instance, lié au *Leibkörper* comme tout corporel composé de parties, ni au *Leib* comme lieu, ni à la *Leiblichkeit* (et la *Phantasieleiblichkeit*) comme *chôra*. Il est sans lieu, et même inétendu (non ponctuel) - et ce n'est qu'en tenant encore quelque part, quoique faiblement, au regard, que cette illocalisation peut encore paraître liée à un voyant évanescent qui ne se perd pas dans le vu. Bref, nous sommes bien dans le dualisme radical de la « pensée » et de l'« étendue » : le voir qui ne voit rien d'intuitivement figuré (par l'imagination ou la perception) ne voit, par les idées, que des *choses* intelligibles, c'est-à-dire des essences qui existent, et qui, par rapport aux idées, sont des *choses en soi*, causes inapparentes des éventuelles apparences imaginatives ou perceptives qui leur sont rapportées par contingence. En ces choses, l'essence est inséparable de l'existence, même s'il faut distinguer les essences dont l'existence est par soi contingente des essences dont l'existence est nécessaire (il n'y a en a qu'une : Dieu). Sans doute, au reste, ce qui distingue les premières des secondes tient-il à ce que les premières tiennent au schématisme (donc médiatement à l'imagination) alors que la seconde, encore une fois, est censée

être *aschématique*. Toujours est-il qu'il suffit qu'une idée soit claire et distincte pour que l'essence qui lui correspond existe. Et cela, parce que le maximum (de réalité dit Descartes) de clarté et de distinction, la clarté et la distinction absolues ne sont telles, proprement, qu'en Dieu, c'est-à-dire y existent. Il y a donc un relais entre les idées dont l'existence de la chose correspondante est contingente - les idées dont le contenu peut être intuitionné par la médiation du schème - et l'idée dont l'existence de la chose correspondante est nécessaire - l'idée sans contenu intuitionnable par la médiation d'un schème, c'est-à-dire l'idée dont la chose est radicalement aschématique : relais qui est celui de la légitimation, de la validation, donc de *l'existence pure comme dehors absolu*, dont l'idée n'est que partielle et relativement inadéquate. *Acte pur infini* parce que *n'existant que par sa propre force*, donc *acte pur instantané* en ce qu'il n'est pas déjà lui-même temporel mais fait exister toujours (création continuée), à travers les vicissitudes du temps : c'est ainsi que nous interprétons ce que Descartes entend par « puissance infinie ». On n'est pas loin de ce que Schelling a entrevu avec la philosophie positive, ni non plus, plus près de Descartes et d'une autre manière, de la « vision en Dieu » chez Malebranche (qui très logiquement, identifie de la même façon toute essence à son existence).

Quoi qu'il en soit, c'est par ce relais que nous rejoignons la phénoménologie que nous ébauchions, parce que c'est par là que, à l'exception de Dieu, le voir intellectuel « intuitionne » quand même quelque chose. Du point de vue classique, par exemple cartésien, le monde est constitué de *choses qui existent*, que je puis seulement connaître en leur essence par le voir intellectuel (la pensée et l'idée), et qui jamais n'apparaissent à la sensibilité ou à l'imagination, telles qu'elles sont censées être en elles-mêmes - et même, qui n'apparaissent tout simplement pas, parce que, comme chez Platon, les « idées » de la sensibilité ou de l'imagination (les représentations communes des choses) sont confuses et obscures. S'il y a, dans ce monde, de la *doxa*, elle est, comme chez Platon, à mi-chemin du sensible et de l'intelligible. Il en ressort bien qu'en réalité, le cartésianisme conduit à une réinstitution moderne du platonisme. Sans Dieu (= *agathon*), et Dieu existant *au-dehors* (« au-delà de l'*ousia* »), il n'y aurait pas de *noesis* vraie, de connaissance des choses ni même de choses. Du point de vue phénoménologique, la situation est tout autre : tout acte intentionnel est, en général (à l'exception d'une classe de certains actes de l'imagination), *doxique*, la *doxa* y est pour ainsi dire originaire, elle imprègne la corrélation noético-noématique, et l'*eidos* n'est accessible⁶ que par l'imagination en jeu dans la variation eidétique, ce que nous avons réexpliqué, dans notre *Institution de l'idéalité*, en disant que toute idéalité a du schématisme transcendantal phénoménologique comme base phénoménologique. Et comme ce schématisme l'est de la phénoménalisation, il n'est plus « besoin » d'un Dieu pour « assurer l'objectivité » (sans nous) ou la transcendance de l'idéalité. Ce qui devient dès lors pour nous un problème phénoménologique est bien

6. C'est la leçon de Husserl, mais nous aurons largement à y revenir.

identifiable comme l'idéalité *aschématique*. Nous doutons que quelque chose comme l'acte pur infini puisse avoir un statut phénoménologique - à moins de dire qu'il serait le condensé ontologique (le « trou noir » phénoménologique hyperdense) absolu de tout schématisme, ce qui, au dehors absolu du champ phénoménologique, exerce cet effet d'« attraction » à la détermination *supposée* absolue des idéalités schématiques (de celles qui restent intuitionnables par le moyen de la réduction éidétique). Cela ne serait cependant pas suffisant puisqu'il resterait à comprendre comment le pur voir, qui, ne pouvant se voir lui-même, s'échappe à lui-même, pourrait se condenser en lui-même comme en une source infinie et inépuisable d'énergie, d'*energeia*, par surcroît située nulle part. Ce serait bien le cas de dire qu'il s'agirait d'une *création continuée* - substitut, institué avec la philosophie, des schématismes phénoménologiques de phénoménalisation -, mais de choses sans aucun statut phénoménologique car n'ayant, de cette manière, aucune chance de se phénoménaliser comme phénomènes, ni même comme apparences où il demeurerait, intrinsèquement (autrement que par un recours subreptice à l'idée), quelque indice de « réalité ». En d'autres termes, la condensation du voir pur en dispersion ou en éparpillement hors de tout lieu assignable, dans un puits sans fond mais infini par son acte qui ne se tient que de soi, paraît bien être une *construction métaphysique*, la seule propre, précisément, à « localiser » le pur voir dans l'intelligible, à assigner contradictoirement un « lieu » (pure extériorité) à ce qui n'a pas de lieu. Ce serait aller au-delà des limites de ce qui est possible, même en pensée - en tout cas pour peu que l'on s'efforce de penser au-delà des mots.

Et en effet, si le contenu de l'idée est vide de toute figuration intuitive en tant qu'il est celui de l'existence (possible ou nécessaire) des choses ou de Dieu, s'il peut donc être celui de *l'acte pur infini n'existant que par sa propre force*, en lui-même instantané bien que *toujours* dans l'*instant* (sans passé ni futur intrinsèques) en tant que création continuée, la question est encore : s'il est vide de toute figuration intuitive, est-il pour autant vide de toute intuition si du moins l'on entend ce mot en un autre sens (puisque ce serait une intuition sans objet)? N'est-il pas l'infini de l'existence auto-suffisante, sans qu'il importe de savoir si celle-ci l'est de Dieu, du monde ou de la vie? L'essentiel étant qu'elle le soit de « quelque chose » *hors de moi*, d'avant ma naissance et d'après ma mort, d'avant même la formation de la Terre et du système solaire et d'après leur disparition, voire d'avant la formation de l'Univers et d'après son extinction? Et qui pourtant, de cette indépendance, soutient tout cela en une existence que précisément je n'ai pas faite, ne m'étant pas fait naître et ne me faisant pas vieillir ni mourir? Et si je me sais fini, comme dit Descartes, c'est-à-dire né et mortel, n'est-ce pas sur le fond de cet infini qu'il serait certes naïf de concevoir sous la forme d'un temps linéaire infini? Temps vide qui serait selon la formule de Haller rapportée par Kant, temps de l'ennui infini? Manifestement, par là, nous sommes quant à nous renvoyé au passé et au futur transcendants, et en particulier aux passé et futur transcendants-

taux proto-ontologiques où il n'y a pas déjà « conscience » de ce « temps » (qui est « proto-temps ») transcendantal, c'est-à-dire pas déjà sa schématisation en présence (sans présent assignable). Passé originairement passé et immémorial, futur originairement futur et immature, depuis toujours et à jamais : il nous faut modifier, en phénoménologie, notre « compréhension » de l'infini. Et nous savons par ailleurs⁷ qu'il n'y a ni passé ni futur transcendants aux proto-ontologiques sans passé et futur transcendants aux schématiques, que les premiers s'insinuent pour ainsi dire dans les écarts des schématismes par rapport à eux-mêmes, ou plutôt s'y engouffrent pour mettre en mouvement ce qui, comme *phantasiai*, se condense et se dissipe dans les articulations schématiques, et qu'ils s'y engouffrent comme irisations ou modulations de l'affectivité en affections. L'infinité divine est en ce sens, pour nous, *l'infinité de l'affectivité* en tant que celle-ci est pour nous *Sehnsucht*, aspiration infinie, tout son acte étant dans son *aspiration*. Elle seule n'existe, en quelque sorte, que par sa propre force, sans que je puisse faire autre chose que « négocier » avec elle. Et elle seule est par sa « nature » même *aschématique* même si ses « bouffées » sont toujours déjà et toujours encore schématiquement distribuées, et même si c'est phénoménologiquement une faute architectonique de s'en faire une idée comme d'une idéalité. Il ne peut en effet y en avoir d'autre représentation qu'imaginaire alors même que tout son poids s'acquiert dans la transposition architectonique du proto-ontologique à l'ontologique - à cela où le soi *est* (*existe*) qu'il soit celui du moi du cogito ou celui de Dieu. De l'affectivité, il y a bien intuition, quoique ce ne soit pas l'intuition de quelque chose d'intuitivement figuré. Quand Descartes parle de la pensée (*cogitatio*) qu'il y a dans le cogito, il parle, nous l'avons vu, de ses opérations, et non de ses formes qui sont déjà des idées dont il y a « perception immédiate ». Or pour nous l'opération est nécessairement schématique et ce qui est là intuitionné sans figuration, dans l'opération même, est l'affection qui accompagne ou plutôt qui habite la formation de la *phantasia*, celle-là même qui donne son relief (ce qui deviendra sa plus ou moins grande distinction et sa plus ou moins grande clarté) à cette dernière. C'est dire que le cogito s'effectue sur le fond, non pas tant de ce que Descartes appelle très énigmatiquement la « perfection » (et qui est ici l'existence), que de l'*affectivité* dont l'acte infini est d'aspirer infiniment, en soi dans l'instantané intemporel, pour nous dans l'instant de toujours, sans passé ni futur intrinsèques, c'est-à-dire aussi sans genèse ou Histoire. Il y a quelque chose de la vie, du monde, ou de Dieu, qui me fait et que je ne fais pas, qui, par là, est nécessaire ou fatal, et sur quoi je me *détache* avec mon ego - fût-il simplement pensant - et ma connaissance, nécessairement finis, ce pourquoi je ne puis me mettre à penser, comme l'eût voulu Schelling avec la philosophie positive, en partant de l'infini ou de l'affectivité. Cependant, il est vrai que ce « détachement » est à la fois, au même instant,

7. Cf. notre étude : « Pour une phénoménologie des racines archaïques de l'affectivité », *Annales de phénoménologie*, 2004, n° 3, pp. 155-200.

« intuition » de moi-même comme existant *et* « intuition » de l'infini ou de l'affectivité comme « soutien » *transcendant* de l'existence.

Reste à voir si cette autre « version » de la transcendance peut encore constituer, et si oui comment, une *radicale extériorité* par rapport au champ phénoménologique. Si l'affectivité peut donner, par sa mobilité, son relief à la *phantasia* et à l'imagination, il ne semble pas du tout qu'elle puisse, de manière analogue, donner clarté et distinction aux supposées idées *aschématiques*, et ce, précisément parce qu'elles sont aschématiques. Peut-être pourrait-on le prétendre pour les idéalités schématiques, qui sont « intuitionnées » par la médiation de leur schème, lequel peut articuler des *phantasiai*-affections plus ou moins vives - peut-être, parce qu'il faudrait encore examiner la question, sur laquelle nous reviendrons. Rappelons que pour nous la supposée idéalité aschématique est l'un des pôles (jamais atteint) du clignotement entre le voir et le regard, pôle qui serait tout dans l'identité du « perçu » de la *phantasia*-affection « perceptive », mais dont l'identité, si elle existait de façon stable, abolirait la *phantasia-affection*, et avec elle l'affection, la « perception », et donc sa visibilité finie en « vu ». Ce pôle ne se maintient donc que par le flou qui le fait trembler et qui, de cette manière, le « fait être » plutôt comme élément d'une multiplicité indéterminée et inchoative de supposées idéalités aschématiques, c'est-à-dire comme élément de l'« intelligible ». Il faudrait donc parler d'une *neutralité* des supposées idées aschématiques eu égard à l'affectivité même si, à la suite, par exemple de Platon dans le *Banquet*, nous l'avons indiqué, il y a toute une « érotique » de la « beauté en soi », « mer immense » (210 d), ou si, à la suite de Descartes, dans la IIIe *Méditation*, il peut être question de l'admiration et de l'adoration de « l'incomparable beauté de cette immense lumière » - il s'agit manifestement là du *sublime*, en lequel a lieu, pour nous, l'hyperbole de l'affectivité⁸, et il concerne, non pas telle ou telle (supposée) idéalité aschématique, mais l'élément même de l'intelligible. Reste donc à comprendre en quoi consiste plus précisément l'élision éventuelle de l'affectivité des idées supposées aschématiques, et dans quelle mesure cette élision peut être complice, ou non, de l'élision du champ phénoménologique.

Si nous nous reportons à ce que signifient pour nous, *en phénoménologie*, les « choses intelligibles », il vient que ce sont les idéalités et que celles-ci ont une origine schématique, c'est-à-dire plus précisément qu'elles s'instituent par la transposition architectonique d'une « image » schématique - qui est en réalité schématisation en langage d'un schématisme de phénoménalisation - en tant que schème (de langage) d'un schème, en « image » de l'idéalité, c'est-à-dire en schème de l'idéalité⁹ - tout comme, en se transposant en imagination, la

8. Cf. notre étude : « Langage et institution symbolique », *Annales de phénoménologie*, n° 4, 2005, pp. 125-145. Il s'agit là évidemment d'une hyperbole de l'affectivité dans le champ du pur noétique, sans schématisme et sans imagination. C'est peut-être la raison pour laquelle le sublime, tel que nous l'entendons depuis Kant, a échappé aux Anciens.

9. Voir notre ouvrage : *L'institution de l'idéalité*, *op. cit.* Cela implique aussi que ce schème, à la différence des schèmes phénoménologiques, soit schème auto-coïncidant.

phantasia ne donne pas lieu à une « image » d'elle-même, mais à une « image » d'un *objet* imaginé. C'est donc, ici, non pas la *phantasia*-affection qui sert de point de départ, mais le schématisme de phénoménalisation, de registre plus archaïque. Et ce n'est pas non plus l'une ou l'autre *phantasia*-affection (ou l'un ou l'autre groupe ou amas d'entre elles) qui, par transposition architectonique, se transpose en tout intentionnel imaginatif au présent, accompagné d'affect, mais c'est un morceau de chaîne schématique de phénoménalisation qui, s'étant *temporalisé* (schématiquement) en *présence* de langage, y donne lieu à tel ou tel schème (« image » schématique) de langage qui peut à son tour *se transposer* en schème de telle ou telle idéalité, et cette dernière n'est donc *en rien* assimilable à de l'objet intentionnel imaginaire figurable en intuition, avec ou sans *doxa*. En outre, si l'idéalité elle-même peut paraître intemporelle - et c'est en un sens pour nous ici toute la question -, son schème est toujours, par sa base, phénoménologique, peu ou prou de langage, temporalisant/temporalisé en présence, et par là, comporte de l'affectivité. Par conséquent, une certaine élosion de l'affectivité doit ici avoir lieu dans cette transposition architectonique où il y a *Stiftung* de l'idéalité. Or, cette transposition ne peut être, moyennant le sentiment du sublime, qui reste la « propriété » du « sujet » connaissant (du soi), que transposition dans l'élément de l'intelligible comme multiplicité indéterminée et inchoative de supposées idéalités aschématiques qui ne se concrétisent en idéalités schématiques qu'en trouvant dans les schèmes en question leur support pour ainsi dire fondateur (*fundierend*) - tout se passant comme si les affections des dits schèmes se condensaient dans l'affection du sublime *en s'y enfouissant*, et comme si, par là dissociés (en *Spaltung*) de l'affectivité en hyperbole, les schèmes de schèmes de phénoménalisation s'autonomisaient comme ceux d'idéalités (dès lors schématiques) aussi infigurables que les schèmes, et donc comme si la phénoménalisation elle-même s'y évanouissait en lumière (pur voir) diffuse, censée tenir d'elle-même les idéalités, les faisant pour ainsi dire exister dans l'instant sans passé ni avenir de l'illumination.

Cela implique, quant à « l'incomparable beauté de cette immense lumière » dont il est question chez Descartes (et Platon), que l'impossibilité pour nous de l'intuition intellectuelle (de l'idéalité aschématique comme telle) nécessite une médiation *nouvelle* entre l'hyperbole de l'affectivité et le champ du pur noétique (pur voir). Cette médiation est double : c'est celle du schématisme phénoménologique de la phénoménalisation, archaïque et concret, et celle de l'affectivité habitant les plis et replis du schématisme et pouvant se prendre en hyperbole, en excès emportant tout avec soi, y compris le voir qui ne voit même plus de vu, diffusé et transposé qu'il est dans cette « immense lumière » qui n'est que l'élément de l'intelligible en tant qu'élément de *tout* intelligible (de toute idéalité), ou en tant que transposition architectonique déformante de la phénoménalisation par la *Stiftung* de l'idéalité. A cette dernière telle que nous l'avons exposée, il faut donc apporter des nuances et des compléments. Et tout d'abord, il faut situer avec davantage de précision le statut phénoménologique-

architectonique de ce que nous avons nommé jusqu'ici l'idéalité aschématique, et qui n'est pas pure et simple illusion théorique (pur et simple artefact ou constructum), puisque, encore une fois, elle est ce phénomène qui clignote entre la *phantasia* « perceptive » et l'élément de l'intelligible.

Soulignons encore ce paradoxe que ce soit l'intelligible *en soi* qui constitue, pour la phénoménologie, son *radical dehors*. Ou que ce soit la chose intelligible, chose dont il n'y a que l'idée comme individuation non anéantissante du pur voir ou de la lumière pure, qui constitue le dehors radical par rapport auquel se déploient et s'articulent les structures intentionnelles. Le sensible ne peut en effet constituer, comme dit Husserl, l'indice ultime de la réalité que dans la stricte mesure où il paraît *causé* par une chose intelligible dont nous ne connaissons rien, du moins par les moyens mêmes du sensible. Ce n'est que parce que nous avons une *idée* de telle *chose* perçue comme étant *extérieure* à la perception, que celle-ci est bien perception *de* cette chose (ce que Husserl reconnaît à sa façon en disant que la perception adéquate de la chose, c'est-à-dire sa perception telle qu'elle *est*, est une « idée au sens kantien » : le constitutif devient très logiquement régulateur). Et ce n'est pas un hasard si cette manière de parler ne convient pas à *l'imagination* puisque celle-ci *ne peut être corrélatrice d'aucune idée* de chose intelligible radicalement extérieure, même dans le cas où elle est doxique - pour arriver à l'idée il faudra, c'est caractéristique, le recours à *l'infini* de la variation éidétique. Nous voyons par là qu'il y a en tout cas chez Husserl deux conceptions de l'idéalité : une conception pour ainsi dire officieuse, celle de l'idée au sens classique cartésien qui lui permet de parler de dehors ou d'extériorité et qui l'ouvre à un certain sensualisme (jusque dans son analyse du temps), et une conception en quelque sorte officielle, et phénoménologique de façon très cohérente, celle de la variation éidétique, où il serait d'emblée absurde de dire que le *Vorbild* quelconque de la variation est une « image », un *Bild*, de l'idéalité - laquelle n'est aperçue qu'à travers une structure de congruence qui pour nous vient d'une unité schématique. Cela rend compte du cercle en vertu duquel il faut bien avoir, de quelque façon, la conception de l'idée au sens cartésien pour reconnaître comme *quelconque* le *Vorbild* choisi pour amorcer la variation. C'est ce point qu'il nous faudra étudier ailleurs, en faisant le détour nécessaire de l'approfondissement phénoménologique-analytique de la *phantasia* « perceptive ».

*

* *

Dans cette ligne problématique, et comme par un retour en zigzag, il faut encore s'entendre préalablement sur ce que Descartes lui-même entend comme extériorité par rapport à l'intelligible, c'est-à-dire par sentiment ou sensation. A cet égard, l'article premier de la seconde partie des *Principes* est éclairant. « Premièrement », écrit-il, « nous expérimentons en nous-mêmes que tout ce

que nous sentons vient de quelque autre chose que de notre pensée ; parce qu'il n'est pas en notre pouvoir de faire que nous ayons un sentiment plutôt qu'un autre, et que cela dépend de cette chose, selon qu'elle touche nos sens. » On en est donc ramené au sensualisme, et on n'est pas loin de l'*esse est percipi* de Berkeley. D'autant moins que Descartes ajoute : « Il est vrai que nous pourrions nous enquérir si Dieu, ou quelque autre que lui, ne serait point cette chose ; [...] » Il se pourrait en effet que tout l'être sensible, extérieur aux idées non figuratives en intuition, consiste en son être perçu, et qu'il n'y ait pas d'autre « être en soi » que celui représenté dans les idées *de choses* en tant que choses intelligibles - il est curieux, et Leibniz le souligne dans ses *Remarques sur les Principes*, que Descartes parle de « quelque autre que lui (scil. Dieu) » pour ne plus y revenir. Sans doute faut-il entendre qu'il s'agirait là, non pas de ce que représente l'idée intelligible et aschématique de Dieu (ou *en* Dieu, ce qui nous conduirait aussi à Malebranche), mais de ce que représente une pareille idée de chose dont nous ne *connaîtrions rien en dehors de la sensation*, sinon, par elle seule, l'existence. Or l'argument cartésien est que nous en connaissons plus, moyennant cependant une condition : « mais, à cause que nous sentons, ou plutôt que nos sens excitent souvent à *apercevoir clairement et distinctement*, une matière étendue en longueur, largeur et profondeur, dont les parties ont des figures et des mouvements divers, d'où procèdent les sentiments que nous avons des couleurs, des odeurs, de la douleur, etc., si Dieu présentait à notre âme immédiatement par lui-même l'idée de cette matière étendue, ou seulement s'il permettait qu'elle fût causée en nous par quelque chose qui n'eût point d'extension, de figure, ni de mouvement, nous ne pourrions trouver aucune raison qui nous empêchât de croire qu'il prend plaisir à nous tromper ; [...] » (nous soulignons) Autrement dit, c'est parce que nous avons une *idée* claire et distincte de l'étendue (extérieure en soi à la pensée) et des choses étendues que l'étendue et les choses étendues existent, si du moins Dieu ne doit pas se retransposer en Malin Génie. Il n'en faut donc pas moins que l'hyperbole portée à son extrême - le retour ou le recours, donc, à la fiction initiale (et par là, en ellipse, au cogito) du Malin Génie - pour assurer de *l'extériorité* de l'étendue et des choses étendues. L'extériorité radicale dont nous parlons (du champ phénoménologique) prend donc aussi figure, chez Descartes, les cartésiens et post-cartésiens, d'étendue et de choses étendues, donc de *corps*. Mais c'est la véracité divine qui assure que « l'idée que nous en avons se forme en nous à l'occasion des *corps de dehors*, auxquels elle est *entièrement semblable*. » (Nous soulignons) Ces idées sont donc comme des idées-images, et même, s'il s'agit de dépasser le purement empirique des corps singuliers perçus, ce sont des « images-schémas » (Husserl) qui, pour nous, rentrent dans le champ phénoménologique des idéalités schématiques, accessibles comme idéalités (relevant de l'intelligible) par la médiation de schémas. Donc : à notre distinction du *dedans phénoménologique* et du *dehors aschématique* correspond aussi, chez Descartes, la distinction de l'*étendue* (dont il y a aussi idée claire et distincte) et de la *pensée*. Il y a de la sorte

dans cette dernière distinction une déformation cohérente de la première, à laquelle elle emprunte de manière cachée (y compris cachée à elle-même) pour s'instituer. Pour reprendre des termes que nous empruntons à Fichte (dans la W-L 1798), le pur voir n'échappe à sa divagation infinie dans la pure lumière (« intelligible » comme « trou noir » phénoménologique) que dans la mesure où il se fixe en se « situant » dans l'un ou l'autre *schème du voir* à travers lequel il voit l'idéalité (même celle des choses sensibles), en ayant subi le choc (l'*Anstoss*) de l'extériorité, c'est-à-dire, en fin de compte, le choc du sensible en tant que l'*interruption* - mais *pour nous*, non seulement du schématisme temporalisant de langage, ce qui crée le *hiatus* à travers lequel il y a transposition architectonique, c'est-à-dire *Stiftung* de l'idéalité schématique, mais encore et aussi l'interruption brutale du mouvement schématique dans le moment sublime (Fichte a-t-il manqué ce moment) qui, emporté dans l'inflation infinie de son affection en hyperbole, fait signe vers l'extériorité pure du « trou noir » phénoménologique, c'est-à-dire vers l'*aschématique* (l'intelligible infigurable). L'interruption conçue comme simple dans la tradition classique est, on le voit, *double*, car elle n'a pas le même statut architectonique selon qu'elle est génératrice de la *Stiftung* de l'idéalité schématique (laquelle appartient encore au champ phénoménologique) ou selon qu'elle l'est du « trou noir » phénoménologique, c'est-à-dire, eu égard à ce champ, du *dehors phénoménologique* originaire - auquel, classiquement, les idéalités schématiques sont, par subreption transcendante, illusoirement rapportées, l'idéalité étant classiquement censée être, universellement et en elle-même, aschématique.

Ce qu'il y a donc de remarquable dans l'article premier de la seconde partie des *Principes* de Descartes, c'est le lien établi entre les *deux extériorités* que nous avons déjà distinguées : celle du sensible et celle de Dieu. C'est parce que Dieu n'est pas le Malin Génie que, comme dit Leibniz, notre vie ne nous apparaît pas « semblable à un songe dans l'antre de Morphée » - c'est-à-dire comme un rêve sans dehors. Il n'en faut pas moins que la véracité divine pour que l'*idée* que nous avons des corps leur soit entièrement semblable - étant entendu que sans cette idée, les corps ne seraient précisément rien que les illusions produites par les apparences d'un songe. Par rapport à Platon, la nouveauté moderne est qu'il faut trouver un ordre, par définition rationnel, jusque dans le sensible et le devenir, et par là, une consistance en ces derniers. Pour ainsi dire, Dieu se trouve jusque dans la géométrie, comme le garant, en tout cas, de sa choséité externe : mathématique et physique.

Or, si l'on comprend par là ce qui, très paradoxalement, assure l'*extériorité* (philosophique) du sensible, on peut aussi comprendre ce qui est susceptible de conduire, en phénoménologie, à sa *réduction* - laquelle nous a considérablement rapproché du platonisme, puisque, en phénoménologie, le sensible, ce qui relève de l'*aisthesis*, ne peut être auto-consistant, ni même consistant, par une médiation dont tout semble indiquer par ailleurs qu'elle ne peut être que divine, s'ancrer dans le suprasensible (que ce soit de manière dogmatique, comme chez Descartes, ou critique, régulatrice, comme chez Kant). C'est pourquoi

notre problématique de la spatialisation (*chôra*, *topos* et « espace ») ne peut partir que de la *phantasia*-affection et de l'imagination en *Spaltung* dynamique avec l'affect. Ce sont bien *le voir pur* et sa problématique qui seuls sont susceptibles d'y introduire de la *radicale extériorité*, et toute la question est que le voir pur ne se réduit pas d'emblée et en totalité au voir illocalisé du *Phantom-leib* - cette réduction relevant en fait, déjà, de la pathologie de l'imagination. Mais pour y échapper, nous venons de le comprendre, il faut en passer par l'interruption, dans le moment du sublime, de l'expérience phénoménologique en schématisation (et cela va de soi, nous ne l'avons pas précisé, il y va ici du sublime « positif »). L'extériorité radicale, la transcendance a pour origine, en phénoménologie, l'interruption schématique et l'inflation affective du sublime « positif » dans l'absolu *aschématique* où l'hyperbole de l'affectivité à son maximum condense cette dernière en *être* qui est censé tout soutenir en tant que source ultime mais indéterminée de détermination - le sublime « négatif » ou le traumatisme s'interrompant ou implosant d'eux-mêmes en s'échappant de l'être et du penser, et en figeant le phénomène de langage qui l'a amorcé en structure de significativités *imaginatives* (fantasme originaire), en « pseudo-réel » structurant par en dessous ou par derrière le « réel » de ce qui, malgré tout, est censé être. Il s'agit, là aussi, d'une extériorité, mais cette fois « interne », « inconsciente » et pathogène, à peu près complètement ignorée de la philosophie classique.

Quoi qu'il en soit, pour nous, en termes phénoménologiques, la seule manière de « localiser » le voir sur un vu en lequel il ne s'oublie pas est d'en passer par le regard et la *phantasia*-affection « perceptive » qui palpète en son fond, l'idéalité aschématique étant l'un des pôles du clignotement entre le voir et le regard. Mais l'ainsi « perçu » se transpose aisément (et quasi spontanément) en apparence « perceptive » d'un objet par là figuré, et le passage se fait sans résistance propre de ce qui est si l'on veut « intuition » de l'idée à l'imagination de l'objet - et c'est là que se trouve le lieu architectonique de la variation éidétique husserlienne. Il faut donc que le voir prenne pour ainsi dire le dessus sur le regard (ici, en tant que *phantasia*-affection « perceptive », dans une foncière instabilité), mais sans jamais le supprimer ou l'anéantir, pour que l'idée aschématique soit fixée par rapport à une double extériorité, d'une part celle de la sensibilité et de l'imagination qui en est exclue, d'autre part celle de Dieu où elle trouve finalement son lieu. On s'aperçoit par là que la *médiation sautée* par la philosophie classique est le passage entre l'« intuition » de l'idée et l'imagination de l'objet ; ce passage s'effectue à double sens, et d'un type d'institution symbolique (et de transposition architectonique) à l'autre, de celui de l'idée comme pôle clignotant avec une *phantasia* « perceptive » à celui de l'objet imaginé comme pôle clignotant avec l'apparence « perceptive », selon la transposition, elle-même clignotante, de la *phantasia* « perceptive » dans l'apparence « perceptive », et ce clignotement peut lui-même se mettre en enchaînement schématique. C'est ce qui explique à la fois la circularité propre à la variation éidétique et le fait qu'il faille, malgré tout, en amorcer l'effectua-

tion pour entrevoir correctement son infinité et en elle la structure recherchée de congruence. D'où il ressort, à nouveau, qu'il n'y a pas, pour nous, d'idéalité aschématique (stable) et que celle-ci n'est finalement que l'illusion transcendantale de l'idéalité quand le voir pense la voir directement, sans médiation.

Certes. Mais alors, d'où vient donc l'*extériorité*? Celle du sensible et celle de Dieu? Il n'est peut-être pas nécessaire, en phénoménologie, d'en passer par cette radicalité de l'*extériorité* qui implique toujours peu ou prou le *chôrismos*, pour comprendre au moins, dans la phénoménologie même, une *extériorité relative*. Si nous ne voulons pas réintroduire subrepticement l'*extériorité* pensée (les idées) des choses intelligibles, inconnaissables par les sensations quoique se signalant par elles, pour rendre compte de l'*extériorité* des objets perçus par rapport à leur perception, au tout intentionnel hylémorphique et noético-noématique de la perception - et donc par là, pour donner consistance au « réalisme » de la perception -, il faut qu'il y ait, dans la perception elle-même, quelque indice de cette *extériorité*. Nous nous retrouvons ainsi dans une situation structurelle analogue à celle où s'est trouvé Berkeley dans son *Essai sur une nouvelle théorie de la vision*. Berkeley a en effet fort bien compris que la vue ne perçoit pas immédiatement par elle-même la distance ou l'*extériorité* : elle est d'elle-même immatérielle, ne voyant des choses que des « idées » comme ressemblances ou « images » par lesquelles ne s'indique « en soi » rien du proche ou du lointain. Dans nos termes, le voir est intrinsèquement indiscernable de l'imaginer, et si l'on ne s'en tenait qu'au voir, nous aurions seulement affaire à des « images » plus ou moins grandes ou petites, et plus ou moins nettes, claires ou obscures, distinctes ou confuses - « propriétés » qui font le paradoxe de la peinture. La réponse de Berkeley à ce problème est, en son fond, comme du Merleau-Ponty avant la lettre : elle passe par ce que ce dernier eût appelé le « chiasme » du voir et du toucher. Tout en ayant en effet la caractéristique d'être hétérogènes, voir et toucher se recoupent et se mélangent, et ce qui relève du tactile, outre qu'il *accompagne* la vision, n'a « en soi » aucune espèce de similitude avec l'*extériorité* - bien au contraire, puisqu'il y a *contact* (physique) avec le *Leibkörper*, et que dans la réversibilité du contact (touchant/touché), il y a bien, comme le disait Husserl dans *Ideen II*, *Empfindnis*, « événement » du *Leibkörper* et donc situation de celui-ci dans son lieu. Cependant, l'« esprit » de la théorie de Berkeley consiste à dire que, par le chiasme du voir et du toucher, le vu invite au toucher, donc au *mouvement* au moins potentiel du *Leibkörper* en son lieu, tout comme le toucher invite au vu, c'est-à-dire à sa *situation* par rapport au *Leibkörper* comme tout physique de ses parties. C'est donc dans ce « chiasme », et parce que le toucher peut se manifester par son être en puissance par rapport à un vu qu'il ne peut actuellement toucher - ou parce que, corrélativement, l'actualité du toucher montre le *contact* du *Leibkörper* avec le touché qui est aussi du vu, donc parce que le toucher, selon son être-en-puissance et son être-en-acte, manifeste le dehors à distance ou le dehors sans distance - que l'*extériorité* relative phénoménologique peut se constituer. Le chiasme est ainsi ségrégation dans le même mou-

vement, et ce, entre un voir qui est finalement transparent à soi de cela même que rien ne l'arrête dans son mouvement de s'oublier dans le vu, et un toucher qui est au contraire contact de soi à soi puisque de lui-même (sans le concours du voir) il est incapable de discerner en soi ce qui est touchant et ce qui est touché, puisqu'il ne s'oublie pas dans le touché, se « prend » dans son épaisseur et par là va et vient (ou tend à venir) à soi, mais à un soi originellement affecté d'*ubiquité* tant que le voir n'y a pas joué. Le voir, ou tout au moins, plus exactement, le regard qu'il habite, puisqu'il est le seul à être lui-même situé au lieu du *Leib* comme lieu du *Leibkörper* en tant que tout physique de ses parties. En ce sens au reste, il y a plus, phénoménologiquement, dans le toucher que ce que, de manière très classique, Berkeley entend par là : il s'agit précisément du *Leibkörper* comme « masse » (*ogkos*) physique *vivante* située en son lieu comme ici absolu du *Leib*. Pour reprendre la langue de Husserl, c'est dans la stricte mesure où il y a des *Empfindnisse* comme *Leibvorkommnisse* que le voir, sans s'échapper aussitôt dans l'intellectuel qui éclipse le sensible, et sans divaguer pour autant dans la *Phantomleiblichkeit* de l'imagination, peut, en tant que *regard*, se tourner vers quelque chose auquel il revient d'avoir le statut d'*extériorité phénoménologique*, ou plus rigoureusement, d'*extériorité intra-phénoménologique*, non médiatisé par l'intuition intellectuelle de telle ou telle chose en soi, intelligible, et seulement connaissable par la pensée. C'est dans cette mesure que le perçu n'a pas seulement le statut d'être le corrélat intentionnel objectif d'un flux temporel d'*Abschattungen* et d'être à ce titre intégré dans tout exemple *a priori* quelconque de l'*eidos* « perception d'une chose sensible », mais aussi d'être une chose sensible *externe* (« transcendante ») au flux des vécus de la conscience, sans qu'il faille pour autant en passer par l'idée ou la présupposition de cette chose comme étant en soi. Autrement dit, c'est par là que le corrélat noématique de la noèse est tenu par la dimension de l'*extériorité*, nulle « connaissance phénoménologique » ne s'attachant à l'être-en-soi de la chose qui n'y a plus de statut - et c'est sans doute par là que la phénoménologie entretient encore un rapport profond, quoi qu'il en soit des différences, qui sont considérables, avec le criticisme kantien, tout au moins au registre de la « théorie de la connaissance ». Il n'y a, chez Husserl et en phénoménologie, pas de perception de la chose sensible sans *Leib* et *Leibkörper*. Mais cette perception, qui est bien perception de la chose en son *extériorité*, est toujours *doxique*, et il n'en faudra pas moins que la variation éidétique, dans et par l'*imagination*, pour accéder à l'*eidos* et à l'idéalité, qui sont d'un tout autre registre architectonique que la chose en soi purement intelligible et ne se signalant au corps que par les indices de sensations en elles-mêmes aveugles. Il n'y a pas, en phénoménologie, de noèse directe et en soi pure du *noeton*, mais, même si elle se présuppose elle-même, noèse *indirecte* par la médiation nécessaire (et universelle) de la variation éidétique toujours déjà faite et en puissance comme empreinte d'un schématisme phénoménologique - comme nous avons tenté de le montrer dans *L'institution de l'idéalité* -, dont l'intuition éidétique, la *Wesensschau* ressort en tant que dégagement d'une structure d'invariance.

Traumatisme et mort comme accès à la Vie

ROLF KÜHN

Phénoménologie radicale et patho-genèse

Notre analyse se situe au point d'intersection d'une recherche relative à la phénoménologie matérielle instaurée par Michel Henry et de sa continuation à l'égard des problèmes psychologiques et culturels qui se posent au niveau d'une méthode psychothérapeutique renouvelée. Sans renoncer à la substance phénoménologique pure des questions à traiter, le texte suivant voudrait laisser s'exprimer le traumatisme et la dépression comme aussi la mort tels qu'ils sont vécus en eux-mêmes. Pour cette raison même, notre intention n'est pas une *psycho-pathologie* au sens empirique du terme, mais l'élucidation d'une patho-genèse à partir de l'auto-donation de la Vie phénoménologique absolue, et cela sans emprunter de critères externes, par exemple à la médecine ou à la psychiatrie. Nous tâcherons également d'y faire droit au Bonheur, car pour une phénoménologie rigoureuse la joie n'est jamais absente de nos épreuves les plus abyssales.¹ Ainsi, par exemple, le prix Nobel de littérature Imre Kertész dit dans son « Roman de quelqu'un sans destin » que tous l'ont interrogé seulement, après sa libération des camps de concentration, au sujet des atrocités vécues : Mais, pendant les « pauses » entre ces peines, même près des cheminées des chambres à gaz, « il y avait quelque chose qui ressemblait au bonheur » - et qu'il ne voulait pas oublier dans son témoignage.

Dans le désespoir, qui est la forme fondamentale de tout vécu allant de certains troubles courants d'humeur jusqu'à la mélancolie, le traumatisme et la mort, on fait l'expérience foncière de ne plus pouvoir vivre et de ne plus être aimé, ce qui va de pair en général. Nous devons comprendre un tel phénomène à partir des structures ultimes de la Vie phénoménologique pure, si nous ne voulons pas perdre le droit de parler aussi d'une auto-jouissance constitutive de cette vie en son pathos immanent. Dans l'auto-affection radicale en

1. Pour cet arrière-fond mentionné, cf. nos ouvrages *Passibilité et radicalité. Pour une phénoménologie pratique*, Paris, L'Harmattan, 2003, ainsi qu'en collaboration avec Günter Funke et Renate Stachura, *Existenz, Seele und Leben*, 3 vol.: t. 1: *Einführung in eine phänomenologische Psychologie*; t. 2: *Patho-genese und Fülle des Lebens. Eine phänomenologisch-psychotherapeutische Grundlegung*; t. 3: *Existenzanalyse und Lebensphänomenologie - Berichte aus der Praxis*, Munich/Fribourg, Alber 2005. L'ensemble de cette dernière publication témoigne de la recherche théorique et pratique à l'*Institut für Existenzanalyse und Lebensphänomenologie Berlin* (www.guenterfunkeberlin.de) ainsi qu'à l'*Institut Lebensphänomenologie Österreich* (www.lebensphaenomenologie.at).

tant que notre Facticité individuelle toujours effective, la vie se reçoit en elle-même comme une vie restant absolument identique à elle-même, et dans une telle réception passible d'elle-même elle continue à se donner comme le Bonheur d'elle-même. C'est pour cela qu'il est permis de dire que la vie, qui est la nôtre, reste marquée, en son essence la plus intérieure, par le se-supporter et le se-réjouir de son auto-apparaître. Ces deux tonalités originaires ne peuvent pas être séparées, de sorte qu'elles forment les affections phénoménologiques absolues, en déterminant par là toute notre existence aussi bien dans son développement que par son exercice à tout moment.

Toutes nos actions, en effet, s'accomplissent à partir de cette pré-donation, car nous voulons échapper au désagréable et à la douleur pour goûter à nouveau ou retrouver le bonheur en sa sensation chaque fois spécifique. Pour cette seule raison, il y a déjà une tension de base dans le besoin le plus modeste, car il se trouve rattaché à une satisfaction correspondante. Cependant, il ne faut pas concevoir cette tension (avec ses autres modalisations allant de l'effort au faire et impliquant ce rapport indiqué entre joie et souffrance) comme une séparation à l'intérieur de la vie, et non plus comme un complément ou un ajout réciproques. Bien au contraire, il s'agit de comprendre ce rapport de *réciprocité* comme un *passage* phénoménologique de principe qui a toujours lieu sans interruption entre ces deux affections de base, et cela dans les deux « directions ». Ce dernier phénomène indique, d'ailleurs, qu'il n'existe point, dans la vie phénoménologique pure, de temps ek-statique. Car, pour une telle temporalité vue comme une transcendance, aucun passé ne peut redevenir un présent absolu, tandis que, dans *l'historialité* autonome de la vie en tant que « temporalité affective », la souffrance peut devenir joie et bonheur, et *vice versa*.²

Si, donc, le bonheur bascule, pour l'âme, dans le malheur et la douleur, nous parlons aujourd'hui, le plus souvent, de « dépression » en son désespoir, et nous cherchons, dans la plupart des cas, ses raisons dans des événements extérieurs ou biographiques. Mais une telle transformation n'a pu se réaliser, en définitive, que parce que l'Affectivité transcendantale porte une telle tristesse ou mélancolie en elle-même comme sa possibilité propre, sans que nous puissions regarder, pour autant, la vie comme « hostile » à notre égard, selon le terme de Kafka. Car le principe de toute souffrance se trouve formé, de fait, par cette *passibilité* radicale déjà mentionnée, dans laquelle la vie se reçoit elle-même en tant qu'affection intérieure en son auto-révélation, pour être par un tel se-supporter la Vie même qui continue à se réjouir d'elle-même en cet auto-saisissement. Cette souffrance n'est dès lors, pas plus que l'auto-jouissance de la Vie, pas un simple sentiment ontique constatable, mais il s'agit de cette Affectivité pathétique originaires, à partir de laquelle tout sentiment singulier de souffrance ou de joie s'avère seulement possible à l'intérieur d'une *généalogie*

2. Nous reconnaissons ici toute notre dette à l'égard du texte de Michel Henry sur *Souffrance et vie*, in *De la phénoménologie*, t. I: *Phénoménologie de la vie*, Paris, PUF 2003, pp. 143-156.

pure de la Vie.

Ainsi, ce que nous nommons aujourd'hui couramment un « traumatisme », avec ses aspects multiples, ne peut naître que dans cette tension affective de base, et c'est aussi seulement grâce à cette forme fondamentale de passage généalogique vivant que notre vie arrive, par elle-même, à dépasser un tel phénomène. Si nous considérons, par suite, plus soigneusement cette loi la plus phénoménologique de la vie immanente, nous rencontrerons, en effet, ce désespoir déjà indiqué auparavant en tant que le fond de toute dépression et mélancolie ou de tout traumatisme, car il s'agit - malgré leur fait courant actuellement - d'une expérience extrême qui concerne l'ipséité du Je/Moi en tant que *rapport-à-soi*, et qui est également en jeu dans l'expérience du mourir.

1. LE DÉSESPOIR SAISI COMME SUBJECTIVITÉ PURE

Chaque *Soi* n'est d'abord rien d'autre qu'un rapport non-thématique à soi-même qui, en tant que tel, n'est jamais donné dans l'extériorité du monde, puisque dans ce monde, et en tant que celui-ci, tout n'apparaît que dans la juxtaposition ou la *Différence*. Ce qui fait le rapport de ce *Soi* vu comme un « Je » affecté, n'est pas une pensée telle que la réflexion théorique ou l'expérience psychologique de soi, parce que ces dernières ne créent jamais rien de vivant. Au contraire, un tel « Je » auto-affecté implique l'immédiateté de la Vie en l'auto-révélation de son *pathos* affectif ou charnel. Ou plus exactement encore, il s'agit, pour ce rapport, du lien originaire entre le se-supporter de la vie avec sa joie en tant que son se-supporter et son se-saisir soi-même dans l'*auto-étreinte* chaque fois identique de son essence qui comporte ma naissance transcendante en tant que « Moi ». Là où mon *Soi* est généré dans un tel *pathos*-individuation, là aussi il ne peut plus jamais se libérer du « poids » de cette passibilité fondée par la naissance radicale de ma vie dont témoigne toute souffrance, et surtout le malheur extrême. Cependant, en un tel Je du désespoir croît également un vouloir fuir cette souffrance intolérable, et cela dans la mesure où elle devient de plus en plus insupportable pour l'existence. Mais une telle tentative de fuite est alors identique au désir de vouloir échapper à soi-même - *de ne plus être forcé d'être un Soi, d'être une subjectivité en son se-sentir indélébile*, dont le souffrir bascule inexorablement en désespoir.

Puisqu'une telle délivrance n'est justement pas possible, c'est alors le plus grand désespoir qui éclate ici, comme l'ont vu déjà Nietzsche et Kierkegaard avant Michel Henry. C'est le plus grand désespoir qui puisse exister, à savoir de vouloir se détacher de soi-même - et de ne pouvoir le faire en effet ; et cela indépendamment du succès plus ou moins grand des distanciations psychologiques proposées par des méthodes et techniques diverses. Par conséquent, le désespoir extrême en tant que dépression grave, culpabilité, mélancolie et traumatisme prend son départ dans ce qui est le Fond archi-phénoménologique de toute expérience, c'est-à-dire à l'intérieur de l'immanence radicale de la Vie

qui signifie vivre seulement à partir de son affectivité pure, la porter absolument en soi - *d'être cette affectivité*. Le désespoir de vouloir se détacher de soi et de ne pouvoir le faire trouve, autrement dit, l'impossibilité d'une telle séparation de soi exactement dans l'essence de la vie en tant que telle et qui m'est donnée, en son auto-affection, comme la *mienne*, liée à soi pour jamais. Cette contradiction avant tout temps, et qui ne peut être dé faite, pour cette raison même, par le temps ou par une extériorité quelconque de l'ek-stase (monde, volonté, liberté, sens, etc.), constitue la contradiction profonde du désespoir, sa « maladie mortelle » appelée dépression et traumatisme en langage psychologique : *vouloir mourir et ne pouvoir y arriver, parce qu'un tel mourir forme une contradiction avec la vie elle-même, d'où résulte le sentiment d'un « mourir éternel » qui saisit, de façon plus ou moins forte, toutes les modalités d'une telle souffrance*.

Cette contradiction n'est pas seulement une contradiction logique, existentielle ou événementielle, et c'est pour cela même qu'elle reste inaccessible à la pensée. Une telle contradiction ne peut être vécue que comme un sentiment-limite de notre existence ; là où l'existence même plonge de manière phénoménologique radicale dans la vie elle-même pour n'être ainsi qu'une brûlure permanente en celle-ci à cause de son pathos. Mais il nous est permis aussi de dire déjà que, dans la mesure où le Je fait l'expérience de son impuissance ultime de ne pouvoir se détruire soi-même en son intérieur même, l'épreuve de la vie en sa puissance la plus forte grandit en même temps. Car cette hyper-puissance de la Vie qui jette le Je en son ipséité pure, et cela malgré son vouloir propre, le saisit également pour le faire vivre. Même dans le suicide, vu comme une destruction venant de l'extérieur, cette puissance sert encore de force dans l'acte de mise-à-mort en tant que telle, car cet acte ne peut être consumé qu'avec le donné de la vie même. A travers la souffrance saisie comme telle, la vie arrive donc à se révéler de telle façon qu'elle se manifeste principiellement plus puissante que tout désespoir. Car sur le Fond du désespoir se révèle, en fait, sans être un savoir réflexif ou rétentionnel, l'Absolu de la Vie, puisqu'en dehors de cette *auto-révélation de la Vie* il n'y a plus aucun autre « Etre », et c'est à cause de cela qu'il existe, par exemple, une affinité entre le vécu phénoménologique et le donné religieux. Par conséquent, ce Fond est celui même où la Vie se rassemble en soi pour former, par elle-même, son propre apparaître absolu dans lequel le Moi passible pur peut devenir un Je vivant. Et l'on peut affirmer également que le traumatisme et la douleur peuvent trouver, à partir de ce Fond, de nouveau leur « guérison » ou leur « salut » dans la mesure où aucun sentiment ne reste « bloqué » en lui-même à jamais.

Car autant que la souffrance naît dans la vie et y prend son ampleur pour advenir en sa propre chair affective qui est le pathos intérieur, il existe fondamentalement une « histoire intérieure » de chaque sentiment. Il s'agit ici exactement de l'historialité de la vie en ses passages et modalisations permanentes, à savoir de la transformation indiquée ci-devant de la souffrance de la vie en sa joie. Si nous pouvons affirmer alors, dans certaines limites, que des

« crises » sont nécessaires pour grandir dans la vie par la vie même, il s'agit là, pour une phénoménologie de la vie justement, de cette « dialectique » immanente de l'auto-affection en sa passibilité pure apparaissant comme un paradoxe. Puisqu'une telle dialectique forme le centre même de toute souffrance profonde, elle fait comprendre également pourquoi un « salut » au sens le plus large reste toujours donné. Car tout art de guérir repose - consciemment ou inconsciemment, méthodiquement ou intuitivement - sur l'auto-mouvance de la vie en son oscillation permanente entre souffrance/bonheur, par laquelle nous sommes donnés à nous-mêmes dans l'auto-donation de la Vie saisie comme le « Don » le plus grand de tous les dons. Et parce que, de cette manière et d'aucune autre, nous sommes inlassablement dans la Vie pour n'être des vivants qu'en elle, il s'avère que toute « fixation » affective, avec son désespoir, arrive à être défaite seulement en fonction d'un tel changement de l'inchangeable de la Vie en soi.

Si nous abordons maintenant le *traumatisme* de façon plus spécifique, la raison en est qu'il n'est plus seulement au centre de la cure psychanalytique à cause des traumatismes d'enfance. Il faut bien se rendre compte que les situations historiques, politiques et sociales de notre temps, avec leur violence la plus brutale d'extermination et de viols, exigent maintenant une réponse phénoménologique urgente.³ Par suite de ce qui a été dit jusqu'ici, nous pouvons retenir, sans doute, que le Je subit, dans le traumatisme, et cela contre son gré, la condition même de sa subjectivité pure qui est vécue comme son pathos. Le fait d'une acuité de toutes les souffrances se présente alors de telle manière qu'il y a, en ce cas, une problématique phénoménologique supplémentaire de l'*oubli* et du *ressouvenir* : Le sens de ce qui est arrivé ne peut plus être rejoint, parce que l'oubli renferme le Je affectivement de telle sorte que celui-ci ne peut plus se souvenir de son « oubli » (qui forme une protection psychique au moment de la situation traumatisante). Par exemple, le syndrome des camps de concentration, même des décennies après ou encore dans la génération suivante, ne permet à aucun Je de se souvenir de ces atrocités insondables par une image du passé. Ainsi, le Je est-il projeté par lui-même dans son propre oubli - sans réponse à la question de savoir *pourquoi* il souffre, et ceux qui ont vécu une telle torture ne peuvent décrire véritablement une telle situation et sa souffrance, ou dire seulement : « La douleur était ce qu'elle fut. » (Jean Améry) Autrement dit, elle ne se manifeste que comme souffrir, sans rien d'autre au-delà d'elle-même. Il y existe, pour ainsi dire, une indication « muette » d'un sens à travers le symptôme affectif, mais la signification non-exprimable d'une telle indication événementielle ou herméneutique se retire toujours - et peut-être à jamais - dans une passibilité pure. Ce retrait forme ici la souffrance proprement dite et constitue, à présent, l'intérêt majeur des recherches psychotraumatiques qui n'ont pas encore trouvé leur aboutissement au niveau de la

3. Cf. aussi Rudolf Bernet, « Le sujet traumatisé », in *Revue de Métaphysique et de Morale* 2 (2000), pp. 141-161.

théorie psycho-pathologique. Par ce retrait ou par cette exclusion, c'est surtout la distinction entre le *réel* et le *symbolique* (sens, signification) qui se trouve abolie, et le Je disparaît d'une certaine manière, puisqu'il se trouve en face d'un phénomène détaché complètement de son contexte (du passé comme souvenir). Une telle « représentation » vide et intolérable de sa biographie propre, ou vue socialement comme l'impossibilité d'avoir des relations avec autrui, signifie, pour une telle subjectivité, vivre sa condition fondamentale, c'est-à-dire *en tant que* subjectivité à l'encontre de son vouloir même. Le traumatisme se trouve, de fait, dans le pathos de la vie, et même, son désespoir ne porte aucun nom, ce qui est également le cas pour des dépressions majeures. Et c'est pour cette raison que l'on peut parler ici de l'expérience la plus profonde du pathos humain. Car si la Vie originaire est, en son essence phénoménologique absolue même, son propre *auto-oubli*, étant donné qu'elle ne se présente jamais à elle-même comme une objectivité distancée à l'intérieur d'un horizon mondain ou temporel, il faut admettre également, pour le traumatisme, cette expérience paradoxale : « Je ne peux oublier, car l'oubli m'oublie avec lui-même, afin de me poser toujours à nouveau devant cet oubli. »

Cette double impossibilité qui fait revenir l'oubli *dans* l'oubli, parce que le fait de ne pouvoir oublier se trouve constitué par le manque du souvenir même, forme la logique affective propre du vécu traumatisant : être forcé de vivre comme expulsion ou victime, dont la « signification » ne se réalise que par un octroi étranger sous forme d'histoire écrite, documentée ou narrée. Il nous semble que seul un art de guérir qui intègre en ses recherches la sphère purement immanente de l'auto-oubli de la Vie a une chance de saisir cette situation extrême de la subjectivité absolue. Ici, le désespoir ne possède plus, comme nous l'avons dit, aucune extériorité portant un nom adéquat, mais il se trouve identique à l'essence même de la Vie immanente, puisqu'elle non plus n'arrive point à se représenter en aucune image de l'extérieur, et cela pour des raisons phénoménologiques de principe. Si l'on retient cette loi ultime de tout apparaître en son auto-apparaître, il existe également l'espoir d'un salut ou d'une guérison dans les traumatismes. Car la vie se connaît, dans ces circonstances, seulement affectivement par elle-même, c'est-à-dire par son oubli, et dans cet auto-oubli sans ressouvenir possible elle n'a plus besoin d'autre « savoir » pour vivre. Ce passage d'image/absence d'image est donc prétracé dans l'essence phénoménologiquement pure de la vie, comme également le passage souligné de souffrance/bonheur. Et ces deux passages se rejoignent et se touchent dans le seul et même pathos pour être vécus comme sa détermination la plus intime - et pour se dénouer alors dans un tel passage. Dans les thérapies actuelles des traumatismes, on appelle cette capacité psychique la *résilience* au sens d'une auto-guérison par les forces intérieures propres, sans avoir montré pour autant, par une analyse phénoménologique rigoureuse, le bien-fondé d'une telle hypothèse.⁴

4. Cf., par exemple, Boris Cyrulnik, *Un merveilleux malheur*, Paris, O. Jacob 1999.

2. LA « MALADIE MORTELLE » DE L'IDENTITÉ ÉGOÏQUE

Si nous essayons de mieux comprendre encore une telle souffrance et sa guérison dans la perspective donnée, on peut élucider ce rapport également par une discussion de la *crise d'identité*. Car, dans la dépression et le traumatisme, il ne s'agit nullement de la disparition d'une identité qui manquerait apparemment, mais on assiste à son accentuation. En fait, le désespoir n'est pas seulement désespoir du Je, c'est-à-dire d'une qualité lui advenant de l'extérieur, mais il s'agit, bien plus, d'un désespoir du Je *relatif à son rapport-à-soi-même*, comme nous venons de le prendre en considération. Si l'on dit souvent, comme par exemple dans la psychanalyse ou, dans d'autres formes de psychothérapie, que l'identité du Je se trouve détruite par de telles situations, il faut faire remarquer qu'un tel constat ne correspond pas exactement à l'état de chose phénoménologique du pathos radical intérieur. Car le « Je » n'est justement pas en mesure de se détacher de son affection vivante d'ipséisation et il s'éprouve, pour cette raison même, comme un « Je » passible en toute l'acuité de sa subjectivité pure à saisir comme un « Moi » pur, à savoir d'un Je à l'accusatif. Puisque l'on est rejeté tout à fait *sur soi-même*, on désespère aussi *de soi-même*, car l'absence ressentie de l'expérience du monde se trouve également rapportée à ce Soi pathétique pur en son seul désespoir.

L'absence du monde dans l'*angoisse* d'une telle souffrance exprime seulement que ce désespoir concerne, à la fois, l'immanence et la transcendance, sans poursuivre ici l'analyse de l'angoisse existentielle, telle qu'elle se présente par exemple chez Heidegger dans le § 40 de *Sein und Zeit*. Or, si l'immanence et la transcendance me font désespérer, le *rapport-à-soi* absolu se trouve au centre, étant donné qu'il implique le Fond de la phénoménalisation de l'apparaître en général. Le Soi éprouve, par l'insupportable du souffrir, la passibilité radicale de la vie, sans être en mesure de pouvoir la dépasser - de se retirer de la « charge d'existence », comme on dit habituellement. Si, par conséquent, le Je est donné à soi-même en tant que son ipséité par l'identité qu'il doit à la Vie absolue (car c'est seulement par la naissance transcendante qu'il peut parvenir à soi-même), ce Soi éprouve d'autant plus, en son désespoir, la non-abolition de ce Soi. Car vouloir se détacher de sa subjectivité reste impossible à cause du lien inaliénable avec la vie. C'est alors précisément dans le désespoir le plus grand, comme le dit Kierkegaard, que ce Je n'est pas capable de se détruire. Et dans cet effort de l'entreprendre toujours à nouveau, cette « maladie de la vie » devient un « mourir éternel ». Le désespoir est donc devenu une « maladie mortelle », et cette contradiction permanente d'un vouloir et d'un non-vouloir, qui ont tous les deux leur origine dans le Je, constitue, en effet, ce qui est vécu comme l'indestructibilité et la brûlure de l'intensité pathétique pure.

Ce que nous venons de relever peut s'exprimer, en plus, par des actes d'auto-mutilation, par exemple, comme chez cette jeune femme pratiquant des entailles sur le côté intérieur de son bras quand elle venait de subir des dou-

leurs de la part d'autres personnes - des douleurs qu'elle avait vécu, en son enfance, sous les formes les plus brutales de viols. Cependant, en se faisant mal *elle-même*, elle sentait aussi, dans cet agir malgré une telle auto-agression, et selon ses propres termes, la puissance d'un « pouvoir-faire par soi-même » qui se manifestait alors autrement que dans sa rage et son impuissance intérieures. Dans sa tentative supplémentaire de rouvrir les entailles sous son bras, le Je désespéré possédait, ainsi, la possibilité d'éprouver ce Je par un sentiment différent de son impuissance habituelle, ce qui fait comprendre que la « vie » ne pouvait se manifester ici, paradoxalement, que par un acte auto-mutilant. Cette contradiction généralement impensée dans le désespoir du Je peut donc aboutir, de manière patho-gène, à une « sensation de puissance » qui renvoie à la problématique d'identité du Je compris comme un « rapport-à-soi » dans la vie purement passible. Car si Kierkegaard fait remarquer principiellement que « le Soi de l'homme est un rapport qui, se référant à soi-même en se rapportant à soi ce rapport-de-soi, se réfère à un Autre », cet Autre est justement co-posé par un tel rapport. Mais cet Autre en tant que cette Puissance, comme le font comprendre la dépression, le traumatisme ou l'auto-mutilation et la mort, n'est point un Autre en dehors de l'identité de soi, mais il constitue, de fait, l'épreuve de la vie en son auto-affection.

C'est pour cela qu'il faut encore, avec Kierkegaard, pousser plus loin cette analyse : « En se rapportant à soi-même et en voulant être soi-même, le Soi se fonde, clairement, dans cette Puissance qui le pose », comme il écrit dans son ouvrage *Sygdommen til Døden (La maladie à la mort)*. La solution du désespoir imposé par la transcendance et l'immanence, ou par le monde et la vie, se réalise, par conséquent, grâce à la *transparence* de l'identité du Je. Dans l'épreuve affective pure de son ipséité, le Je désespéré ressent, au Fond de son impossibilité à ne pouvoir se fonder soi-même en sa passibilité pure, cette Puissance absolue qui fait être cette Passibilité en tant que Vie - et c'est en *cette* Passibilité même que je suis identique à moi-même pour moi-même. Autrement dit, du rapport-à-soi du Je dans la révélation pure de la Vie en tant que Puissance ou « Transcendance immanente » résulte un *Moi* : un Je à l'accusatif qui ne désigne rien d'autre que l'*auto-accomplissement purement pratique* de l'auto-donation de la vie sous forme de ce « *Moi* » donné à moi. Le désespoir possède, ainsi, son paroxysme en cette Profondeur de ne plus se savoir séparé de la Vie pure, et ce « savoir » ne forme pas une idée abstraite, mais entièrement une épreuve vécue (*Er-leben*). Sur l'arrière-fond d'une telle analyse, on comprend mieux aussi, et de manière générale, ce que disait Kierkegaard au sujet de ce désespoir - que ce serait, en effet, « le plus grand malheur de ne pas avoir connu une telle maladie ».

3. LA MORT ET LA PRÉ-DONATION DE LA VIE

Nous allons maintenant tenter de rendre également fertile l'analyse précédente en abordant la question de la mort. Un homme âgé qui vit ses dernières

années avec calme et dignité, nous fait saisir principalement que la valeur propre de la vie n'est pas seulement à déduire d'un rendement efficace, des capacités intellectuelles et pratiques ou d'un mérite, mais d'une vie personnelle, sans doute, qui se trouve enracinée dans une existence formant un rapport intégral à un fond ontologique qui le supporte. De cette manière, le fait de mourir peut contenir visiblement un retour à un Fond qui fait alors trouver au mourant le *Fond de la Vie* qui, en son invisibilité phénoménologiquement radicale, ne lui a jamais manqué pendant toute sa vie, bien qu'il restât caché, comme c'est le propre de la Vie immanente pure en son Absoluité auto-affective. Pour cette raison, il y a fondamentalement deux manières d'envisager la *mort*, à savoir à partir du monde ou à partir de la vie, afin de reconnaître cette hétérogénéité phénoménologique, importante également dans la structure ultime du rapport précédemment analysé. Car si je considère, par le pressentiment de ma mort, celle-ci seulement au sens d'une mise-à-fin de ma vie en ce monde, alors la mort me signale la perte de tous les horizons possibles en tant que possibilités d'expérience. A ce moment, la « fin de la vie » est identique à la fin de mon existence dans un tel monde qui ne permet plus, au-delà de l'espace et du temps des virtualités anticipées, d'autres perspectives d'accomplissement de ma vie. Il n'en reste que le destin mortel de toutes les perspectives, dans l'ouverture intentionnelle desquelles je pourrais encore continuer ma vie sous cet aspect transcendant théorique. Mais nous savons bien qu'il n'y a plus de continuation réelle à ce moment-là, parce que la *finitude* humaine ne signifie pas seulement ici une limite passagère, comme cela était le cas pour les formes de souffrances mentionnées auparavant - maintenant il s'agit, au contraire, de la fin de la finitude même en tant que *Fin en soi*. Si nous mettons ici entre parenthèses tous les espoirs ou attentes doxiques d'un au-delà en tant que représentations qui n'offrent aucune certitude en elles-mêmes de pouvoir sur-vivre à cette facticité-limite absolue par nos propres forces, il s'avère impossible de fonder un rapport-à-soi au-delà de la mort, et cela sous toutes les figures concevables : La mort devient ainsi la dissolution de toute identité que j'ai pu vivre ou penser jusqu'à ce moment, pour ne laisser que le « rapport » à un *Néant*, dans lequel tout rapport s'abolit en tant que tel.

Si quelqu'un saisit cette dernière possibilité avec la signification d'une possibilité ultime de sa liberté en tant que mort et par la mort, une telle attitude peut marquer une décision déterminée jusqu'au moment de mourir. La pensée de Martin Heidegger peut témoigner formellement d'une telle attitude, mais sans concéder précisément un statut phénoménologique propre à la vie au sens d'une existentialité. La mort, comme l'affirme en son § 53 *Sein und Zeit*, ouvre le *Dasein* à la possibilité de son être le plus propre pour que ce *Dasein* puisse être entièrement dans la vérité de soi-même, c'est-à-dire détaché des illusions du « On » (*Man*) pour être la liberté par la mort dans l'angoisse sans fond. Cependant, si nous concevons la « mort » à partir de la Vie phénoménologiquement absolue, donc non plus à partir du monde avec ses horizons conditionnés par l'existence du *Da-sein*, notre finitude reste donnée sans aucun doute, mais

elle n'est plus nécessairement identique à la pensée d'une « fin ». Car il ne paraît pas possible de penser ontologiquement la vie en même temps que la mort, sinon par une contradiction en soi qui n'est pas donnée dans l'essence phénoménologique de la Vie absolue. Par rapport à mon « Je » en tant qu'*identité vivante*, cela signifie, et cela par la même conséquence, que mon Je se trouve porté - au sens phénoménologique radical - par la Vie ; et pour cette raison ma vie *est* à tout moment au sens le plus fort. L'auto-affection de ce Je veut dire que chaque vivant se trouve généré, sans aucune interruption, comme un Soi individué absolu, ou, pour l'exprimer métaphoriquement, avec l'implication d'une phénoménalisation que constitue notre Fond même : J'éprouve en moi le jaillissement d'une Source que je ne suis pas moi-même, afin d'être, de cette façon précise, dans la vie - en impliquant ainsi tous les développements ou modalisations potentiels au niveau transcendantal.

Par ce biais, l'idée de la finitude gagne également une autre signification pour une phénoménologie radicale de la vie qui permet, en même temps, de penser la « mort » même à partir du Fond de la Vie. Dans la mesure où je fais, à tout moment l'épreuve de moi-même comme un vivant dont la source ultime ne repose pas originairement en moi-même, je fais, en même temps, l'expérience que je peux « mourir » à tout instant : Mon existence en tant que vie dépend seule de cette Puissance que m'accorde, en ce moment-ci, la vie en son auto-donation. C'est pourquoi on pourrait dire que l'idée de la mort n'est plus, en ce cas, une pro-jection de moi-même dans l'avenir dans la mesure où je ne suis pas le Fond de la vie en moi seul. Comme nous l'avons déjà souligné plus haut, cela ne doit pas être compris uniquement en un sens purement négatif, car le fait d'être né dans l'hyper-puissance de la Vie implique aussi, pour une phénoménologie radicale, la réalité suivante : *Au moment même où je pense cette idée de la mort, je suis, simultanément, affecté de façon absolue par la Vie - comme en tout autre moment.* Mais en lien avec cette expérience fondamentale de la Vie qui est ma vie, je peux avoir, néanmoins, cette pensée « que je peux mourir, que je suis à la discrétion de cette puissance [de l'être ou de Dieu] ». Et Michel Henry continue à préciser, par ces propos recueillis en 1986 : « Dès lors, identiquement à cette expérience, ou liée à elle, naît l'idée que cette advenue pourrait ne plus advenir. C'est d'ailleurs une connexion très étrange que cette idée de la mort et de cette expérience de la profusion de la vie, de ce que la vie surabonde en moi, sans moi, mais me faisant moi et de telle façon que dans ce phénomène je suis tout entier moi-même. »⁵

Si l'on y ajoute l'état de chose phénoménologiquement pur qu'une telle relation abyssale de la plénitude de la Vie et d'une « pensée de la mort » se réalise comme *pathos*, et aucunement dans un monde objectif ou transcendant (car nous *sentons* que nous ne pourrions plus être), nous touchons alors la sphère de l'immanence invisible de la Vie évoquée. Cette immanence n'est

5. *La subjectivité originaire. Critique de l'objectivisme*, in: Michel Henry, *Auto-donation. Entretiens et conférence*, Paris, Beauchesne, II^e édition 2004, p. 82 sq. (entretien avec Roland Vaschalde).

plus soumise aux catégories mondaines ou à l'herméneutique existentielle et à la re-présentation, ce qui veut dire, concrètement, *que la mort ne peut nullement présenter le retour à un Être anonyme ou à un Néant* - comme on veut nous le faire croire, en outre, par des théories de l'évolution biologique ou par des présupposés purement physico-chimiques d'une désagrégation de tout objet corporel en molécules et atomes. Par ces opinions, on ne donne aucune réponse véritable relative à la Mort, car la Vie phénoménologique pure ne peut jamais être un terme seulement anonyme au sens de n'importe quel étant, et non plus au sens d'une « substruction » pour le *Dasein*, comme le prétend Heidegger dans le § 47 de *Sein und Zeit*. La Vie signifie, en son essentialité, l'individuation pure en tant qu'intensité affective. Dans le monde, c'est certainement un *cadavre* qui reste après le mourir, et par ce fait, sans aucun doute, il y a une abolition de toutes les possibilités mondaines. Cependant, toute pensée de la mort, sous ces conditions, dépend en fait des catégories mondaines de la représentation : le cadavre implique l'intuition de l'espace, de même que l'anticipation de mon avenir présuppose le temps. Dans les deux cas, il s'agit alors d'une indetermination phénoménologique, car la vie ne tolère justement pas une détermination par l'espace et le temps ou finalement par l'ek-stase de la transcendance. Et l'idée d'une soi-disant « survivance de l'âme » ne définit pas, non plus, la vie phénoménologique en question, parce qu'une telle survie se trouve encore conditionnée par le temps. Afin de penser une « interruption » quelconque par la mort, on serait obligé de penser, au même moment, un temps objectif, en lequel se réaliserait cette interruption ou cette « survivance ».

Par ces difficultés de penser la mort comme phénomène du monde ou du seul *Dasein*, nous revenons à la question fondamentale de notre analyse : qu'est ce que le rapport en tant que *rapport-à-soi* au niveau de la souffrance et de la mort ? Nous espérons avoir rendu compréhensible que toutes les interrogations de nature seulement empirique, mondaine et aussi existentielle supposent chaque fois, en leur théorie et leur pratique, une *vie transcendante réelle* qui est identique au « *Moi* » *transcendantal*. Cette identité s'éprouve exclusivement en tant qu'immanence, c'est-à-dire qu'elle ne forme pas seulement un « objet » de la contre-réduction phénoménologique et de son analyse, mais de manière beaucoup plus décisive une *auto-certitude* immédiate et permanente qui permet de vivre la vie en tant que telle de façon toujours plus intensive. Au lieu de tirer, donc, la vie sous le regard objectivant et de l'habiller de conceptions inadéquates du monde ou du *Dasein* (ce qui arrive encore dans la variation eidétique par image chez Husserl au sujet du « présent vivant »), notre identité comme *praxis* de la vie purement immanente permet de laisser croître la vie en fonction de sa propre téléologie intérieure. A ce moment, le rapport identique à soi-même du Je/Moi repose, pour une phénoménologie radicale, sur ce fait central que *je fais l'épreuve de la vie dans l'Auto-donation de la Vie en tant que telle*, sans buter contre une limite intentionnelle.

De là découlent - comme pour la souffrance profonde - deux conséquences relatives à la Finitude et à la Mort : Plus j'éprouve cette Finitude en tant que

le « Moi » de la Passibilité, plus forte s'affirme également l'Epreuve de la Vie absolue qui se manifeste en cette Passibilité sans aucun retrait, comme le souligne Michel Henry en accord avec Kierkegaard. Cette Finitude n'est plus alors une limite ou une frontière, mais la condition même pour prendre part à cette Vie phénoménologique pure, sans céder ici, d'une manière ou d'une autre, à l'hybris d'une divinisation de soi. Aussi longtemps que cette *Auto-Epreuve intérieure réciproque* du « Moi » et de la Vie absolue se trouve vraiment donnée, aussi longtemps l'idée de la mort réelle n'a aucune consistance. Car aussi longtemps que la Vie advient en soi, elle exclut de soi toute Différence, tout Hiatus ou Néant en elle-même. Et de la même manière que nous avons écarté et une divinisation de soi et un anonymat de la vie, la division métaphysique classique entre une vie universelle et une vie individuelle se trouve également mise entre parenthèses en tant que vie biologique de l'espèce dans le temps. Mais si, en effet, cette dernière séparation est abolie, tout temps génératif se voit de même aboli, et de cette manière la Vie devient un *nunc stans*, comme le fait saisir, très clairement, Maître Eckhart en un sens phénoménologique. Et si la vie n'est plus pensée et vécue en une durée quelconque, il n'y a plus de motif originaire pour mettre un terme ou une « fin » à l'auto-épreuve de la Vie et du « Moi ». Saisie comme un rapport-à-soi *pathétique* pur, cette Epreuve immanente réciproque est l'essence du pathos vivant même, de sorte que la Vie et le « Moi » ne puissent se scinder, parce que le pathos reste la Vie « éternelle » même en laquelle « je » suis un « moi ». A partir de là, les concepts tels qu'« identité » et « rapport » y reçoivent, par conséquent, leur validité phénoménologique ultime. Car ce qui est éprouvé intérieurement dans tous les accroissements et transformations de la vie, c'est cette Historialité : *comment l'Absolu de la Vie parvient en moi, et moi en lui - comment cette Vie se donne à moi, en étant donné moi-même à moi, et cela par une communauté originaire avec tous les autres vivants en cette même Vie*. Le désespoir comme la guérison, mais aussi la mort, ne parlent donc jamais, au fond, de rien d'autre que de cette Donation fondamentale, à la fois invisible et silencieuse, de notre existence vivante hors de tout temporel.

4. L'ILLUSION TRANSCENDANTALE ET LE RAPPORT-À-SOI

La violence de la mort est donc, pour l'exprimer autrement, une violence pour le Je dans son illusion de vouloir vivre par lui seul. Cependant, cette destruction ultime par une violence de l'extérieur (même dans le cas d'une dégénérescence biologique par la maladie ou l'âge) reconduit abyssalement à une violence encore plus originaire, à savoir d'être d'abord un « Moi » dans la passibilité pure. Que cette dernière corresponde alors exclusivement à une « existence » transparente à l'intérieur d'une Vie absolue ou divine, c'est une certitude qui ne vient plus du monde, mais de la Vie indestructible qui se manifeste par une telle Certitude. Et que la Vérité d'une telle Vie inaliénable

constitue également la vérité de ma vie, cela se comprend pareillement comme la Révélation en son « éternité » dont la matérialité phénoménologique n'est aucune autre que ce rapport entre une telle Vie et un tel Moi ainsi qu'entre nous tous : une relation qui n'existe que par cette réciprocité même, par laquelle le désespoir du « rapport-à-soi » sans fond, au sens de Kierkegaard, se trouve aboli. Car si la mort est la révélation de notre rapport ipséisé propre en tant que tel, rapport qui n'est pas fondé par nous-mêmes, la mort aussi, au sens d'une non-vie, ne peut rien ajouter à cette réalité transcendante qui est déjà en nous avant tout temps par une Originarité absolue, c'est-à-dire par notre auto-donation dans l'Auto-donation de la Vie absolue.

Par conséquent, la violence du désespoir correspond au degré et à la nature de l'illusion transcendante qui voudrait l'abolir à l'intérieur de la seule pensée égo-logique ou égoïque. Car aussi longtemps que le Je, même en régime de réduction radicale, se pense encore soi-même comme le Je d'une telle abolition, ce Je ne correspond précisément pas à un « Je » à l'accusatif qui est, dans l'auto-affection de la vie ainsi que dans la mort, un « Moi » purement passible. Ne pas être en mesure de *penser* un tel Moi absolument originaire, mais pouvoir uniquement le vivre et éprouver, ne signifie rien d'autre que l'impossibilité d'une puissance de révélation dans un tel Je égoïque compris comme un pôle d'actes intentionnels ainsi que Husserl l'avait conçu. Si ce *Je* meurt, afin de faire place à l'auto-épreuve du *Moi*, le désespoir est alors, en principe, sans limites dans la perspective d'un tel Je. Car la perte des possibilités d'horizons ne garantit plus aucune ek-sistence à ce Je, et celui-ci ne peut pas, non plus, trouver un Fond à soi dans le Moi pur, étant donné que ce Moi de la naissance transcendante est essentiellement *invisible* - ce qui veut plus proprement dire *hors d'atteinte* pour la pensée thématique ou pour le vouloir intentionnel d'un Je ek-statique.

L'affinité de nature purement phénoménologique avec une « Vie divine » est alors justifiée dans la mesure où l'identité de mon être phénoménologique (propre au « Moi ») ne peut être « reconnue » ni par déduction ni par régression, car elle ne peut être puisée que dans le « témoignage pratique » de la vérité d'une mort *in actu* vécue comme une transcendance *vivante*. Mais étant donné que, dans cette affinité, se manifeste en même temps l'identité de mon Moi avec cette Vie absolue, c'est-à-dire que toute Distance ek-statique entre elle et moi se trouve effacée, il n'y existe pas seulement une projection d'horizons herméneutiques ou une « événementialité » muette, mais une identité *effective*, phénoménologiquement matérielle, en tant qu'essence immanente de cette affinité d'abord seulement présumée. Si ce passage d'une telle affinité à l'identité vivante ne s'accomplissait que par le Je discursif ou narratif, il n'y aurait jamais de Certitude ; on ne saurait jamais si le Moi pur de la passibilité prend vraiment la place d'un tel Je. La mort comprise comme violence de l'extérieur pour faire « connaître » la « violence » immanente de l'Auto-affection de la Vie absolue, présente ainsi une forme d'*epoché* qui pousse la réduction pratique ou existentielle (en son désespoir d'une dépression ou d'un

traumatisme) vers son paroxysme contre-réductif. Eugen Fink a indiqué cela en parlant par exemple, dans ses notes posthumes (Archives de Fribourg-en-Brisgau), de l'*époque* transcendante comme d'un « suicide existentiel » : la croyance en une origine auto-posée n'arrive à se révéler comme son illusion que lorsqu'elle ne peut plus exister comme opinion de soi, autrement dit si le support d'une telle *doxa* de soi ne peut être conçu comme existant.

Les difficultés de la phénoménologie, comme d'ailleurs aussi déjà de l'idéalisme allemand⁶, de ne pouvoir saisir ce passage de Je/Moi, produits/production ou de mort/vie, consiste alors finalement en ceci que la transcendantalité en son auto-abolition (à savoir de la destruction de l'illusion du Je) ne peut pas être interrompue en tant que transcendantalité en acte. Si tel était le cas, il n'y aurait plus d'identité d'essence entre le Je et le Moi. Si, par contre, elle reste seulement une transcendantalité dans l'évidence du Je, c'est forcément la certitude originaire de la Vie pure en tant que Moi passible qui lui échappe. Par conséquent, l'affinité comme identité avec la Vie divine est cette manière du *rapport-à-soi* où et la mort et la vie peuvent, en même temps, se présenter comme l'Auto-donation de la Vie absolue, ainsi que nous avons voulu le montrer.

De cette façon, nous n'avons pas enlevé à la mort sa facticité mondaine, car tout amoindrissement d'une telle effectivité de la mort anéantirait la possibilité en soi de dissiper l'illusion transcendante en question. Cependant, d'autre part, le Je (ou le *Dasein* ou encore la conscience husserlienne) ne constitue précisément pas le dernier critère pour le vécu de la mort en son impressionnabilité phénoménologique immanente comprise comme la Passibilité en tant que telle. Si le Je était seul ce critère, jamais la phénoménalité pure du « Moi » en tant qu'auto-épreuve ne pourrait se manifester, comme ce qui ne possède *rien* à partir de soi-même. Ce Rien ou Néant est donc identique à la naissance généalogique pure dans la Vie, et lorsque nous disions, avec Michel Henry, que l'idée de la mort peut surtout, en effet, surgir face à l'*immédiateté* toujours nécessaire d'une telle Vie (car sans elle nous serions précipités réellement dans le Néant), cela signifie que la mort effective est la présence de ce Néant pour le Je, *sans être un Néant pour le Moi, car ce dernier n'est donné que dans l'Accès pur à la Vie et en tant que celui-ci*.

La « transparence » du rapport-à-soi originellement vivant dans l'abîme (*Ab-grund*) du désespoir, du traumatisme et de la mort n'est, à ce moment, plus rien d'autre que le se-révéler de cette Vie en tant que l'unique Réalité même. Car il ne s'agit plus, maintenant, d'une transparence du *voir*, mais de celle de l'*Epreuve pure* - et cela en ce « Lieu » où se communique la Passibilité en sa chair affective sans aucune illusion possible. Si ce qu'elle donne *pratiquement*, c'est cette Passibilité en tant que la Passibilité même de la Vie, alors cette Auto-donation en tant que Révélation constitue également la Réalité de

6. Cf. notre ouvrage; *Anfang und Vergessen. Phänomenologische Lektüre des deutschen Idealismus - Fichte, Schelling, Hegel*, Stuttgart, Kohlhammer Verlag, 2004.

cette Passibilité en sa Possibilisation ultime, à savoir dans la Vie absolue ou divine. La transparence vue comme le Passage du Je/Moi ne se présente plus, donc, comme un dilemme, mais il s'agit de la Possibilité même qui nous est donnée d'avoir part à la Révélation originaire, ou pour le dire autrement, de vivre effectivement l'*Unité* phénoménologique radicale de la Révélation et de la Vie - de n'être rien d'autre que la manière individuée indestructible de son Auto-donation. Ce que le besoin le plus quotidien et le plus modeste annonce en sa transparence affective du Désir/accomplissement, trouve ici son achèvement dans cette Certitude de la Révélation phénoménologiquement pure, dont le besoin portait déjà son *télos* en soi depuis toujours : *n'avoir besoin que de la Vie pour être Besoin*.

Etre un Moi pur dans le désespoir et la mort ne signifie, en définitive, rien d'autre maintenant qu'éprouver radicalement que nous sommes un tel Besoin absolu dans notre Essence phénoménologique même. En ce sens, *tout* moment - pouvant être rien comme la *transmission donnée de la Vie* - peut être vécu également comme *une épreuve de la mort*, autrement dit comme l'abolition de cette illusion fondamentale d'être un Je, avec toutes ses prescriptions transcendantales, uniquement par nous-mêmes. Ce que la pratique psychothérapeutique suggère quotidiennement, c'est précisément la compréhension d'une telle nécessité que l'expérience, qui ne peut plus être saisie réflexivement pour un « sujet » en désespoir, puisse devenir la réalité phénoménologique pure d'une *subjectivité* vivante dans le sens proposé. Par ce fait même, la patho-genèse corrélative ne comporte plus de structure déficitaire, mais elle repose sur la généalogie de la Vie phénoménologique absolue en tant que Plénitude - ou en tant que *Béatitude* ou *Félicité* dans le langage de Spinoza et de Fichte. C'est cela même que Michel Henry entend par l'affection de *Bonheur*, cela sans nier les différences de systèmes philosophiques, mais en insistant sur ce qui nous paraît être l'expérience dernière et ultimement possible.

L'invention kantienne de l'imagination - Kant lecteur de Baumgarten

ALEXANDRA MAKOWIAK

Pour quiconque s'intéresse à l'imagination, et notamment à la manière dont Kant bouleverse la conception de cette faculté, les Reflexionen zur Anthropologie fournissent un matériau précieux.

Rédigées entre 1775 et 1796 et publiées de manière posthume, ces Réflexions sont les notes issues de la lecture que Kant a faite de la Métaphysique de Baumgarten¹ : d'où le caractère un peu ingrat de ce texte, dont l'aspect décousu et parfois répétitif suit le rythme de la lecture de Kant, des intuitions qu'elle suscite, des hésitations et des retours qu'elle suppose. Le fait que Kant emprunte une grande partie de son vocabulaire à Baumgarten, mais aussi, comme nous le verrons, à Wolff et Tetens par qui transite la double tradition rationaliste et empiriste, explique aussi le sentiment de confusion qui émerge parfois à la lecture de ces notes, dû tout autant à la profusion de termes dont Kant dispose pour qualifier l'imagination, qu'à la manière dont il va progressivement s'en approprier le sens, au point d'en modifier considérablement les définitions et d'en brouiller la signification. Si c'est du caractère métatextuel de ces Réflexions que surgit la plupart de leurs difficultés, c'est aussi de là qu'elles tirent leur intérêt majeur : car c'est à partir des emprunts à toute une tradition philosophique dont ce texte porte la trace en même temps qu'elle l'efface sous nos yeux, que s'invente véritablement l'imagination kantienne.

Du même coup, les difficultés auxquelles ce texte expose le traducteur ne font que rendre sensibles, en les éprouvant à nouveau, l'effort accompli par Kant pour traduire dans sa langue le vocabulaire hérité de ses prédécesseurs : de ce point de vue, le parti que nous avons pris d'indiquer le mot original est moins une manière d'en éviter la traduction, que d'en faire apparaître l'élaboration, à la manière par exemple dont Kant, lorsqu'il indique le terme latin au côté de l'allemand, signale l'emprunt fait à une autre langue que la sienne, tout en soulignant la distance prise avec elle. C'est donc dans la difficulté manifeste à accepter ou à choisir les différents termes qui lui sont transmis par ses prédécesseurs, voire parfois dans l'impossibilité même de les traduire, que s'invente, à force de recompositions et de transformations, le vocabulaire kantien de l'imagination.

1. Pour la mise en évidence de cette correspondance, quand elle a pu être établie, entre le texte de Kant et celui de Baumgarten, on peut se reporter au texte des *Reflexionen zur Anthropologie* édité par Adickes (Ak. XV, 2, § 312-§ 370).

Or il faut le souligner, car c'est là l'autre intérêt de ce texte et non des moindres : c'est à partir de notes de lecture présentées comme des réflexions portant sur l'anthropologie - à partir desquelles Kant élaborera en 1798 son Anthropologie du point de vue pragmatique - que prend forme la réflexion proprement critique sur l'imagination. Même s'il ne s'agit pas d'y lire une théorie achevée de l'imagination, le fait qu'y soit à l'œuvre une élaboration de l'imagination contemporaine de l'ensemble de l'œuvre critique de Kant n'en constitue pas moins un intérêt majeur. De ce point de vue, pour tout lecteur habitué à comprendre l'imagination kantienne à partir du texte critique, ces notes ne laissent pas d'être déconcertantes. Le fait notamment que ce texte se fasse l'écho à plusieurs reprises des fonctions transcendantales de l'imagination dont il est question dans la première Critique, alors même que le champ empirique et non a priori de son analyse tendrait à le lui interdire, constitue indéniablement ce qu'il y a de plus surprenant mais aussi de plus stimulant pour l'interprétation - et retiendra ici toute notre attention.

1. L'HÉRITAGE

On ne compte ainsi pas moins de sept termes pour qualifier l'imagination - « *Einbildungskraft* », « *Einbildung* », « *Phantasie* », « *Imagination* », « *Dichtungsvermögen* », « *Bildungsvermögen* », « *Bildungskraft* » - auxquels il faut ajouter encore les dérivés du « *Bildungsvermögen* » que sont l'« *Abbildung* », la « *Nachbildung* », et la « *Vorbildung* », et les correspondants latins que Kant leur adjoint souvent. Cette profusion, qui contribue indéniablement à entraver la lecture de ces notes, n'en doit pas moins être interprétée d'abord comme le signe de l'importance accordée dès cette époque par Kant à l'imagination, dont le § 170 reconnaît sans détours qu'elle est la « faculté la plus indispensable de toutes les facultés de connaître avec les sens ». De fait, Kant élargit ici considérablement le pouvoir de l'imagination, en lui octroyant des fonctions que la Métaphysique de Baumgarten attribuait à des facultés distinctes : le pouvoir de discerner les différences et les ressemblances (« *perspicacia* »), la « mémoire », l'« invention », la « prévision », le « pouvoir de désignation », toutes ces facultés, bien distinctes chez Baumgarten, se trouvent ici rattachées à l'imagination.

Cette profusion de termes venant qualifier l'imagination est aussi le signe, comme nous le suggérons pour commencer, de la tentative accomplie par le philosophe pour se frayer une voie autonome sur le chemin d'abord tracé par ses prédécesseurs. Ce cheminement s'accomplit d'abord en important telle quelle la distinction extrêmement classique dans l'histoire de la philosophie, entre une imagination dépendante du donné auquel elle est liée - soit ce que Kant nomme ici « *Einbildungskraft* », « *Reproduktionsvermögen* » ou « *Imagination* » - et une imagination affranchie du donné sensible - ici nommée « *Dichtungsvermögen* » ou « *facultas figendi* ». Reproduisant en cela fidèle-

ment la structure du texte de Baumgarten, l'analyse de l'imagination se divisera dans ces notes en deux temps : celle de ce que Kant appelle, de manière générique, « *Einbildungskraft* » ou « faculté d'imaginer » (§ 117-§ 133) puis celle du « *Dichtungsvermögen* » ou « faculté de composer » (§ 133-§ 172). Comme le rappelle de manière synthétique le § 120, dans des termes qui sont ceux qui finiront progressivement par s'imposer dans le vocabulaire de Kant pour qualifier ces deux types d'imagination : l'imagination est ou « pouvoir de reproduire ou pouvoir de composer ».

L'imagination à laquelle Kant s'attarde pour commencer (§ 117-§ 133) doit donc d'abord beaucoup à la « *Phantasia* » de Baumgarten, soit à cette faculté définie comme « perception d'objets qui furent présents autrefois[...] mais qui, au moment où je les imagine, sont absents »². On y retrouve aussi, à peine modifiée, l'influence de Wolff, dont Baumgarten comme on le sait suivit l'enseignement : dans la *Psychologia empirica*, l'imagination, désignée de « *facultas imaginandi* », est en effet définie comme la « faculté de reproduire [*reproducere*] les idées des choses absentes ».³ Etant donné son influence décisive sur Kant, il n'est pas interdit d'y déceler aussi la marque de Tetens, qui sous le nom de « *Phantasia* » ou « *Wiedervortellungskraft* », désigne l'imagination en tant que faculté de recombinaison des sensations empruntées à la perception.⁴ Fidèle en cela à ses prédécesseurs, qui s'inscrivent eux-mêmes dans toute une tradition philosophique, qui d'Aristote à Hume en passant par Descartes ou Malebranche, insiste sur la dépendance entre l'image et la sensation passée, Kant est donc à son tour conduit à penser, à travers cette première forme d'imagination, l'étroite dépendance entre l'image et l'impression sensible qui la fonde⁵. L'image n'est alors envisagée que sous le mode, doublement privatif, de ce qui n'est plus présent et de ce qui n'a plus la vivacité de la présence perceptive, ce dont témoignent de nombreuses remarques : c'est le cas notamment du § 126, établissant une corrélation étroite entre la rareté de la sensation et la force de l'image, ou, inversement, entre la fréquence de la

2. A.G. Baumgarten, *Métaphysique* § 558, in *Esthétique*, précédée des *Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème et de la Métaphysique* (§ 501 à 623), trad. et prés. par J.-Y. Pranchère, Paris, l'Herne, 1988. (Désormais : *Métaphysique*, § 558). Pour le texte original, on a utilisé l'édition bilingue latin/allemand : A. G. Baumgarten, *Texte zur Grundlegung der Asthetik*, trad. et éd. H. R. Schweizer, Hamburg, Felix Meiner, 1983.

3. Christian Wolff, *Psychologia empirica*, in Francfort et Leipzig, 2^e éd., 1738, I, § 92, in *Gesammelte Werke*, éd. par J. E. Cole, Hildesheim/New-York, Olms, 1968, II, 5. (Désormais : *Psychologia empirica*, I, § 92).

4. Tetens, *Philosophische Versuche über die menschliche Natur und ihre Entwicklung*, Leipzig, 1777 ; repr. Olms Verlag, Hildesheim/New York, 1979, I, pp. 116, 117. (Désormais : *Versuche*, 116-117). Tetens distingue trois niveaux dans la faculté de représentation : 1/ la faculté de percevoir (« *Perceptionsvermögen* ») 2/ la faculté de reproduire ou Imagination proprement dite (« *Wiedervorstellungskraft* ») 3/ la faculté d'inventer ou imagination poétique (« *Dichtungsvermögen* »).

5. Pour une analyse exhaustive de cette tradition, nous renvoyons à l'ouvrage de M.-W. Bundy, *The theory of imagination in classical and medieval thought*, University of Illinois, 1927.

sensation et la faiblesse de l'image. C'est en vertu de cette conception que le principe de l'association, grâce à laquelle une perception présente est conduite à évoquer une perception passée, sera déclaré comme le principe souverain de cette première forme d'imagination dont la passivité à l'égard de la sensation est donc la caractéristique essentielle⁶.

Au côté de cette imagination, à laquelle Kant finira progressivement par réserver le terme d'« imagination reproductrice », la seconde partie de ces remarques sur l'imagination est donc consacrée à la « *facultas figendi* » ou « *Dichtungsvermögen* » (§ 143-§ 172), soit à l'imagination en tant qu'elle est « cause des représentations » (§ 119).

Là encore, l'influence de la tradition est nette : c'est sous ce même nom de « *facultas figendi* » que Baumgarten et Wolff avant lui, nomment la deuxième forme d'imagination, identifiée par le premier comme « faculté poétique d'inventer », et par le second comme « faculté de produire, grâce à la division et à la combinaison, des images d'une chose qui n'a jamais été perçue par les sens ». ⁷ On retrouve cette faculté également chez Tetens, où, sous le nom cette fois de « *Dichtsvermögen* » ou « *Dichtskraft* », elle incarne la fonction poétique de l'imagination, soit sa capacité à créer de nouvelles images sans être limitée, comme l'imagination reproductrice, à la recombinaison mécanique de perceptions anciennes⁸. Pour Tetens, Wolff et Baumgarten, c'est donc par son indépendance à l'égard du donné perceptif, soit encore par sa spontanéité, qui la rend capable de produire des représentations inédites, que l'imagination « inventive », ou « poétique », se distingue radicalement de l'imagination reproductrice.

6. Cf. § 146-152. On retrouve la description de ce mécanisme d'association chez Baumgarten, in *Métaphysique*, § 561, Wolff, in *Psychologia empirica*, I, § 104, § 105, § 116, § 117 et Tetens, in *Versuche*, I, 116-117, 140, 106. Ce lien entre la sensation et l'image est un commentaire du § 559 de la *Métaphysique* de Baumgarten qui parodie à cette occasion la célèbre formule scolastique au sujet de l'entendement : « *Ergo phantasia perceptiones reproducuntur, et nihil est in phantasia, quod non ante fuerit in sensu* ». Cette définition reprend elle-même celle de Wolff : « *Sine praevia sensatione nullum in anima phantasma oriri potest* » (*Psychologia empirica*, I, § 106.)

7. Baumgarten, *Métaphysique*, § 589, et l'ensemble de la section VII ; Wolff, *Psychologia empirica*, I § 144, et l'ensemble du chapitre IV.

8. *Versuche*, I, 107, 119 note et 136. Tetens accorde ici un pouvoir dynamique à l'imagination, comme en témoigne le recours au terme de « *Dichtungskraft* » pour la qualifier. En effet, comme le fait justement remarquer James Engell, le recours au terme de « *Dichtung* » pour qualifier le pouvoir dynamique de l'imagination inventive se justifie pleinement si l'on se réfère aux autres sens de ce terme : « *dichten* », c'est aussi « étancher », « colmater », « rendre compact », sens qu'on retrouve pour Engell dans la « *Dichtungskraft* », dont les images se présentent non comme des combinaisons mécaniques, mais à l'instar des produits de certaines réactions chimiques, comme des éléments simples, denses et compacts. (James Engell, *The creative imagination, Enlightenment to romanticism*, Cambridge, Harvard university Press, 1981, p. 123). Un passage de l'*Anthropologie du point de vue pragmatique*, confirme la justesse de cette interprétation, dans le recours explicitement fait par Kant à la métaphore de la chimie, au moment où est analysée la fonction dynamique de l'imagination (« *Dichtungsvermögen* ») dans l'affinité des représentations (cf. APP, § 31C et ici, § 153 sqq.).

Rien de bien nouveau, donc, à première vue, par rapport à une tradition dont Kant transmet si fidèlement le vocabulaire qu'il renonce parfois même à le traduire : d'un côté la « Phantasie », ou l'imagination passive, dépendante du sensible, et de l'autre, la « *facultas figendi* », ou l'imagination spontanée, inventive ou poétique, capable de forger des représentations indépendamment de ce que la sensation délivre au sujet. Aussi est-ce semble-t-il conformément à cette tradition que Kant peut affirmer de l'imagination qu'elle est « pour partie productive, pour partie reproductrice », (§ 123), ou bien encore, comme au § 120, que « le pouvoir de faire une image [...] d'un objet qui n'est pas présent est ou bien « pouvoir de reproduire ou pouvoir de composer », ou bien enfin, que la faculté d'imaginer peut être analysée « soit en tant que cause des représentations, soit en tant que cause de la liaison entre nos représentations » (§ 119).

Pourtant, on pourrait dire que l'influence de la tradition empirique et rationaliste s'arrête à ce que nous venons d'en évoquer : soit à ce recours à des termes, et notamment à une opposition, dont Kant va progressivement s'employer, à force de précisions et de transformations, à s'approprier le sens au point qu'il videra l'ancien de son contenu, et que le recours à d'autres termes s'avèrera alors nécessaire.

2. IMAGINATION PRODUCTRICE, IMAGINATION REPRODUCTRICE : L'INTERPRÉTATION KANTIENNE

La manière dont Kant va bouleverser cette tradition est telle, qu'il faut bien admettre que de nombreuses définitions de l'imagination semblent d'abord incohérentes. C'est le cas notamment au § 120, lorsque Kant attribue une « activité » à l'imagination reproductrice, pourtant d'abord définie par sa « passivité » et sa soumission à la loi de l'association, ou bien encore à partir du § 146, où c'est en ayant recours au vocabulaire de la « *Dichtung* » - là où on attendrait celui de la « Phantasie » - qu'il décrit le mécanisme de cette association. Même perplexité lorsqu'au § 123, c'est de l'imagination comme « Phantasie » qu'est affirmée une « productivité » possible. A ce stade, on peut légitimement se demander si Kant n'amalgame pas deux types d'imagination que la tradition lui a pourtant transmises comme rigoureusement distinctes, en attribuant à l'imagination reproductrice une spontanéité qui ne convient d'ordinaire qu'à l'imagination « productive », et à cette dernière une passivité qui ne convient normalement qu'à la première.

On serait tenté de mettre ces approximations sur le compte de l'imprécision inhérente à de simples notes de lecture si ces questions ne resurgissaient pas, sous une autre forme, dans la première Critique. Nous songeons ici, par exemple, à la perplexité dans laquelle l'allusion à « fonction transcendante

de l'imagination reproductrice »⁹ a pu plonger les commentateurs, ou bien à la nécessité dans laquelle certains d'entre eux se sont parfois trouvés de corriger le texte de Kant pour lui restituer sa cohérence, notamment lorsqu'il y est fait allusion au « produit de la faculté empirique de l'imagination productrice ».¹⁰

Si ces expressions sont apparues si choquantes, c'est qu'elles semblent aller à l'encontre de la définition de l'imagination transcendante telle qu'elle est apparaît au § 24 de la deuxième déduction transcendante : ayant recours à une distinction déjà à l'œuvre dans les *Réflexions*, on se souvient que Kant affirme que seule est « transcendante » l'imagination « productrice », [die produktive Einbildungskraft], « spontanée », tandis que l'imagination « reproductrice », en tant qu'elle est « soumise aux lois [...] de l'association », appartient pour sa part à la psychologie.¹¹ Le problème ne tient pas tant à cette distinction, qu'à celle qu'en général elle recouvre et qui sert de point de départ incontesté à la lecture de l'imagination dans la première Critique : soit celle entre une imagination dont l'exercice serait transcendantal parce qu'a priori, et une imagination qui ne le serait pas, au motif que son exercice serait empirique. En d'autres termes, qui sont ceux de Kant dans la première déduction, « la synthèse productive de l'imagination peut seulement avoir lieu a priori ; car celle qui est reproductrice repose sur les conditions de l'expérience ».¹²

Non choquante, voire rassurante du point de vue de ce qu'on pourrait appeler un certain esprit kantien, le sens de cette distinction n'en est pas moins vacillant dans les passages de la première Critique ou ceux des *Réflexions* que nous avons cités, et qui invitent plutôt à admettre, une fois écartée l'hypothèse de la faute typographique, que la productivité de l'imagination, et donc sa transcendance, ne suppose pas nécessairement pour Kant le caractère a priori de son exercice. Or telle est bien, comme nous allons le voir, la conclusion à laquelle la lecture de ces *Réflexions* conduit : contrairement à ce que la tradition philosophique dont il s'inspire lui suggère - et à laquelle les commentateurs le reconduisent un peu vite - la distinction entre la productivité et la reproductivité de l'imagination n'est pas pensée par Kant à partir de l'indépendance ou de la dépendance de cette faculté par rapport au donné sensible. Aussi surprenant que cela paraisse, c'est dans le champ de l'empiricité que Kant est d'abord amené à penser la productivité, et donc le caractère ultérieurement transcendantal de l'imagination.

9. *Critique de la Raison pure*, 1ère éd., in *Oeuvres philosophiques*, sous la dir. de Ferdinand Alquié, vol.1, 1980, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », p. 1409, je souligne. (Désormais : PI 1409, A102)

10. cf. PI, 887, 1 141, B 18, (je souligne) et Vaihinger, qui, au lieu de « faculté empirique de l'imagination productrice » suggère de lire « faculté empirique de l'imagination reproductrice ». (Vaihinger, Hans, *Commentar zur Kants Kritik der reinen Vernunft*, I et II, Stuttgart, Spemann, 1881, rééd. New-York/Londres/Paris, Garland, 1976.)

11. PI, 867.

12. PI 1419, A 118

3. DE LA « DICHUNG » À LA « BILDUNG »

Que la productivité de l'imagination ne passe plus pour Kant par son indépendance à l'égard de la sensation, c'est ce dont témoigne l'allusion exemplaire, au § 143, à un « pouvoir sensible de composer ». Plusieurs Réflexions confirment ainsi que c'est en vertu de sa capacité à figurer le donné auquel elle est liée, et non dans sa capacité à s'en affranchir, que l'imagination témoigne pour Kant d'une spontanéité, ou d'une productivité. Qu'on assiste ici à une véritable transformation, via l'imagination productive kantienne, de la « *facultas figendi* » léguée par Baumgarten ou Wolff, c'est que confirme la réflexion 124, qui précise, d'une manière authentiquement critique, que l'imagination [*Einbildungskraft*] doit être dite « productive », non pas « du point de vue des sensations [*Empfindungen*], mais seulement du point de vue des intuitions [*Anschauungen*] ».

On peut donc considérer que c'est à partir de la « *facultas figendi* » de Wolff et Baumgarten, que s'élabore ici, bien que de manière encore implicite, la distinction critique entre « forme » et « matière » de la sensation : approfondissant considérablement la pensée de ses prédécesseurs au moment même où il essaie d'en traduire et d'en importer le vocabulaire, Kant va en effet distinguer entre une invention « matérielle », qui porterait sur le donné sensible lui-même, et une invention « formelle », ne portant que sur la forme de la sensation. Kant fait ainsi émerger sous nos yeux la distinction critique entre une imagination transcendante - invention matérielle du sensible - et une imagination transcendantale, faculté de composer le sensible selon la forme. A la première, Kant réserve progressivement dans ces Réflexions le terme « d'*Einbildung* », que l'on a ici traduit par « imagination » ou « représentation imaginaire », afin de le distinguer de la seconde forme d'imagination, le plus souvent appelée « *Bildungskraft* » - faculté de former des images - ou « *Einbildungskraft* » - terme générique qu'il faut alors traduire par « faculté d'imaginer », si l'on veut faire entendre la spontanéité de son exercice. Ainsi,

L'imagination [*Einbildung*] se distingue de la faculté de former des images [*Bildungskraft*], en ce qu'elle produit une image en dehors de la présence de l'objet (à vrai dire en dehors du matériau des sens) ou bien *figendo* [en inventant] ou bien *abstrahendo* [en abstrayant]. (§ 145).

La « *facultas figendi* » de Wolff et Baumgarten se voit donc progressivement assimilée par Kant à cette imagination, qui, sous le nom d'« *Einbildung* », produit des « intuitions en dehors de la sensibilité » (§ 127), et conduit le plus souvent à cette extravagance ou « *Schwärmerei* » dont de nombreuses Réflexions se font l'écho. Encore parfois contraint d'utiliser le vocabulaire de la « *Dichtung* » pour désigner cette activité de synthèse du divers sensible - d'où le choix du terme plus ambivalent de « composition », plutôt que « d'invention » pour le traduire - Kant lui préfère progressivement celui de la « *Bildung* », plus susceptible de faire comprendre la fonction de mise en forme

du sensible que l'imagination exerce, et donc de la distinguer de la « *Dichtskraft* » de Tetens, trop encline à évoquer l'invention poétique ou la fiction. C'est donc finalement le nom de « *Bildungsvermögen* », ou « pouvoir de former des images » et de ses dérivés, qui s'imposera à Kant pour qualifier l'activité de l'imagination dans le sensible, en tant que cette dernière concerne « la forme [Form] de toute la connaissance inférieure, c'est-à-dire la coordination, en tant qu'on agence les représentations en elle de différentes manières » (§ 143).

4. L'« *ABBILDUNG* », ORIGINE DE L'IMAGINATION TRANSCENDANTALE

Loin de constituer le sol au-delà duquel commence la productivité de l'imagination, le sensible devient donc le terrain même à partir duquel celle-ci va s'exercer, comme en témoignent les remarques décisives consacrées à l'« *Abbildung* ». Confirmant que la productivité de l'imagination se déploie dans le sensible et non en dehors de lui, Kant définit l'« *Abbildung* », au § 136, comme « figuration d'un objet sensible, présent » et précisera de même au § 139 que cette activité fait partie des représentations qui ne sont ni « fabriquées par nous-mêmes », ni « pensées », mais « données par les objets »¹³.

Inverse exact de l'hallucination, qui est le fait de rejoindre réellement un objet imaginairement donné - (« représentation imaginaire [...] de quelque chose du présent comme si c'était présent aux sens [*als den Sinnen gegenwärtig*] », § 138) - l'« *Abbildung* » représente au contraire la capacité de se figurer imaginairement un objet qui m'est réellement donné dans le présent. Aussi est-ce sans doute dans ce pouvoir de l'« *Abbildung* », par lequel Kant est conduit à reconnaître une activité de l'imagination au cœur même de la perception présente, que réside la plus grande innovation de ce texte par rapport à la tradition. De fait, il faut souligner ici que le paragraphe § 136 des *Réflexions* dans lequel Kant définit l'« *Abbildung* » est censé être une note de lecture du § 534 de la *Métaphysique* de Baumgarten, qui porte sur la sensation de l'état présent.¹⁴ Le simple fait que Kant intègre ce paragraphe concernant la sensibilité à ses développements sur l'imagination, suffirait à signaler l'intrusion, selon lui, d'un processus imaginaire au cœur de la perception présente.

Sans doute Tetens avait-il entrevu, lui aussi, l'idée selon laquelle une activité de synthèse était à l'œuvre dans la perception. Ce pouvoir constitue même très expressément pour Tetens le premier degré de la faculté de représentation, auquel il donne le nom de « *Perceptionsvermögen* » ou « *Fassungskraft* ».¹⁵ Pourtant, comme l'indique le terme même choisi pour la désigner, cette capacité à rassembler les impressions qui proviennent des sens relève chez Te-

13. Pour la traduction du terme de l'« *Abbildung* » par « figuration », je renvoie à la note de traduction du § 125.

14. *Reflexionen zur Anthropologie*, Ak. XVI, 2, § 315, p. 125.

15. *Versuche*, I, 24.

tens de la perception, plus que de l'imagination. Ce que Kant apporte, avec sa conception de l'« *Abbildung* », c'est donc moins l'idée d'un rassemblement du divers sensible au cœur de la perception, que celle de la spontanéité que ce rassemblement suppose et qui le conduit à y voir l'œuvre de l'imagination, et non de la perception. Or c'est parce qu'il distingue ce qui, dans le sensible, relève de l'impression et ce qui en lui, relève de son information, qu'il est conduit à « remarquer » l'œuvre de l'imagination dans la perception, comme il le soulignera, dans une opposition implicite à Tetens, dans une note importante de la Critique de la Raison Pure¹⁶. Kant, contrairement à Tetens, suppose donc que l'imagination exerce une spontanéité au cœur même du sensible, comme l'exprime bien l'expression de « *sinnliches Dichtungsvermögen* » d'abord convoquée pour la désigner.¹⁷

5. LA PRODUCTIVITÉ DE L'IMAGINATION DANS SON RAPPORT AU TEMPS

Non seulement cette activité de rassemblement du divers sensible relève bien de l'imagination, mais elle devient pour Kant le principe même de toute activité imaginative, qui du même coup contient et « fonde », comme il est dit au § 136, les activités de l'imagination en direction du passé - « *Nachbildungen* » ou refigurations - et du futur - « *Vorbildungen* » ou préfigurations.

Il faut souligner ici à quel point Kant s'éloigne, à travers l'idée d'une « refiguration » des sensations passées, de ce que la tradition pense avant lui à travers le concept « d'imagination reproductrice ». Comme en témoigne le choix du radical de « *Bildung* » - en lieu et place de la « *Wiedervorstellungskraft* » de Tetens ou du « *Reproduktionsvermögen* » de Baumgarten - la fonction par laquelle les sensations passées sont reproduites ne s'apparente plus pour Kant à une simple reconduction passive des sensations : elle porte la marque d'une activité grâce à laquelle ces dernières sont constituées en tant que telles, par un « acte », (« *actus* ») comme le souligne Kant de manière tout à fait significative au § 136, du sujet.¹⁸ Du même coup, il semble que le concept kantien

16. « Que l'imagination entre nécessairement dans la perception, aucun psychologue ne l'a encore bien vu. Cela vient de ce que, en partie, on bornait cette faculté à des reproductions, et en partie de ce que l'on croyait que les sens ne nous fournissaient pas seulement des impressions, mais les assemblaient aussi et en formaient des images des objets, ce qui, sans doute aucun, outre la réceptivité des impressions, exige encore quelque chose de plus, à savoir une fonction qui en fasse la synthèse. » (PI 1421, A120, note).

17. Pour Tetens, l'imagination n'exerce une autonomie que lorsqu'elle se délivre du sensible : seule la « *Dichtskraft* » se verra attribuer le vocabulaire de la spontanéité : « *selbstbildende Dichtskraft* » ou « *selbstmachen bildlicher Vorstellungen* ». (*Versuche*, 107).

18. On s'aperçoit d'ailleurs, qu'après certaines hésitations, Kant a progressivement tendance à réserver le terme allemand de « *Reproduktion* » à un type particulier de rappel du passé, celui de la mémoire, comme au § 138 : « La représentation imaginaire de quelque chose du passé est une reproduction [*Reproduktion*]. L'usage de ces deux termes est cependant loin d'être toujours clair : au § 175, Kant fera au contraire de la « *Nachbildung* » le simple synonyme de la « *Reproduktion* », soit de la mémoire, tout en ayant recours à l'expression étonnante de « *Actus* »

de « *Nachbildung* » autorise bien à parler - aussi oxymorique cette expression puisse-t-elle paraître aux yeux de la tradition - d'une « reproduction spontanée » du donné sensible, comme l'indiquait le § 120 par son allusion à « l'activité » de l'imagination associative, et le confirmait la Critique de la Raison pure par son allusion à la « fonction transcendante de l'imagination reproductrice ».

Or s'il y a plus dans la reproduction imaginative d'une sensation passée que sa simple reconduction passive, c'est plus radicalement, parce qu'il y a plus dans l'acte perceptif sur lequel elle est elle-même fondée qu'une simple appréhension du présent : c'est en d'autres termes parce qu'une activité de composition imaginative travaille au cœur même de la perception présente qu'il faut la supposer aussi dans sa reproduction. L'activité que Kant reconnaît au pouvoir reproductif de l'imagination est donc in fine fondée sur cette activité fondamentale qu'il loge au cœur même de la perception, et qui a pour nom l'« *Abbildung* ».

Fonction essentielle de l'imagination comme « *Bildungskraft* », l'« *Abbildung* » devient pour Kant capable d'une indépendance à l'égard de l'objet donné susceptible de s'exercer en présence même de cet objet. Par cette béance instaurée au cœur même du présent, qui implique une distance entre le fait d'être donné et celui de la donation même, Kant prépare ainsi l'idée, qui sera centrale dans la description transcendante de cette faculté, selon laquelle l'imagination, informatrice de cet objet qui se présente à mes sens, est peut-être plus fondamentalement la faculté par laquelle le temps se présente comme tel. D'où la singulière substitution, dans la réflexion 139, du terme d'« *Erscheinung* » à celui d'« *Abbildung* », qui invite à voir dans l'imagination la possibilité même de faire apparaître ce qui apparaît comme tel, soit la condition même de la phénoménalisation du donné :

Les représentations, leur forme et leur liaison nous sont soit données par les objets, soit fabriquées par nous-mêmes, soit pensées.

Les premières, selon leur rapport au temps : apparition [*Erscheinung*], refiguration, [*Nachbildung*] préfiguration [*Vorbildung*].

La distance des Réflexions sur l'Anthropologie à l'égard de la description empiriste et rationaliste de l'imagination se mesure bien à l'importance donnée par Kant à l'« *Abbildung* » : soit à cet écart entre le donné et la donation qui en fait le fondement même des autres déterminations du temps et autorise ainsi à souligner, quoique de manière peut-être surprenante, l'enracinement d'abord empirique du caractère ultérieurement transcendantal de l'imagination dans son rapport au temps.

Du même coup, c'est bien du côté de l'imagination comme « *Abbildung* », fonction essentielle de la « *Bildungskraft* », définie au § 118 comme « pouvoir de former des images indépendamment de la présence de l'objet », que l'imagination transcendante trouve sa véritable source, et non, comme on aurait

der Reproduktion ».

d'abord pu le croire, du côté de la « *facultas figendi* » de Baumgarten, pas plus, comme l'a soutenu de Vleeschauwer, que du côté de la « *Dichtskraft* » de Tetens¹⁹. Or cette invention de l'imagination transcendante, qui s'enracine d'abord dans le vocabulaire de la « *Dichtung* » pour recourir progressivement à celui de la « *Bildung* » et de ses dérivés, impose bien d'admettre l'idée de cette « productivité empirique de l'imagination » à laquelle la Critique de la Raison Pure faisait une allusion aussi étonnante que fondée.²⁰

6. CONCLUSION

Le fait que ce soit à l'occasion de *Réflexions* qui serviront de support à la rédaction de son *Anthropologie* du point de vue pragmatique que Kant fasse émerger sa conception de l'imagination transcendante, mérite, comme nous le remarquons pour commencer, d'être retenu. En effet, en mettant un terme au préjugé selon lequel le champ de l'expérience sensible serait impropre à l'élucidation transcendante de cette faculté, ces *Réflexions* rendent du même coup possible, et même, comme nous le pensons, nécessaire, la prise en compte du corpus anthropologique pour l'analyse transcendante de l'imagination. Trop longtemps exclue par les commentateurs au motif du caractère empirique ou « psychologique » de ses investigations, c'est pourtant l'*Anthropologie* du point de vue pragmatique qui non seulement donnera un développement rigoureux aux remarques parfois elliptiques des *Réflexions*, mais qui formulera surtout, bien que dans le champ de l'expérience donnée, certaines des fonctions transcendantales de l'imagination que les Critiques ne lui accordent le plus souvent qu'à demi-mot. S'il y va d'une conception transcendante de l'imagination dans l'*Anthropologie*, c'est donc plus radicalement, comme en témoignent déjà ces *Réflexions* dans leur distance prise avec la psychologie empirique et rationaliste de l'époque, que l'*Anthropologie* kantienne n'est pas aussi rétive au mouvement transcendantal qu'on pourrait d'abord le croire. Définie comme anthropologie « pragmatique », c'est en effet contre l'anthropologie physiologique, soit encore contre cette analyse psychologique des facultés à laquelle on la réduit souvent, que se constituera l'anthropologie kantienne. Dès lors, parce qu'elle est connaissance, comme l'affirme la préface, non pas de la nature de l'homme, mais de l'usage que celui-ci en « fait », « peut », ou « doit » en faire²¹, rien n'empêche l'*Anthropologie* de penser, à travers le

19. H. J. de Vleeschauwer, *La déduction transcendante dans l'œuvre de Kant*, Anvers, Paris, S'Gravenhage : de Sikkell, Edouard Champion, Martinus Nijhoff, 1934, vol. 1, p. 306.

20. Dans une note significative, Kant affirme clairement que « l'imagination productrice est ou bien pure ou bien empirique ». (*Löse Blätter aus Kants Nachlass*, mitgeteilt von R. Reicke, B 12, p. 114). Ce fragment a été remarqué par de Vleeschauwer, qui y voit la preuve du caractère abusif de la correction de Vaihinger, et du caractère simpliste de l'opposition entre imagination transcendante/a priori d'un côté et imagination reproductrice/empirique de l'autre. H. J. de Vleeschauwer, *La déduction transcendante dans l'œuvre de Kant*, op. cit., vol. 1, p. 294 sq.

21. APP, p. 41.

donné dans lequel l'homme se meut, le mouvement proprement transcendantal par lequel, grâce à l'imagination, il en vient à le constituer.

*Donnant ainsi sa pleine mesure à cette affirmation du § 170 des Réflexions selon laquelle « l'imagination est la faculté la plus indispensable de toutes les facultés de connaître avec les sens », l'Anthropologie confirmera dans le même temps à quel point le terme même « d'imagination », eu égard aux fonctions qu'elle s'y voit attribuer - et comme le suggérait déjà la polysémie à laquelle ce concept se voit soumis dans les Réflexions - est devenu impropre à qualifier ce que Kant pense à travers elle. De ce point de vue, les Reflexionen zur Anthropologie, texte palimpseste de celui de Baumgarten, lui-même habité par celui de Wolff, permettent au moins de faire entendre, derrière le simple terme d'« *Einbildungskraft* » par lequel Kant en viendra le plus souvent à désigner l'imagination dans ses Critiques, l'ensemble des motifs de la « *Bildung* » et de la « *Dichtung* » par lesquels il est d'abord passé, comme sa dangereuse proximité avec ceux de la « *Phantasie* » et de l'« *Einbildung* dont Kant a dû le démarquer.*

Rejouant ainsi dans sa philosophie le processus même de l'imagination qu'il décrit, Kant n'a pas eu besoin d'inventer un nouveau nom pour l'imagination, pas plus qu'il ne s'est contenté de reproduire ceux de ses prédécesseurs. C'est en oeuvrant dans le champ déjà constitué du langage de la tradition qu'il en aura véritablement produit un concept original, parvenant ainsi à faire de ses sources philosophiques, non pas le modèle d'une simple « imitation », mais - selon la distinction établie au § 47 de la Critique de la Faculté de Juger à propos du génie dans son rapport aux modèles de l'histoire de l'art - celui d'un « héritage » à assumer, d'une trace à suivre²².

22. PIII1092, et l'opposition établie par Kant entre « *Nachahmung* » et « *Nachfolge* ». De manière tout à fait significative, si l'on songe à son travail sur le texte de Baumgarten, Kant précise qu'en ce qui concerne les arts du discours, « seuls deviennent classiques les modèles fournis par les langues anciennes, mortes, et conservées uniquement pour un usage savant » (ibid.)

Réflexions sur l'Anthropologie, § 117 – § 172*

IMMANUEL KANT

De la faculté d'imaginer [Einbildungskraft]

117 - La faculté de représentation sensible dans son ensemble :

1/ Le sens (*facultas apprehendi*)

A- appréhension de l'état interne (*sensus internus*)

B- de l'état externe (*sensus externus*)

C- de soi-même (*apperceptio*)

2/ faculté d'imaginer (*imaginandi*) [Einbildungskraft]

a- *facultas reproducendi*

b- *praevidendi*

c- *fingendi*¹

3/ Le pouvoir de comparer (*comparandi*)

a- *ingenium*

b- *acumen*

c- *facultas signandi*²

118 - Les sens fournissent la matière de toutes nos représentations. C'est d'abord de cette matière que le pouvoir de former des images [Vermögen zu bilden] tire ses représentations, indépendamment de la présence de l'objet : elle est alors faculté de former des images [Bildungskraft], *imaginatio*; mais elle est aussi pouvoir de comparer : elle est alors esprit [Witz] et faculté du

* La traduction qui suit, inédite, a été établie à partir du texte des *Reflexionen zur Anthropologie*, édité par Erdmann en 1882 (*Reflexionen zur kritischen Philosophie*, vol. I, éd. B. Erdmann, Leipzig, Fues's Verlag, 1882, pp. 90-101).

Nous avons choisi de laisser apparaître, entre crochets, les termes allemands correspondant aux différentes acceptions de l'imagination. Pour ne pas alourdir davantage le texte, nous renvoyons en note la traduction des termes latins qui précisent les définitions de Kant, lorsque celle-ci du moins nous a paru nécessaire.

Nous remercions Marianne Dautrey, qui a bien voulu relire cette traduction.

1. Faculté de composer

2. Ingéniosité, discernement, faculté de désigner.

discernement (*judicium discretum*) ; elle est encore pouvoir de relier les représentations avec leur objets, non pas immédiatement, mais par l'intermédiaire d'un représentant, c'est-à-dire pouvoir de désigner.

119 - La faculté d'imaginer [Einbildungskraft] est analysée soit en tant que cause des représentations soit en tant que cause de la liaison entre nos représentations. Dans le premier cas, elle est *facultas fingendi*. Jusqu'où peut aller le pouvoir de composer [das Vermögen zu dichten] ? La faculté d'imaginer [Einbildungskraft] relie les unes aux autres les représentations en tant qu'intuitions, ou bien relie ces intuitions à des concepts (*facultas characteristic*a).

120 - Le pouvoir de faire une image ou une représentation sensible d'un objet qui n'est pas présent : pouvoir de reproduire, ou pouvoir de composer [Reproductions oder Dichtungsvermögen].

1- La faculté d'imaginer [Einbildungskraft] est active (nous jouons avec elle ; loi de l'association).

2- La fantaisie [Phantasie] est passive (elle joue avec nous ; on n'en connaît pas encore la loi ; par exemple le fait de compléter une représentation).

121 - La faculté d'imaginer [Einbildungskraft] est un pouvoir qui se met au service du libre arbitre. Quand elle s'oppose à l'arbitre, on parle alors de fantaisie [Phantasie].

122 - L'imagination [Imagination] est ce qui contient en soi sa réserve de représentations. La fantaisie [Phantasie] est le jeu naturel et involontaire auquel celles-ci se livrent, en se reproduisant et en se transformant. La fantaisie [Phantasie] s'exalte, la faculté d'imaginer [Einbildungskraft] présente quelque chose de manière fidèle ou infidèle, vive, etc.

123 - L'imagination [Imagination] est un pouvoir susceptible d'être utilisé par la volonté.. La fantaisie [Phantasie] est la faculté motrice des représentations et elle peut être aussi involontaire. L'imagination [Imagination] représente ses images de manière vive, exacte. La fantaisie [Phantasie] se joue de l'imagination [Imagination] et elle est pour partie productive, pour partie reproductrice.

124 - La faculté d'imaginer [Einbildungskraft] n'est pas productive [produktiv] du point de vue des sensations, mais seulement du point de vue des intuitions.

125 - Les impressions frappantes, quand elles sont rares, font des refigurations [Nachbildung] fortes³.

3. Nous avons eu recours au terme de « refiguration », afin de pouvoir traduire « Nachbildung », de même qu'aux réflexions 134, 136 et 144, nous traduisons « Abbildung » par « figuration » et « Vorbildung » par « préfiguration ». Il aurait été plus exact de faire apparaître le terme de « formation » - de la même façon que nous avons partout traduit « Bildungsvermögen » par « pouvoir de former des images » - plutôt que celui de « figuration », qui laisse entendre, à tort, qu'il s'agit de tracer des figures dans le sensible (au sens de « Gestalt »), et non, comme c'est le cas, d'en informer la diversité. Nous avons pourtant dû y renoncer, le français ne permettant pas de conserver le radical de « formation » dans tous les composés utilisés par Kant, alors que le terme de « figuration » rend ces combinaisons possibles.

126 - Ce que l'on ressent fréquemment est reproduit faiblement, ce que l'on ressent rarement l'est plus fortement.

Chaque impression forte entraîne avec elle toute la suite des représentations qui l'accompagnent. Ce dont j'ai fait un grand usage, avant que l'impression ne s'affaiblisse, se répète plus facilement.

Grandeur extensive, protensive, intensive de l'imagination [Imagination].

127 - Toute intuition qui s'effectue en dehors de la sensibilité est une représentation imaginaire. [Einbildung].

128 - Les images sont-elles gardées dans le cerveau ou dans l'âme ? A propos du cours involontaire de la fantaisie [Phantasie] : est-ce que le cours de la fantaisie [Phantasie] et ce qui dirige sa faculté de former des images [Bildungskraft] provient du cerveau ?

129 - Si l'homme est l'animal le plus beau, c'est parce que sa formation s'accorde le mieux avec l'idée d'une créature vivante.

130 - Ce dont on a formé l'image par avance n'est pas ressenti avec la même force (par exemple une comédie que j'ai lue).⁴

131 - Pourquoi l'imagination [Imagination] prend-elle son envol à l'écoute de la musique - ou que le jeu de la faculté d'imaginer [Einbildungskraft] y est en tout cas facilité ? Pourquoi, lorsqu'on est devant des mouvements, alors qu'on est soi-même immobile, ou lorsqu'on est devant une perspective multiple ou encore devant des mouvements uniformes, (flammas, ruisseaux), mouvements uniformes des doigts ou des pieds,⁵ pourquoi se fixe-t-on sur un objet unique, et instaure-t-on en quelque sorte un point fixe auquel on attache l'idée sur laquelle reviennent à chaque fois les différents cours qu'emprunte l'imagination ? Pourquoi la vue d'une grande assemblée d'hommes nous anime-t-elle et attire-t-elle notre attention ?

132 - L'imagination [die Einbildung] aime à cheminer dans les ténèbres.

Espèglerie dissimulée dans l'expression ; ou bien encore honnêteté et malice.

133 - Du fait que l'on puisse couvrir l'image d'une espèce de voile, que seul le concept de l'image et non l'image même soit claire pour nous, on contemple les images enjolivées qui correspondent aux expressions maniérées, les figures étranges et ensorceleuses qui correspondent aux vers.

4. Le §30 de l'*Anthropologie* éclaire cette allusion : Kant y explique que « le simple fait d'avoir lu une bonne pièce de théâtre amoindrit déjà l'impression qu'elle produit sur nous lorsqu'on assiste à sa représentation. ». (*Anthropologie du point de vue pragmatique*, trad. et prés. par Alain Renaut, Paris, Flammarion, coll. G.-F., 1993, p. 113, désormais APP, p. 113).

5. Au §30 de l'*Anthropologie*, Kant évoque « ces formes changeantes, mobiles, dépourvues en elle-mêmes de toute signification susceptible d'attirer l'attention - des flammes qui dansent dans une cheminée, ou les multiples tourbillons et mouvements de l'écume d'un ruisseau qui court à travers les pierres. » (APP, p. 113). Quant aux mouvements uniformes des doigts, ils évoquent le mouvement machinal de cet avocat qui « était habitué lors de ses plaidoiries à tirer une ficelle de sa poche, qu'il ne cessait d'enrouler autour de son doigt et de dérouler. » (Ibid.)

Du pouvoir sensible de composer [Dichtungsvermögen] et de ses différents modes

134 - Selon que les représentations proviennent directement ou indirectement des objets (de la *présence* de l'objet, de représentations réelles du *passé*, comme dans les souvenirs ou, par l'intermédiaire de ces dernières, de celles du *futur*), on les nomme figuration [Abbildung] refiguration [Nachbildung], ou préfiguration [Vorbildung], (symbole, *symbolum*).

En revanche, ce qui n'a sa cause dans aucune représentation réelle mais qui provient de la seule activité de l'âme, on le nomme « représentation imaginaire ». [Einbildung]. Une préfiguration [Vorbild] (type) doit être distinguée du *praesagium*⁶ et du présage (*signum pronosticon*).

135 - Une représentation imaginaire [Einbildung] dont on est conscient, c'est une fiction [Erdichtung]. La division susdite⁷ concerne la production des représentations. Venons en maintenant à la production de leur comparaison et de leur liaison objective. Des représentations imaginaires sont engendrées, en ce qu'une représentation en génère une autre d'après le *nexu causali*; on parle de fictions, quand elles sont toutes liées par la volonté.

136 - Le pouvoir de la figuration [das Vermögen der Abbildung] d'un objet sensible, présent, est le fondement. Sur cette base sont effectuées les refigurations [Nachbildungen] et les préfigurations [Vorbildungen]; mais les représentations imaginaires [Einbildungen] sont effectuées de manière naturelle et d'après leur analogie avec ces dernières : quelquefois contre ou même sans elles, de manière volontaire ou raisonnable. Le fondement subjectif des refigurations est aussi le fondement de la préfiguration. Tous ces *actus* présupposent le matériau des sens.

137 - La faculté d'imaginer [Einbildungskraft], en tant que détermination objective, (en dehors du temps) est pouvoir de comparaison, de composition ou de désignation.

138 - La représentation imaginaire [Einbildung] de quelque chose du passé est une reproduction [Reproduction], de quelque chose du futur une prévision, de quelque chose du présent - comme si c'était présent aux sens - une hallucination, de quelque chose qui n'appartient pas du tout à l'expérience une fiction ; cette dernière est volontaire.

139 - Les représentations, leur forme et leur liaison, nous sont soit données par les objets, soit fabriquées par nous-mêmes, soit pensées.

Les premières, selon leur rapport au temps : apparition, refiguration, [Nachbildung] préfiguration [Vorbildung].

Les secondes selon la manière dont elles sont produites : soit par engendrement (*fictio*) soit par association (*significatio*). Les troisièmes par comparaison et par liaison : esprit [Witz] et faculté de juger.

6. Pressentiment

7. Il s'agit de celle établie au §134.

140 - Les facultés de l'esprit qui ne concernent pas la possibilité inhérente aux représentations mais leur relation, se divisent soit en comparaison, soit en liaison. Lorsque celles-ci sont portées à un degré élevé, ce sont l'esprit et la subtilité, actes qui consistent à relier en un tout des représentations différentes : ou bien du point de vue de l'expérience - c'est-à-dire d'après le temps passé ou le temps futur - ou bien sans rapport avec elle : c'est la fiction.

Elles sont soit sensibles ou conformes à une loi de la nature et indépendantes de la volonté, soit intellectuelles - c'est-à-dire volontaires. On nomme les premières fantaisies des sens [*sinnliche Phantasie*] prévisions et représentations imaginaires [*Einbildungen*] et les secondes souvenirs, prédictions et fictions. Les premières sont souvent extravagantes, c'est-à-dire non-soumises à la volonté ou bien même fausses.

141 - La représentation imaginaire [*Einbildung*] : 1/ Du point de vue des sensations (par exemple les images des arabes)⁸ 2/ Du point de vue de l'entendement (symboles, allégories).

142 - Symbole, *symbolum* ; la tendance à figurer [*abbilden*] (*informandi*) ; à re-figurer [*nachbilden*] (*imaginandi*, *refingendi*), à imaginer [*einbilden*] (*fin-gendi*), à pré-figurer [*vorbilden*] (*praefigendi*, *praevidendi*), à compléter une représentation [*ausbilden*] (*perficiendi*) - et même des larcins qui n'ont pas été menés à bien.

A- Du pouvoir sensible de composer [*sinnlichen Dichtungsvermögen*] en tant que formation d'images [*Bildung*].

143 - Le pouvoir de former des images [*Bildungsvermögen*] concerne la forme de toute la connaissance inférieure, c'est-à-dire de la coordination, en tant qu'on agence les représentations entre elles de différentes manières. De là naît le concept sensible ou le concept des sens.

144 - La faculté formatrice d'images [*Bildende Kraft*] : re-figuration [*Nachbildung*] et pré-figuration [*Vorbildung*], représentation imaginaire [*Einbildung*] avec ou sans conscience.

145 - L'imagination [*Einbildung*] se distingue de la faculté de former des images [*Bildungskraft*], en ce qu'elle produit une image en dehors de la présence de l'objet (à vrai dire en dehors du matériau des sens), ou bien *figendo*⁹ ou bien *abstrahendo*.

8. Pour comprendre cette allusion, il faut, là encore, se reporter à l'*Anthropologie* : « Les excès de la faculté d'imaginer sont les suivants : ou ses compositions sont sans frein ou elles sont absolument sans règle. [...] Quand les Arabes, dans le désert lybien du Ras-Sem, regardent avec effroi ces figures humaines ou animales qu'on trouve fréquemment gravées dans la pierre, parce qu'ils les prennent pour des hommes qu'une malédiction aurait pétrifiés, il s'agit là de compositions du premier genre - de la faculté d'imaginer sans frein. » (Nous renvoyons ici à notre traduction, *Anthropologie d'un point de vue pragmatique*, ed. Ellipses, coll. « philo-textes », 1999, §33, p. 19).

9. En composant.

B- Du pouvoir sensible de composer [sinnlichen Dichtungsvermögen] par association.

146 - Se reproduire soi-même dans son état antérieur. Le pouvoir de la reproduction a comme fondement l'association ; mais la recognition a pour fondement la continuité de l'expérience de cette dernière.

147 - L'affinité (ressemblance ou dérivation) et le voisinage (espace) ou la concomitance (temps) sont les fondements du rassemblement ou de l'association.

148 - La comparaison des concepts conformément à la loi de la faculté d'imaginer [Einbildungskraft] ne doit pas être rejetée totalement ; on a tout lieu de croire que les concepts qu'on trouve parfois liés les uns aux autres ont été liés conformément à la loi de l'entendement : il s'agit alors d'une conclusion par induction. Conformément à l'esprit [Witz] : conclusion par analogie.

149 - L'imagination [Einbildung] sera grandement facilitée lorsqu'en comptant, on tracera pour soi-même les chiffres dans les airs.

150 - Nous pensons rarement à l'obscurité en plein jour, au malheur quand nous sommes heureux, à la douleur quand nous sommes satisfaits ; c'est même toujours l'inverse qui se produit. Pourtant des ennemis réconciliés pensent peut-être plus souvent à leur inimitié d'autrefois que des amis désunis, parce que l'esprit de chacun des deux parties s'en félicite. Si auprès d'un feu, nos pensées vont au pauvre vagabond, c'est pour accroître notre propre plaisir.

151 - Le fondement de l'association est le suivant : Répétition 1- des représentations 2- de leur concomitance en tant que cause et effet 3- de leur position dans l'espace et le temps.

Le cours de l'imagination [Einbildung] sera bloqué : a- par de nouvelles sensations des sens b- par la volonté. c- parce que la force d'une représentation l'emporte sur celle d'une autre.

152 - Les idées sont ou bien unies (elles sont concomitantes), ou bien voisines (selon le temps et l'espace) ou bien apparentées (causalité). Les deux modes peuvent se rassembler, mais le second relève d'une association naturelle. Dans une conversation ces trois modes d'association doivent être liés. Les deux premiers forment une unité sensible, le second une unité intellectuelle.

C- Du pouvoir sensible de composer [sinnlichen Dichtungsvermögen] par affinité.

153 - (d'après la cause). La liaison, le rassemblement des représentations sont produits soit dans le temps et l'espace (les choses sont alors placées dans un même voisinage), soit par comparaison (elles sont alors apparentées), soit encore de manière volontaire (elles sont alors associées, conjointes) : caractéristique.

154 - Lorsque les représentations sont associées de manière volontaire : faculté d'imaginer [Einbildungskraft] copulative.

155 - Dans la conversation il y a toujours un moment d'anticipation ou de retour en arrière, sans quoi nulle liaison ne pourrait advenir.

156 - Manière dont on peut, dans une conversation, deviner le lien intermédiaire entre des idées alors même qu'on passe d'un sujet à un autre sans qu'il y ait entre eux de rapport évident¹⁰, et par là même, sonder un homme et le fond de ses pensées. Mais il est nécessaire que chacun soit circonspect.

Suppléments sur le pouvoir de composer [Dichtungsvermögen]

157 - Notre pouvoir de composer a ses limites. On ne peut pas se représenter un autre mode d'intuition que le nôtre, bien qu'il soit également impossible d'en nier l'existence.

158 - C'est l'imagination [Imagination] dans l'intuition qui fait la force de l'aperception, laquelle consiste à appliquer cet objet de l'imagination à soi-même. On ne peut pas assister à une opération chirurgicale ; ni entendre décrire des hauteurs vertigineuses.

159 - La faculté d'imaginer [Einbildungskraft] prête souvent une figure rebutante à des hommes dont nous avons entendu dire du mal, ou bien dont les noms seuls ou l'étymologie évoque le mal. La fantaisie [Phantasie] chez un menteur.

160 - Les gens dont nous connaissons les vices nous semblent porter le mal sur leur visage.

161 - Quand elle est sujette à une prédilection ou à un affect, l'imagination [Imagination] n'est pas distincte de l'intuition. L'aimée absente. Les images sont faussées par la passion et contribuent, bien davantage que les impressions elles-mêmes, à faire de l'homme l'esclave de sa sensibilité. D'où la nécessité de mettre au pas son imagination ! [Imagination]

162 - Lorsque la passion relève simplement des sens, s'éloigner de son objet suffit à la guérir ; mais quand elle relève de la fantaisie [fantastisch], une telle passion est plus grande en l'absence qu'en la présence de son objet, et ce n'est qu'en connaissant ce dernier qu'on peut la guérir.

163 - C'est sur l'imagination [Einbildung] que repose le dialogue avec soi-même, ainsi que l'élaboration de nos projets, le discernement et les inventions : sagacité. L'esprit voyage de manière continue dans le champ des représentations imaginaires. Ce ne sont pas elles qui changent, mais la manière dont l'esprit se situe en elles. On se parle à soi-même, on s'attribue le rôle principal. Le fou pense à voix haute ; le sage choisit parmi elles.

10. Note de Kant : « On peut interpoler. Diversité et continuité dans l'enchaînement. On ne doit pas parler de corde dans la maison d'un pendu. »

164 - La faculté d'imaginer [Einbildungskraft] peut effrayer, faire peur, au point que l'entendement peut s'opposer à cette crainte, sans pour autant la surmonter.

165 - Fantaisie [Phantasie] sans frein chez les hypocondriaques. Fantaisie puissante chez les superstitieux ; par exemple les peuples orientaux, qui personnifient les statues.

166 - C'est par l'imagination [Einbildung] qu'on gouverne le mieux les hommes. On imagine ce qui nous flatte. C'est par l'imagination que la femme domine l'homme, en lui laissant imaginer que c'est lui qui règne. C'est par la représentation imaginaire de la liberté que le prince gouverne le peuple. « Mundus regitur opinionibus » : ce n'est pas là un sarcasme du peuple, mais une maxime pleine de sagesse à l'intention de ceux qui nous gouvernent. Faculté d'imaginer [Einbildungskraft] heureuse et distrayante. Diversité.¹¹

Les fins de l'imagination [Einbildung] font diversion aux heures solitaires par des châteaux en Espagne, des voyages dans les nuages, des combats avec des fantômes. Il n'est pas nécessaire de les présenter comme des événements qui se produiront dans le futur.

Agrément imaginaire qu'il y a à se projeter dans des perspectives futures, dans des temps lointains, à venir ou anciens - et de même pour les lieux.

Agrément imaginaire d'un avare riche (l'illusion : un bien de l'imagination), le délire des honneurs. La consolation imaginaire, bien que pas totalement vaine, de voir que le destin des autres est semblable au nôtre. Chimères sur le fait d'être enterré au sec et de manière plaisante. Caractère maléfique du mort dont on se fait une image. Manière dont nous regrettons un défunt. La plupart de nos distractions, nous les devons à des représentations imaginaires qui pour la plupart sont vaines. Lorsqu'on les prend pour une expérience réelle, l'imagination [Einbildung] est vide. L'imagination embellit ou enlaidit beaucoup. D'où le vice. Est-ce que nous jouons avec les images, ou est-ce que ce sont elles qui jouent avec nous ?

167 - Pourquoi certains jours toutes nos fantaisies nous font croire que nous sommes déjà au lendemain, et même encore au jour d'après, soit au sur-lendemain du jour dans lequel nous sommes vraiment ?

168 - Maladies imaginaires [in der Einbildung]. Beauté et importance imaginaires. Le bonheur de l'avare n'est que pure imagination. Sainteté imaginaire.

L'imagination trompeuse est en réalité le jeu des images en nous : est-ce que ce sont elles qui jouent avec nous, ou nous qui jouons avec elles ? L'imagination trompeuse [Einbildung] c'est l'illusion qui consiste à voir dans un objet ce qui n'est en réalité qu'une création de notre cerveau. Ainsi de l'exalté [Schwärmer] qui croit à tous ses délires et de telle secte qui croit trouver ses

11. Allusion très elliptique à la diversité [Mannigfaltigkeit] sensible sur laquelle il arrive que l'on pose son regard sans la regarder vraiment, comme dans l'expérience de la distraction. (cf. l'exemple, déjà cité au §131, de la diversité sensible des flammes et du ruisseau, et le §30 de *l'Anthropologie*).

enseignements dans la Bible. On ne s'instruit pas tant grâce à la Bible qu'on la porte au dedans de soi. Perceptions imaginaires des enfants sages. Douleur imaginaire. C'est vrai, nous devons déjà avoir une idée de ce que nous percevons quelque part. Mais c'est surtout le signe de son usage qui doit être trouvé. Nos penchants font naître un grand nombre de perceptions ou de peurs imaginaires. L'amoureux. Les parents à l'égard de leurs enfants. Un juge partial. Les hypocondriaques. Les illusions de la fantaisie [Phantasie] à l'égard des jeunes années. Le mal du pays.

169 - Le langage de la fantaisie. [Phantasie] Sans règle, elle fait les faux historiens et les menteurs. Sans frein et déchaînée, elle fait les exaltés. Non soumise à la volonté, elle fait les illuminés. Nous jouons ou divaguons avec notre fantaisie ; ou nous nous exaltons quand la fantaisie nous entraîne avec elle dans sa course. Une fantaisie faible couplée avec un entendement puissant fait la sécheresse. Les fantaisies des peuples orientaux : cf. leurs statues. La fantaisie est plus forte le soir que le jour. Vivacité de la fantaisie chez les enfants. Originalité ou même bizarrerie ; solennité de la religion : sa pompe, ses images.

170 - Composante principale du génie ; culture à travers la poésie.

La faculté d'imaginer [Einbildungskraft] est la servante des autres facultés, de l'esprit, de l'entendement, etc. C'est un mode de la sensibilité, qui peut faire apparaître ou balayer les objets à l'envi, les situer en pleine clarté ou les plonger dans l'obscurité. C'est la faculté la plus indispensable de toutes les facultés de connaître avec les sens, mais elle ne peut pas entièrement remplacer le manque de l'un d'entre eux. Elle est soumise à la volonté.

171 - La fantaisie est obscure ou libre, notre bon génie ou démon qui méprise la souveraineté de notre volonté ; et bien qu'elle puisse être disciplinée, elle s'exerce souvent dans la plus grande liberté et entraîne l'homme dans sa course (la soumettre à notre volonté).

C'est la source de toutes nos joies et de tous nos émerveillements, comme de toutes nos souffrances. L'amour ne vit que par elle. Les honneurs ne sont en quelque sorte qu'une chimère, qui ne doit sa réalité qu'à elle même. L'avare ne vit que pour le rêve d'une vie heureuse, dont le bonheur n'est possible que par des biens si abondants. Les fantaisies étendent leur empire jusque dans la tombe. Reposer au sec ou dehors, avoir son nom marqué sur une pierre tombale nous remplit de joie, nous qui ne vivons ensuite et n'intuitions ces choses qu'en imagination. [Einbildung] (chiffres pleins).¹² Sans elle, nous ne pourrions pas faire passer le temps plus vite. Grâce à elle, nous partons en voyage, nous dirigeons des royaumes, etc.

Celui qui ne sait pas la domestiquer est un être fantasque, celui dont les illuminations déréglées s'associent à l'idée du Bien est un enthousiaste, celui chez qui elle est sans règle est un rêveur : que son imagination soit en outre

12. Allusion à la superstition liée aux nombres (ne pas être treize à table, etc.) : ces exemples sont développés dans l'appendice au §39 de *l'Anthropologie* (APP, p. 140 sqq.)

sans frein, exubérante, et on peut aussi le mettre au nombre des exaltés. La maladie la plus grave de la fantaisie est l'absence de règles, car alors elle ne s'accorde pas à l'entendement et prend la place de ses concepts. Que le règne de Dieu prenne la forme d'une cour, conduite par son ministre et ses favoris, où présents, humbles services ou faveurs ont plus de succès que la bonne conduite, tout cela n'est rien d'autre qu'une image trompeuse de notre fantaisie, qui évince les concepts que l'entendement donne de la religion. La raison doit régner et la faculté d'imaginer [Einbildungskraft], sans fantaisie [Phantasie], doit être au service de la raison.

172 - La perversion de la fantaisie (qui ne se fait pas conformément aux sens) est ou bien absence de règles (confusion) qui peut être corrigée par l'entendement, ou bien indocilité (effrénée, extravagante) qui peut être guérie par les sens. Fausse ou extravagante : par ex. le changement de sujet dans une conversation.

Traduit de l'allemand par ALEXANDRA MAKOWIAK

Manuscrits de Bernau n° 1 et 2*

EDMUND HUSSERL

STRUCTURE FONDAMENTALE DE LA CONSCIENCE ORIGINAIRES DU TEMPS :
L'ENCHAÎNEMENT FLUANT DE LA PRÉSENTATION ORIGINAIRES, DE LA RÉ-
TENTION ET DE LA PROTENTION

[3]¹ N° 1. <Le recroisement entre rétention et protention dans la conscience originelle du temps. Présentation originelle et conscience de la nouveauté>

§ 1. L'intentionnalité de la présentation originelle. <L'orientation attentive vers quelque chose de nouveau au présent, quelque chose de passé ou de futur>

« Se diriger sur un objet perceptif », c'est-à-dire céder à l'excitation qu'il <exerce> comme objet d'arrière-plan en tant qu'objet saisi en constitution, se tourner vers lui ; autrement dit, soit se tourner vers l'objet « immédiatement dès qu'il entre en jeu », soit ne se tourner vers lui qu'au cours de son donné perceptif, par exemple parce que l'attention (comme saisie thématique et abandon à un autre objet en vertu de l'excitation plus forte que ce dernier exerce) a interrompu l'orientation immédiate. Que veut alors dire « se tourner immédiatement », qu'est-ce que cela implique ? Le se-diriger est une mutation attentionnelle, quelque chose qui succède au nouage de la constitution de l'objet temporel (*Zeitobjekt*). Le point d'engagement du procès, le point de la présentation originelle est déjà passé en rétention et, à un intervalle minime, des

* Après une première phase de recherches sur le temps au cours des années 1905-1911, Husserl reprend de fond en comble la problématique au cours de deux séjours à Bernau, en Forêt Noire, en 1917 et 1918. L'ensemble des manuscrits couvre près de 800 feuillets qui ont fait l'objet en 2001 d'une publication sélective due aux soins de Rudolf Bernet et Dieter Lohmar dans la série des *Husserliana* dont elle constitue le volume XXXIII : *Die Bernauer Manuskripte über das Zeitbewusstsein* (1917-1918). La publication d'une traduction française de ce volume est prévue pour 2007 aux éditions Jérôme Millon. On en trouvera ci-après les deux premiers chapitres consacrés à la « structure fondamentale de la conscience originelle du temps », c'est-à-dire, en fait, à la reprise à nouveaux frais de l'enchaînement rétention-impression-protention et à sa schématisation en « diagrammes » à l'interprétation souvent délicate. . . Pour une mise en perspective de ces textes, le traducteur se permet de renvoyer, outre à l'introduction des éditeurs (à paraître), également aux études parues dans ces mêmes *Annales de phénoménologie*. Dans les *Annales* 2004 : « Temporalité hylétique et temporalité noématique », d'Alexander Schnell, « La conception husserlienne du temps en 1913 » de Bernard Besnier ; dans les *Annales* 2005 : « Auto-constitution et passivité dans les Manuscrits de Bernau » de Wataru Wada, « Temporalité et remplissement » de Carlos Lobo ; ou à l'ouvrage emblématique d'Alexander Schnell, *Temps et phénomène, la phénoménologie husserlienne du temps (1893-1918)* paru en 2004 aux éditions Georg Olms Verlag. J.-F. P.

1. Les chiffres entre crochets indiquent la pagination de l'édition *Husserliana* XXXIII. Les mots (ou parties de mots) encadrés < . . . > sont des ajouts des éditeurs R. Bernet et D. Lohmar. Ceux encadrés [. . .] sont des ajouts du traducteur. [NdT]

présentations originaires continûment nouvelles se sont ajoutées, elles sont en jaillissement continu. La mutation attentionnelle consiste donc en ceci que grâce au flux de la rétention le regard se dirige sur la première partie de l'intervalle temporel, plus exactement grâce au *continuum* d'étirement originaire se trouvant dans le flux et qui, aussi longtemps qu'il est « petit », peut porter en son étendue l'attention comme [attention] primaire, ce en quoi le point d'engagement discret est encore privilégié. Aussitôt que le moi y a, pour ainsi dire, pris place dans le flux d'étirement originaire, le privilège du nouveau tombe d'une façon générale sous l'attention ; l'attention demeure en direction du fraîchement retenu du début, début qui, cependant, ne cesse de perdre en fraîcheur (les [4] rétentions deviennent plus médiatees et les contenus d'appréhension plus estompés et fugaces, perdent [de leurs] différences). Mais elle se transforme continûment. La différence d'attention primaire et secondaire s'avère ici continue. La « prise » (*Griff*) reste une prise, mais devient plus faible. La prise du nouveau, donc celle du présent originaire entrant en jeu par présentation jaillissante originaire, désigne un point d'acmé dans la fermeté de la prise, ce qui n'est cependant qu'une façon de parler. En vérité, nous pouvons dire qu'un très petit intervalle finissant dans le maintenant nouveau a le privilège de l'attention.

Mais comment le regard, le saisir, [en] vient-il au nouveau maintenant lui-même ? Serait-ce en venant après-coup, comme c'était le cas avec la première orientation ? Evidemment non. Le maintenant (autrement dit, la présentation originaire) est point limite de deux sortes d'actes « présentifiants », des rétentions et des protentions. Dès lors que le moi qui saisit est dans la conscience perceptive, il possède continûment l'horizon ouvert de futur, l'horizon d'une attente actuelle possible. L'attente actuelle est elle-même l'entrée de l'attention dans cet horizon. Être tourné vers l'objet perceptif, c'est accueillir à bras ouverts ce qui approche, ce qui est accueilli, c'est-à-dire saisir, de la façon la plus éminente, l'intention d'avenir vide et plus ou moins déterminée, en tout cas déterminable, dans le moment du remplissement. Ce qui est nouvellement saisi est remplissement et, comme tel, [est] spécialement privilégié pour l'attention. Ce privilège s'affaiblit continûment avec la médiateté et l'obscurité croissantes de la rétention qui s'accroche continuellement. Le saisi reste en prise, mais la prise devient continûment plus lâche. Dans le flux de la perception, il n'y a donc aucun point qui n'ait son intentionnalité et, en particulier, la présentation originaire y est constamment non pas simplement une entrée en jeu de présences originaires qui n'auraient admis d'intentionnalité qu'après-coup, mais leur entrée en jeu constante sur le mode du remplissement d'intentions d'attente. La plénitude s'ajoute à la forme de l'intention qui devient ainsi saisie intuitive. Elle ne consiste pas en le recouvrement de deux vécus intentionnels s'entre-accordant. Bien évidemment, si nous considérons la succession dans le flux, nous pouvons dire : il y a d'abord une attente vide, puis vient le point de la perception originaire, laquelle est elle-même un [5] vécu intentionnel. Mais ce <vécu> ne vient bien dans le flux que par l'intervention des présences ori-

ginaires, en tant que contenus remplissants, dans l'intention vide qui précède et qui, ce faisant, se transforme en perception présentatrice originaire.

Evidemment, d'autres modes de répartition de l'attention sont possibles. Un intérêt prépondérant, et même une ferme saisie primaire délibérée et un ferme maintien du juste passé, peut perdurer à travers le flux des rétentions, alors que l'événement progresse dans la constitution, sans que l'intérêt primaire se détourne de ce qui est nouveau et normalement privilégié. Et de même, si l'événement a cessé, l'attention peut continuer de s'y attacher sans se tourner vers de nouveaux événements. Ce en quoi toutefois des ressouvenirs commenceront aussitôt et feront passer l'encore conscient en re-présentification. Le ressouvenir coïncide alors avec la rétention vide d'ensemble. Ici s'impose la loi originelle qui veut qu'une rétention vide, concrète (et cela vaut naturellement alors [aussi] pour ses phases, les rétentions originaires) ne puisse trouver remplissement que grâce à un ressouvenir qui constitue (ou plutôt quasi constitue) à neuf la perception concrète de ce même événement, précisément à la façon de la « conscience d'à nouveau ». Un retournement, pour ainsi dire, du remplissement en un parcours inversé n'est pas possible, tout au plus un remplissement par saut, c'est-à-dire qu'après le déroulement d'un événement, par exemple d'une mélodie, je peux diriger mon attention sur différentes parties de celle-ci à travers la rétention vide d'ensemble, mais que chaque partie de cette sorte ne vient à donnée répétée que sous la forme d'une perception concrète modifiée présentifiante que je fais s'écouler à neuf en souvenir, de son début jusqu'à sa fin et non inversement. Ce n'est que dans la conscience vide et dans la rétention intuitive en partie vivace que le regard prêtant attention peut être dirigé à rebours. Mais le saisi de chaque fois ne peut devenir intuitif, se remplir, que dans la direction du flux temporel, de la constitution à neuf.

Il faudrait reprendre la discussion de ce qu'il en est des présentations originaires si, au lieu d'une attentionnalité positive, celle négative, l'inattention, domine, si donc un authentique [6] « s'apercevoir de », et en ce sens un percevoir, n'a pas lieu, <si> l'événement se déroule sans être du tout remarqué.

§2. <L'entremêlement d'intentionnalité rétentionnelle et protentionnelle au cours du procès originaire>

Nous pouvons tirer profit d'une partie de ce que nous venons de dire et en conclure que, même si nous ne concevons pas en chaque sens tout être-vécu comme conscience-de, il reste que le procès originaire de la « conscience » est un procès intentionnel, donc est effectivement conscience. Et c'est ainsi que le problème qui nous occupe paraît finalement résolu. Réfléchissons. Le flux originaire - qu'est-ce donc que le flux des « ultimes » composantes transcendantes de la vie? Tous les événements du temps phénoménologique qui « sont » mais qui, en s'écoulant, se constituent sans aucune « participation de l'attention » ou sans aucune saisie du moi pur, en relèvent, et <en relèvent aussi> ce qui touche aux événements se constituant dans la saisie perceptive, le flux des composantes constitutives et vivaces sur le mode de l'attention.

Soit un processus phénoménologique, en l'occurrence hylétique, qui se déroule sans aucune participation attentionnelle du moi. Supposons que le moi soit actif en percevant d'autres processus quelconques, par exemple un [processus] objectivement temporel. En cela, l'attention à l'objectité objective, par exemple à une chose spatiale au repos ou en mouvement, a bien évidemment aussi la signification d'un mode attentionnel dérivé pour les data sensibles qui figurent. Ne prenons pas même cela pour exemple, mais [prenons] un processus d'arrière-fond, par exemple des bruits pour lesquels nous laissons pendante [la question de savoir] s'ils sont objectivés spatialement (naturellement).

Dans la sphère hylétique que nous privilégions pour l'instant, se différencient alors des écoulements hylétiques qui continuent un procès déjà entré en scène et d'autres qui commencent à neuf. Ce à quoi il faut être attentif ici, c'est que dans l'écoulement d'un procès unique en son contenu, tel qu'en soi il satisfait aux conditions de l'unité d'un événement, tout nouveau point du procès rencontre des horizons protentionnels dans lesquels il est accueilli, [7] alors que ce n'est pas le cas pour le point d'engagement d'un tel procès. Nous croyons devoir nous représenter la vie hylétique originaire de telle sorte que la modification hylétique dont chaque « nouveau » point du procès, chaque datum hylétique originairement présent, fait l'expérience devienne nécessairement le noyau d'une rétention, devienne dans le flux une rétention continue d'un niveau toujours continuellement plus élevé ou [devienne] des renforcements d'intentionnalités tissées les unes aux autres. L'entrée en jeu de présences originaires toujours nouvelles ne signifie toutefois pas simplement l'entrée en jeu de ces data, mais [signifie] qu'il appartient tout autant à l'essence du procès, lequel est nécessairement temporellement constituant, qu'une intentionnalité pré-dirigée soit nécessairement [là] aussi longtemps que le son retentit, en quoi, nonobstant toute fluctuation, un son se constitue bien, [où] <s> instaurent des data originairement présents toujours nouveaux de même genre et d'étagement continu de contenu (essence), [où] constamment une « attente » (bien sûr sans participation attentionnelle du moi), une protention se dirige sur ce qui vient et l'accueille à la manière du remplissement, donc [une protention] intentionnellement formée. Toute présence originaire est donc non seulement contenu, mais contenu « appréhendé ». Une présentation originaire est donc une attente remplie. Mais par suite, la rétention elle-même doit après porter aussi le moment de l'attente remplissante, et cela de différentes façons : en premier lieu rétentionnellement modifiée - elle est bien modification d'une présentation originaire qui a été protention remplie (« attente ») - [tandis qu'] en second lieu le procès de la rétention elle-même est précisément un procès en lequel le procès se constitue comme processus et [où] l'« attente » ne porte pas simplement sur le datum nouveau, mais aussi sur les rétentions et rétentions de rétentions etc. qui viennent.

Toute phase médiane, à l'exclusion seulement de la phase d'engagement et de la phase finale, ou plutôt de celle qui la suit, a donc une face double, si ce n'est triple. Elle est rétention au regard du système écoulé des data originaires

et simultanément rétention au regard des appréhensions de conscience écoulées et, par conséquent, de l'attention remplie [qui y est] liée et de l'attente non remplie qui en rayonne, <autrement dit> tout un horizon linéaire, et donc une continuité intentionnelle d'intervalles, mais vide.

Le diagramme qui était un simple diagramme des rétentions et des data hylétiques originaires, ainsi que de leurs modifications, et qui n'indiquait que de ce point de vue la conscience du temps, était incomplet : [8] même au regard des rétentions, la structure intentionnelle interne n'était pas restituée convenablement.

Nous avons dit : toute phase d'ensemble constituante est rétention d'une protention remplie, laquelle est la limite d'un horizon, d'une protention non remplie et, pour sa part, continuellement médiate (d'un *continuum* d'intervalles). Ladite rétention est elle-même un *continuum* d'intervalles, et pareillement toute phase, [quoique] d'une autre façon, comme nous le savons. (Cette bidimensionnalité doit aussi se trouver dans l'attente vide, en tant qu'elle est aussi une protention dirigée sur des rétentions à venir). Mais toute rétention comme rétention de rétentions doit avoir tout cela en conscience d'une façon modifiée.

§3. <Le> rôle des « attentes » (protentions) dans la constitution du temps phénoménologique. <Modification continue de la double intentionnalité dans le procès de remplissement protentionnel et dans le procès d'évidement rétentionnel>

Soit l'événement $E_0 \dots E_p \dots E_n$, la protention traverse alors continûment cette série de part en part au sens où chaque nouveau datum originellement présent vient à la rencontre de l'attente continue.

On dira ensuite qu'une attente qui se remplit en permanence procède continûment en chaîne, c'est-à-dire de phase en phase.

Mais il faut bien s'aviser que l'attente dirigée sur le futur l'est à la rencontre de l'événement qui vient, c'est-à-dire de l'intervalle d'événement fluant. Il n'en va pas de telle sorte qu'en un point une attente vivace ne serait dirigée que sur le point immédiatement suivant, une simple limite, qu'avec le remplissement une nouvelle attente surgirait en un éclair qui à son tour ne porterait que sur le « point immédiatement suivant », et ainsi de suite. L'attente porte sur l'événement qui vient, <c'est-à-dire> [sur] ce qui, de l'événement, advient, <elle a> un horizon d'événement fluant, un intervalle variable. Cela veut dire que l'intentionnalité y est dirigée de façon continuellement médiate sur tout ce qui est à distinguer idéellement en ce qui advient. Elle passe, si nous concevons le *continuum* [comme fait] de phases, d'<une> phase à la suivante, mais de part en part à travers elle à celle qui suit, de part en part à travers celle-là à celle qui suit à son tour, et ainsi à toutes les phases. Nous pourrions tout aussi bien dire qu'en tout point limite intérieur elle porte sur n'importe quel intervalle de succession avoisinant, mais à travers celui-ci sur tout [9] intervalle suivant en succession, pour autant que nous concevions la partition en

intervalles comme idéellement accomplie.

Comment en sa structure, cette intentionnalité est-elle nécessairement faite? Nous avons une intention qui se remplit avec l'intervention du nouveau datum de présence originaire, mais qui ne se remplit que selon une phase de son intentionnalité, moyennant quoi un intervalle continuuel reste non rempli en tant qu'« horizon » ouvert. Ce n'est donc pas qu'une nouvelle attente intervienne dans la conscience qui a accueilli le nouveau datum de présence originaire (hylétique), mais c'est l'une et même attente qui progresse avec sa continuité intentionnelle, à ceci près qu'elle a rempli, dans la série, un point de vide de l'intention.

Mais alors, dira-t-on, cela ne suffit même pas encore. Le remplissement ponctuel continu appartient bien lui-même à l'intention en tant qu'[elle est dirigée] sur l'intervention de l'événement qui se trouve encore dans le flux. Cependant, l'intention passe continûment au travers des nouveaux points, et conserve continûment au-delà d'eux le caractère d'attente non remplie, et l'intention se porte sur les remplissements, c'est-à-dire d'attente en attente, dans le *continuum* d'attente et, ce faisant, sur les attentes toujours remplies à neuf (phase par phase). Ce sont deux faces d'une seule et même chose ; exactement comme dans les rétentions, l'intention dirigée sur les data originaires passés et l'intention dirigée sur les rétentions passées. Le *continuum* des actes protentionnels est un *continuum* en chaque phase même, c'est-à-dire un point de protention qui y est rempli et, pour le reste, de protention vide. La protention remplie est un remplissement d'une protention vide précédente qui n'est elle-même qu'une partie dépendante d'un acte plus large ayant lui-même une phase <de> remplissement. Un recouvrement constamment successif se fait au cours de la progression ; le plein, intervenant dans le vide, crée un acte modifié mais qui, en tant que remplissement, coïncide selon la nouvelle phase de présentation originaire concernée (et par là devient originairement présentant) avec l'acte précédent en une composante du vide, tandis que le vide restant vient en recouvrement avec le vide qui a précédé. Dans le procès, cette conscience à vide qui était bien en scène au début se prolonge continûment, mais en se raccourcissant par remplissement continu. La nouvelle protention est en un certain sens modification des précédentes, à savoir une mutation, mais la protention antérieure est <aussi> modification en relation avec celle [10] ultérieure en cet autre sens où une présentification est une modification d'une présentation, où une « intention simple » est une modification de son remplissement total ou partiel, une intention médiate face à une intention moins médiate, mais lui correspondant.

Toute protention qui précède se comporte envers chacune des suivantes dans le *continuum* protentionnel de la même façon que toute rétention qui suit le fait envers la précédente de la même série. La protention qui précède recèle intentionnellement en soi toutes [celles] ultérieures (les implique), la rétention qui suit implique intentionnellement toutes [celles] antérieures.

Les protentions ultérieures sont des remplissements de [celles] antérieures,

chaque [protention] antérieure se remplit dans la progression. Les rétentions antérieures sont, en un sens autre, des remplissements des [rétentions] ultérieures (un passage en remplissement n'est pas possible ici, il ne l'est que pour les protentions), elles sont des actes [qui ont le] même sens, <mais> avec une plénitude plus forte et plus riche. Chaque rétention ultérieure s'« évide » dans la progression. Nous avons des deux côtés une intentionnalité médiate, et à toute intentionnalité médiate appartient la double « direction » de l'intentionnalité, sur l'objet primaire et sur l'objet secondaire, c'est-à-dire sur les « actes » et [sur] les objets primaires dans le comment (*Wie*) de leur type de donnée. Cela ne conduit des deux côtés à aucune régression à l'infini de l'intentionnalité. La difficulté n'est bien sûr pas la même des deux côtés puisque, dans le flux du procès originaire, les protentions vides (relativement vides) précèdent et [que les protentions] pleines suivent, tandis que les rétentions pleines (relativement pleines) précèdent et [que les rétentions] relativement vides suivent. Pour les rétentions, la difficulté était [la suivante] : comment en venons-nous à la conscience du procès comme procès de rétentions (et de données originaires entrant en jeu à neuf)? Cela semblerait exiger que les rétentions mêmes subissent une appréhension, que nous vinssions à des rétentions d'un couche plus élevée et ainsi *in infinitum*.

Tout est-il bien ainsi élucidé? Avons-nous bien une claire représentation de ce à quoi ressemble le procès originaire? Comment les rétentions et les protentions s'entrelacent-elles? Comment avons-nous en cet entrelacs l'unité de la conscience originaire du temps? Nous entamons par la rétention l'élucidation de ce flux de conscience; ce qui entre en jeu à neuf reste conscient, c'est-à-dire qu'il se modifie [11] bien, mais une conscience rétentionnelle s'en saisit en tant que contenu d'appréhension. Cette conscience rétentionnelle est de même modifiée avec son contenu d'appréhension, et ainsi de suite. <Il surgit> un courant de rétentions de niveau toujours plus élevé, où un contenu neuf et modifié entre en jeu avec chaque phase.

Qu'est-ce qui caractérise ce contenu comme « neuf »? D'un certaine façon, les data d'appréhension des protentions sont neufs aussi. Ils n'entrent bien sûr pas en jeu en tant que data d'appréhension des [protentions] nouvelles, originellement présentes. Mais le contenu vient bien aussi [comme] « attendu », remplissant les protentions.

§ 4. Le recroisement de la rétention et de la protention dans la constitution de l'objectité temporelle phénoménologique et du temps. <La conscience de maintenant et le problème de la présentation originaire d'un nouvel événement>

Le point d'engagement du processus phénoménologique (en tant qu'objet temporel (*Zeitobjekt*)) intervient, il peut être attendu, désigné d'avance par des protentions (en protention attentionnelle, en attente spécifique, ou en protention non attentionnelle). Il peut aussi entrer en jeu sans protention dirigée sur lui, sur son contenu qui le désignerait d'avance au moins en général. Ou plutôt :

l'événement lui-même peut « entrer en jeu » sans pré-indication, absolument sans aucune attente spécifique, se constituer en conscience pour moi en tant que présent.

Il y a là un problème particulier, celui de la présentation originale pour le point d'engagement et l'intervalle d'engagement. Prenons un point intermédiaire, une partie est déjà écoulée en constituant du temps. Peut-être peut-on dire que, dès qu'une « petite » part d'amorce est écoulée sans constitution temporelle proprement dite, les protentions dont nous avons besoin s'établissent par nécessité génétique originelle, et [que] le *continuum* d'appréhension à venir qui se déploie alors dans le développement du flux se déploie alors aussi en arrière, rayonne en arrière sur le procès écoulé et lui donne les appréhensions qui manquaient encore auparavant. Mettons cependant, comme nous l'avons dit, ce problème de côté, et admettons qu'un point intermédiaire quelconque E_k entre en jeu dans le remplissement de la protention qui a précédé et qui est dirigée sur les parties ultérieures. Cette protention est donc un vécu continuellement intentionnel [12] et, en ses mutations continues, elle est une protention remplie de phase de mutation en phase de mutation alors que, de l'intentionnalité continue, en toute phase [il n'y a] qu'un point de rempli, et un intervalle de vide non rempli. Ce point dans le *continuum* de l'intentionnalité protentionnelle est le point originairement présentant, il est la conscience présentant originaire. En tout endroit du procès ultérieur, cette conscience présentant originaire a un nouveau caractère ; car, quant à sa forme, la protention est bien à chaque phase du procès originaire remplissement d'une protention et, d'un seul tenant avec [lui], elle-même protention (qui ne perd pas son caractère d'essence en tant que protention elle-même à l'emplacement de remplissement) : et une certaine communauté de sens est même manifeste pour toutes les phases du procès ; mais d'un autre côté, il est clair aussi que cette conscience prise concrètement en tout emplacement est une [conscience] différente (*différentes*), et cela même dans le cas où les data sensibles originairement présents, ceux qui remplissent, seraient parfaitement les mêmes, comme dans le cas limite d'un événement où persiste un objectal totalement inchangé, ainsi quand un son totalement inchangé dure simplement.

Je dis donc que dans le vivre même, tout intervenant « à neuf » comme tel, toute intervention de contenus originairement présents, est caractérisé de manière intentionnellement variée, par une forme conscientielle nécessairement changeante (en toute communauté d'essence), et que cela ouvre à une compréhension pour la présentation originaire comme ce qui constitue une présence originaire de l'événement, une donnée originaire du point temporel objectif en tant que maintenant et maintenant toujours encore nouveau. Mais de quelle façon ? En quoi la différence doit-elle consister ? La protention peut bien être relativement déterminée si un événement déterminé est attendu. Cela présuppose qu'il était déjà donné, ou qu'un événement semblable [l'était] comme tel avant lui. Elle est alors un prosouvenir et une modification du ressouvenir qui porte sur ce qui est passé. Voilà un thème particulièrement important qu'il fau-

draît analyser. Il s'agit ici d'une constitution originaire qui ne porte pas en soi de tels enchevêtrements. Nous prenons donc ici des événements qui entrent en jeu sans avoir à être prescrits d'avance d'une façon déterminée par prosouvenir, comme événements temporels pré-dessinés, prescrits d'avance par des intentions vides qui se remplissent à travers un procès temporellement constituant (tout comme un ressouvenir est d'abord une direction vide, pour ainsi dire à un seul rayon, [13] sur un objet temporel obscurément conscient, laquelle conscience se remplit dans le ressouvenir intuitif comme quasi re-production de la série constituante).

La protention qui traverse de part en part tout le processus originaire n'est donc pas un remplissement tel que celui d'un prosouvenir (reproduction) portant sur tout le procès, sur ses événements temporels. Elle se développe originairement. Nous pouvons prendre comme loi originaire de la nécessaire genèse la proposition [suivante] : dès qu'une partie de la suite originaire des data hylétiques (puis de tous les autres vécus originaires) est écoulée, un enchaînement rétentionnel doit nécessairement se former, mais pas seulement cela - Hume l'a bien vu. La conscience demeure sur sa voie et anticipe ce qui suit, en l'occurrence une protention se « dirige » avec le même style sur la poursuite de la série ; voilà ce qu'est une protention au regard du cours des data originaires qui fonctionnent comme data-noyaux, et de même au regard du cours des rétentions avec leurs esquisses en fonction en elles. Un différentiel du cours rétentionnellement affecté modifie la protention qui tout le temps [l']accompagne et doit même être incluse par anticipation dans le cours ultérieur de la protention. L'événement s'y constitue alors, et continûment avec un horizon ouvert d'événement qui est lui-même un horizon protentionnel. Génétiquement parlant, on peut dire : même si une attente concrètement déterminée ne précède pas l'événement, tout processus originaire, après que les processus originaires sont tant soit peu devenus constitutifs, doit nécessairement pourtant <être a>perçu (*apperzipt*) comme constitutif. Par conséquent, dès lors que le jeu de l'entrée en scène et des modifications originelles des contenus-noyaux hylétiques se sera noué, chaque datum <sera> aussitôt accueilli par protention. Il faut nécessairement qu'à l'intérieur du procès soit a<perçue> une protention pré-dirigée sur un événement continûment filé et activant rétro-activement, comme constitutif de l'événement, le « différentiel » écoulé, ou qu'en lui soit constitutivement insérée une portion d'événement.

Il faudrait donc s'attacher à élucider, génétiquement parlant, comment avant la formation accomplie d'un procès constitutif, et donc avant l'avoir-conscience d'un objet temporel (*Zeitobjekt*), un tel avoir-conscience peut et doit nécessairement former un procès constitutif. Donc une élucidation de l'idée de moi qui s'éveille, [14] un moi dont le vivre commence, et de la façon dont il doit nécessairement être un vivre conscientiel. Cette idée désigne-t-elle à vrai dire une possibilité ? Quoi qu'il en soit, nous pouvons accepter, c'est le minimum, que des suites originaires continues de data hylétiques - comme data-noyaux d'un procès constitutif - comportent nécessairement des

résonances s'accrochant continuellement (mais aussi des [résonances] singulières non continues, si tant est qu'elles soient concevables), c'est-à-dire des *continua* de résonances, et [accepter aussi] que, conformément à une légalité originaire ultérieure, celles-ci deviennent des noyaux pour des appréhensions rétentionnelles, au sens de notre diagramme. Mais conformément à une loi nécessaire, il n'y a pas qu'une rétention qui s'exerce après écoulement d'un « différentiel », mais [aussi] une protention qui se dirige sur ce qui vient, [et qui est] déterminée en son contenu de la manière la plus générale (si un son a commencé à retentir, il est alors <un> son à venir, même si le plus proche comment (*Wie*) des rapports d'intensité ou de qualité reste indéterminé au sens de la protention, etc.). Toute phase du procès est dès lors un intervalle de rétention, un point de présentation originaire comme protention remplie et un intervalle de protention non remplie.

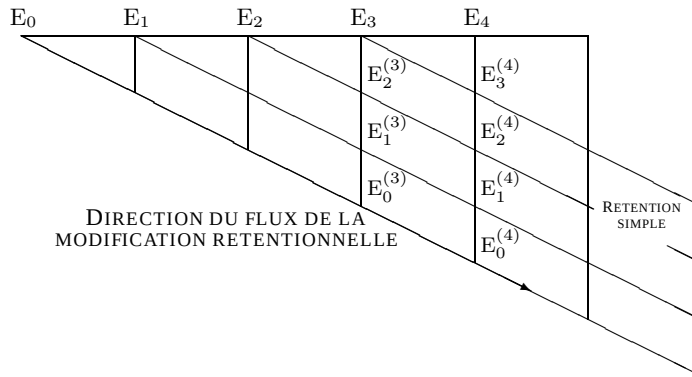
Ce qui fait toutefois difficulté ici, c'est qu'au milieu du procès toute rétention doit être rétention d'une protention antérieurement remplie et de son horizon vide, que dans la série continue de phases de cet intervalle tout remplissement ultérieur en modification rétentionnelle recèle en soi un point de la protention qui a précédé, qu'un recouvrement ait lieu au regard du non rempli, et que dans la progression le non rempli traverse et persiste en intervalle en son non remplissement, de la même façon que le rempli comme tel traverse de part en part les intervalles de la rétention, bien qu'en une objectivation temporelle plus élevée. Le maintenant est constitué par la forme du remplissement protentionnel, ce qui est passé [l'est] par modification rétentionnelle de ce remplissement ; dans la continuité de l'identification qui traverse de part en part l'évidement, le point temporel est le même, et le même que celui qui a été conscient comme maintenant, qui a été conscient comme tout juste passé, et ainsi de suite. Ce qui engage la question suivante : la rétention pure et simple n'est-elle rétention effective d'un objet point-temporel (*Zeitpunktgegenstandes*), et d'un point identique, que pour autant que la protention a déjà créé un maintenant et, simultanément par là, [quelque chose d']identifiable même dans un mode de donnée différent ?

[15] Appendice I (au §4 du texte n° 1) : <Quelques tentatives de présentation en diagramme du recroisement entre rétention et protention>

Verticales : la conscience momentanée avec son point originairement présent E_k et son intervalle temporel rétentionnel dans le mode de l'étagement de passé. Mais aussi la conscience de présent originaire avec son escorte rétentionnelle continue, comme rétentions des intervalles écoulés, où l'intervalle indique en même temps le *continuum* des data-noyaux originairement présents et originairement rétentionnels.

Ensuite : tout intervalle partiel, par exemple $E_1^{(4)}-E_0^{(4)}$ (ou dans l'ordre inverse), est rétention de tous les intervalles antérieurs de ce même segment de flux qui se rapporte aux mêmes indices inférieurs, donc jusqu'à $E_0^1-E_1$.

Encore : dès le différentiel, l'intervalle vertical s'accroît dans la continuité

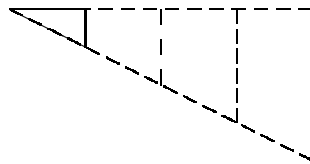


des séries verticales en flux originaire. Chaque intervalle (avec son différentiel) sombre et s'accroît vers le haut, ou du haut, tandis qu'un point de présence originaire s'ajoute continûment comme différentiel originaire. Le passé s'enrichit aussi longtemps qu'un présent originaire surgit. Quant aux protentions et à leur « mouvement », il en va comme pour les rétentions. Toute série rétentionnelle surgit en jaillissant originairement de son E_k , mais la phase qui jaillit originairement n'est qu'un point, et tout point ultérieur de la série a sa phase jaillissante originaire en un E antérieur, donc finalement la série entière, par exemple $E_4-E_0^{(4)}$ en E_4 jusqu'à E_0 sur l'axe horizontal. Une phase rétentionnelle jaillissant originairement est le différentiel originaire qui commence rétentionnellement en chaque E_k . Aurions-nous donc aussi [16] un différentiel originaire protentionnel, les protentions jaillissant originairement en chaque E_k ? Comment faut-il le décrire?

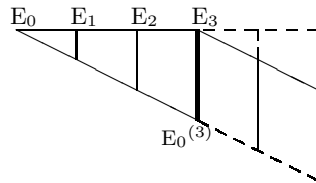
Il faudrait dire : en E_0 , dès que cela s'amorce avec un différentiel, une protention vide est déjà là qui, comme figure, a le schéma complet qui ne se trace pour ainsi dire qu'ensuite avec le procès, à ceci près que, si le procès constitue un événement inconnu, son contenu est défini de façon très incomplète, quoique jamais complètement indéterminée, abstraction faite du schéma (diagramme). Et c'est ainsi qu'en tout E_k , à côté du schéma rétentionnel, il y a encore un [schéma] protentionnel différent, en ceci que la protention se dirige bien sur la constitution à venir, ou sur l'événement à venir (au moyen de l'intentionnalité plurielle), et qu'ainsi la protention passe de la série verticale donnée aux suivantes.

Le diagramme des protentions [fait] un avec celui des rétentions.

Donc en E_0 :



En E_3 :



Les lignes fines continues et le diagramme entier veulent dire que sur la ligne en gras aussi, grâce à la médiation de la rétention, une direction du regard sur le passé déjà intervenu comme rempli est possible. <Nous avons> en même temps des deux côtés des possibilités du rétrosouvenir et du prosouvenir (intuitifs). L'horizon rempli et matérialisé par le segment en gras est [17] indiqué par les pointillés, et la suite continuelle des intervalles verticaux y indique la médiateté de la protention ; l'ordre continu dans la série verticale désigne cette médiateté qui est requise dans l'étagement rétentionnel à venir. Le segment en gras signifie que l'intervalle rétentionnel $E_3-E_0^{(3)}$ est l'intervalle vivace, et qu'il intervient comme remplissement de la protention, [c'est-à-dire] E_3 en tant que plénitude jaillissante (la protention jaillissant originairement) ; et par la suite continuellement les points d'intervalle, ou les différentiels, sont des plénitudes de protentions rétentionnellement modifiées antérieures dont l'horizon entre dans le phénomène de remplissement. On voit sur la figure jusqu'où la protention est une rétention inversée ; c'est une modification de la rétention qui, d'une certaine manière, « présuppose » cependant la rétention.

E_0
 $E_1 V^1(E_0)$
 $E_2 V^1(E_1) V^2(E_0) \dots$

ou mieux encore :

$E_2 V^1\{E V(E_0)\}$
 $E_3 V[E_2 V\{E V(E_0)\}]$

Le procès originaire ne désigne que les rétentions, les protentions descendent verticalement de série en série, en se remplissant alors continûment. E_0 est conscient comme limite de la rétention en sa médiateté continuelle, et d'une certaine manière aussi en tant que limite de la protention qui, s'introduisant dans la rétention, est rétentionnellement consciente aussi comme limite zéro de la suite des remplissements. Ainsi, le procès constituant est-il d'abord indiqué pour la constitution de l'intervalle de durée $E_0 \dots E_n$. Mais le système des data hylétiques originaires s'y scinde et, à propos des objectivations phénoménologiquement temporelles des data originaires correspondants, nous parlons plus généralement du *continuum* des data-noyaux qui fonctionnent comme data d'appréhension dans la conscience du temps, des points temporels du processus objectivé que sont, d'une certaine façon, ces data sous

forme de points d'une durée ; ceux-là mêmes sont constitués dans des types de donnée changeants, en un maintenant changeant, un tout juste passé, et ainsi de suite, [ils] y sont continuellement orientés par rapport au maintenant, c'est-à-dire au point chaque fois conscient sur le mode du maintenant.

Si les data-noyaux sont représentés par $E_0, E_1, \dots, E_n$, ils n'entrent jamais en jeu, si ce n'est comme un remplissement de protentions, à l'exclusion du point d'engagement E_0 qui est « inconscient » au sens propre et ne vient [18] à la « conscience » que médiatement par rétention, c'est-à-dire [comme] ne devant y entrer en jeu qu'en tant qu'[il est déjà] appréhendé. Mais cela veut seulement dire que lui-même, en tant qu' E_0 (en original), n'est pas un contenu d'appréhension, à moins que l'événement qu'il introduit soit déjà attendu grâce à un prosouvenir = attente. (En vertu de quoi le saisir attentif peut aller à sa rencontre et, s'il vient, il est « bienvenu », de la même façon que [l'attente] peut se diriger rétroactivement sur lui grâce au rayonnement en arrière de la rétention). Par suite, le E_0 doit forcément être dit égal à E_0 puisque nous appelons conscience la limite. (De la même façon donc que nous appelons nombre [le] zéro). Les E désignent en chaque continuité transversale (dans le diagramme, ce sont les séries verticales) l'emplacement limite où la conscience de maintenant se constitue par E_0 et son appréhension.

Un « différentiel » $E_0 \dots E_0$ précède, dans lequel la simple rétention agit et produit seule l'unité d'une extension, et par là motive une protention sur [la] « continuation ». Chaque série transversale de notre tracé est à présent remplissement d'une protention dirigée sur [la continuation] des séries transversales « qui ont immédiatement précédé ». Celle-ci est encore consciente grâce à la partie correspondante de la rétention, [partie] qui serait toute la série transversale à l'exception de la phase initiale. Mais dans nos séries transversales, la protention dirigée sur les suivantes ne se voit bien évidemment pas. Si

$E_k V \dots$ est la série transversale sans protention, donc la série suivante,
 $E_{k+1} (V\{E_k V \dots\})$, il nous faut écrire en plus pour les toutes premières ² :

$$\begin{array}{cc} E_k & V \\ \downarrow & \downarrow \end{array}$$

Et alors E_{k+1} n'a pas seulement pour signification E_{k+1} , mais [aussi] son appréhension comme remplissante, et le $V(E_k V \dots)$ entre de même en jeu comme remplissant. Mais alors manque à cette formule le fait que le $E_k V \dots$ précédent avait les flèches perpendiculaires. Nous avons donc un remplissement E_{k+1} ; remp<lisement>

$$\begin{array}{ccc} \{V & (E_k & V & -)\} \\ \downarrow & & \downarrow \end{array}$$

Mais alors que veut dire : remplissement dans la conscience momentanée de chaque fois (de la phase) puisque la conscience momentanée précédente

2. Introduire d'emblée le schéma explicite plus bas [qui est] plus clair.

dans le maintenant n'est bien consciente que rétentionnellement ?

[19] Cela ne peut vouloir dire que ceci :

$E_{k+1} \quad \curvearrowright \quad V(E_k) \quad \curvearrowright \quad V(-)$

<ou> plus clairement :

$E_{k+1} \quad \curvearrowright \quad V^1(E_k) \quad \curvearrowright \quad V^2(E_{k-1}) \quad \curvearrowright \quad V^3(E_{k-2}) \dots \quad \curvearrowright \quad V^{k+1}(E_0)$

Il est certainement exact que les protentions vont de séries transversales en séries transversales, et que chaque série transversale nouvelle connaît une modification correspondante du remplissement. Mais c'est dans les séries transversales elles-mêmes que se constitue le remplissant comme remplissant, et continuellement, puisque les rétentions se maintiennent continuellement en tant que phases de séries transversales. En toute série transversale se trouvent des modifications de tous les E « qui ont précédé », et un remplissement continu, lui-même continûment modifié, avec le point limite du remplissement effectif, le datum noyau (le datum-noyau nouveau de chaque fois E_{k+1}), lie tous ces data et donne unité à la série transversale au regard des E.

Ainsi le datum nouveau en tant que nouveau est-il ainsi particulièrement distingué en conscience. Il est le datum dans le caractère du maintenant. Mais d'un autre côté, c'est à comprendre *cum grano salis*. Car il s'agit d'une simple limite dans le *continuum* des types de donnée, et le maintenant n'est un maintenant que dans la série des « maintenant ayant-été ». Les phases rétentionnelles des séries transversales sont en même temps un maintenant reproduit à différents niveaux continus, remplissement reproduit d'intentions sur les data noyaux. Cela concerne aussi les rétentions en tant que présences relatives, à ceci près que la phase initiale est l'impression pure, ce qui est de maintenant vient en tant que nouveau et pas comme un appauvrissement d'un ancien, [pas] comme rétention. Il semble qu'ainsi la structure de la conscience du temps soit devenue à nouveau plus claire et plus compréhensible.

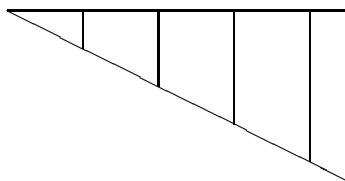
[20] N° 2. <La complexion entre rétention et protention. Les gradualités du remplissement et la conscience du présent. Figuration graphique du procès originaire>

1. <Protention au sein de la rétention - Rétention au sein de la protention. Nouveau diagramme>

<Dans le flux du processus originaire, nous avons> 1) <la> succession des data hylétiques qui sombrent rétentionnellement en arrière ; à chaque nouveau datum hylétique se relie des rétentions de médiateté graduée de l'intention. La succession des intervalles rétentionnels qui appartiennent aux points d'événement passés est alors donnée dans la conscience elle-même. Le datum hylétique originaire de chaque fois et tout l'intervalle rétentionnel lui appartenant ne seraient alors proprement pas conscients, ne [seraient] conscients que comme limite des intervalles rétentionnels qui ont précédé.

2) Ajoutons maintenant les protentions. Chaque intervalle vertical est « bienvenu », c'est-à-dire que tout *continuum* rétentionnel momentané reçoit une protention portant sur ce qui suit et, par médiation continue, sur ce qui suit plus loin. Génétiquement parlant : si des nouveaux data noyaux entrent toujours à nouveau continûment en jeu, les anciens ne s'enfoncent pas simplement rétentionnellement, mais une conscience protentionnelle « se développe » qui vient à la rencontre des nouveaux data originaires et se remplit en trouvant son terme en eux. Mais cela non pas seulement ponctuellement, de point en point. Nous n'avons pas seulement une succession de data originaires dans la conscience de leur succession, mais aussi dedans, dans la conscience de la succession, une succession d'intervalles rétentionnels ($-U_x$). Cette succession même est « projetée dans le protentionnel », ou plutôt nous avons dans le procès originaire une succession d'intervalles rétentionnels tels que chacun a son terme en un datum originaire (et s'y renforce vers le haut à partir d'une « zéro de longueur » en grandissant, quoique pour finir dans l'horizon d'intervalles qui « s'estompent »).

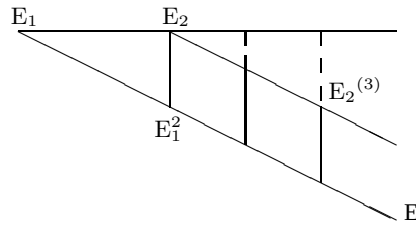
[21]



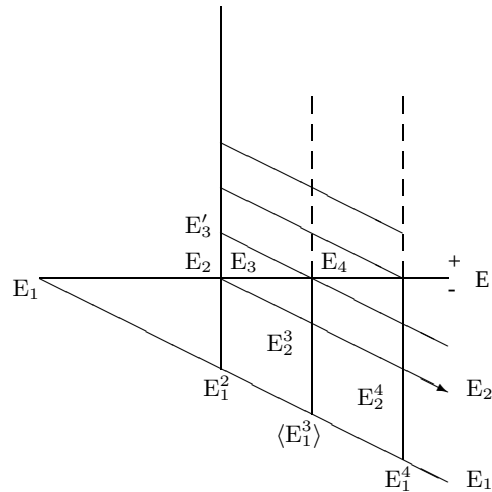
Cette succession originaire se projette dans l'avenir sous la forme de la conscience protentionnelle qui accompagne chaque phase. [Cette conscience] se remplit, trouvant son terme en chaque point ultérieur de l'événement, en ce qu'elle accueille continûment les data originaires comme remplissements terminaux. Mais étant donné que ceux-ci sombrent continûment à nouveau et que ce sombrer aussi doit être protentionnellement clos, donc le s'évider et le se-transformer-rétentionnellement (*Sich-retentional-Wandeln*), et puisqu'il faut aussitôt s'aviser que la protention ne peut simplement porter immédiatement sur les data originaires de point en point (car c'est derechef une succession de moments de vécu qui exige par conséquent à son tour ses rétentions, puis alors aussi ses protentions qui doivent alors devenir des protentions médiate de celles qui suivent), nous en arrivons au point de vue suivant que le nouveau diagramme restitue.

Nous le dressons ainsi : partons de ce qu'une partie de l'événement E_1 - E_2 est écoulée et plaçons-nous en E_2 . Là, nous avons la conscience de ce qui est écoulé, [conscience] <passant> à travers l'intervalle de rétention dirigé verticalement vers le bas.

1) Premier tracé :



[22] 2) Tracé complété :



S'il doit donc y avoir en E_2 une protention [dirigée] sur le déroulement à venir, prescrit en son style et, de la façon la plus générale, par son genre de matière, l'intervalle $E_2E_1^2$ (la rétention de l'écoulé) doit d'abord porter une protention qu'on devrait tracer de façon médiate par la bande oblique délimitée par $E_2E_2^3$ et $E_1^2E_1$.

La pro-conscience (*Vorbewußtsein*) se dirige bien sur le fait que $E_2E_1^2$ sombrera continûment. Tout point de cet intervalle, alors, n'est pas conscience simplement rétentionnelle au regard des droites obliques qui remontent aux points correspondants des E_1E_2 , mais aussi conscience protentionnelle au regard des lignes obliques qui, dans la direction inclinée vers le bas, traversent de part en part les intervalles tracés de la bande. La figuration est ainsi totalement épuisée par le système radial parallèle, et selon rétention et protention,

pour autant que rien d'autre ne soit en question que précisément ce qui doit se trouver dans la bande. Mais il manque une figuration pour les protentions qui se trouvent dans la section d'angle $E E_2 E_2$. Nous prolongeons maintenant $E_1^2 E_2^2$ vers le haut et figurons par là les protentions qui, en unité de conscience [23] avec celles de l'intervalle inférieur, forment l'intentionnalité qui manque. Ce n'est pas qu'en E_2 qu'il nous faut penser cette verticale dirigée vers le haut, mais en tout point ultérieur E_k de l'intervalle de base. En E_2 le demi rayon vertical supérieur est réel (*reell*), il est à ce moment toute la conscience protentionnelle aussi loin qu'elle est rapportée à l'angle saillant et s'y réfère à l'entrée en jeu à neuf de data originaires à travers $E_3, E_4, \dots$ depuis E_2 . Mais cette intentionnalité est nécessairement médiate. Car la conscience protentionnelle n'est pas une conscience momentanée, mais une [conscience] continue, à tout moment dirigée de la même façon sur l'intervenant à venir, tout comme du côté rétentionnel pour sa partie complémentaire. Toute protention suivante qui se trouve là avant E_3 est aussi implicitement dirigée dessus, ce pourquoi nous devons avoir une structure tout à fait analogue à celle [que nous avons] avec les successions de rétentions et les protentions dirigées sur elles. Dans une intentionnalité constamment médiate, elles se remplissent l'une dans l'autre et mènent finalement aux *termini*, c'est-à-dire au points de la série de base, donc là en E_3 , la ligne hachurée $E_3 - E_3$. Dès que E_3 , un point de la série de base, est atteint, un sombrer rétentionnel doit forcément intervenir, et l'« attendu » protentionnel, c'est-à-dire le « remplissement », progresse aussi, ce qui a trait au type de donnée, et nous obtenons les parties verticales qui tombent dans l'angle.

Chaque point de l'intervalle protentionnel supérieur est dirigé en intentionnalité médiate sur un point de l'intervalle de base. Toute partie d'un intervalle protentionnel supérieur est précisément par là dirigée sur la partie d'un intervalle parallèle supérieur ultérieur qui se découpe corrélativement dans la bande oblique. Et cela rentre encore plus loin dans l'angle. Toute partie de cette sorte, pourrions-nous dire également, « sombre » ; le sombrer est un se-remplir permanent. Mais en un certain sens, seulement ce qui se trouve au dessus de EE est un se-« remplir », ce qui <se trouve> en dessous, un s'-« évider », bien que les protentions s'y « remplissent » toujours. En outre, si une des verticales supérieures est devenue réelle (*reell*), elle est simultanément intervenue comme remplissement, et elle est simultanément en relation avec ses bandes parallèles, c'est-à-dire avec la partie, sa branche, qui figurait la partie supérieure passée correspondante, la rétention, ce qui vaut de même pour le champ inférieur.

[24] Nous avons un grand flux de conscience qui, en soi-même, est protention dans la direction de la progression et rétention dans la direction inverse, ainsi que pour ce qui est en elle. Mais il reste à réfléchir à la façon de rendre encore plus compréhensibles ces délicats rapports. Il nous faut montrer que la figure contient effectivement tout ce qui est nécessaire à la constitution temporelle, et rien d'autre, que tout ce que je <peux> y relever, et tout ce qui a été admis par définition comme décrit, est bien là, et <nous> devons montrer

comment cela est possible en cet enchevêtrement.

§2. <Le recroisement entre rétention et protention comme procès de remplissement>

Nous avons fait jouer quelque chose d'une genèse. D'abord, une rétention simple, puis nécessairement modifiée, et par là une protention. Les protentions saisissent aussi l'intervalle rétentionnel déjà donné. Cela veut dire que la nouvelle série de « passé comme tel » non seulement vient, mais « viendra et doit venir ». La conscience « subit une modification » par laquelle elle n'est pas que continuité rétentionnelle mais en même temps continuité protentionnelle. Ce qui signifie qu'il appartient à l'essence de cette conscience d'être continûment remplissable, de sorte que tout remplissement est simultanément intention pour un nouveau remplissement, et ainsi de suite. Et il existe une possibilité idéale de séries continues de prosouvenirs et de quasi prosouvenirs (comme possibilités de l'advenant) en lesquelles le sens de cette intentionnalité s'explicite. « A la suite » de l'entrée en jeu l'un après l'autre, ce remaniement de l'intentionnalité se développe en « causalité » immanente nécessaire, de l'unilatéralité vient la bilatéralité, et la nouvelle face <est> une sorte d'image spéculaire de la face d'origine.

C'est en apportant un complément que l'étage supérieur de la protention doit entrer en jeu ; la nouvelle <suite> résultant de la suite des écoulements rétentionnels doit bien être une continuation future du même style, donc l'angle ouvert en E_1 entre [les droites] E et E_1 doit être occupé par un *continuum* d'intervalles rétentionnels qui ont leur terme en E , cela à la façon d'une anticipation. Mais cette anticipation est motivée en tant que *continuum* en progression par le *continuum* des rétentions qui ont précédé, et [25] alors ce *continuum* est nécessairement dans le cours qui rend réel (*realisierend*) un *continuum* du remplissement, remplissant continûment chaque phase et <motivant> la protention suivante qui se remplit à son tour dans la progression. Le fait que chaque phase y soit simultanément une rétention des [phases] antérieures y est donné *eo ipso*. En effet, le remplissement renferme en soi une rétention de l'intention qui a précédé. Celle qui a précédé en tant que telle est retenue (*retiniert*) dans la nouvelle conscience de la rétention, et cette conscience est caractérisée en soi, d'un côté, comme remplissement de celle antérieure, et d'un autre côté, en soi comme rétention de l'antérieure. Mais n'y a-t-il pas là une difficulté ? La <conscience> antérieure est une protention (c'est-à-dire précisément une intention « dirigée » sur l'ultérieur) et la rétention venant après serait alors une rétention de la rétention antérieure qui est en même temps caractérisée comme protention. Cette rétention intervenant à neuf reproduit donc la rétention antérieure avec sa tendance protentionnelle et la remplit simultanément, mais d'une façon telle qu'une protention sur les phases suivantes traverse de part en part ce remplissement.

Voici comment clarifier plus précisément les choses. Si E_1 « sombre », si la conscience rétentionnelle de celui-ci sombre à son tour (se transforme en

une conscience modifiée qui est en soi une rétention de la [conscience] précédente, et par là [une rétention de la conscience] encore antérieure. . .), et si ainsi chaque intervalle vertical inférieur est une rétention médiate en tous ses points, et l'est à différents niveaux, alors aux points de la rétention s'ajoute, en tant que protention, en tant que « conscience tendancielle », comme nous pouvons dire aussi, qui est dirigée sur la continuité à venir de la succession, une intentionnalité médiate bâtie de la même façon, mais dirigée autrement. Dans le passage, la modification est donc maintenant une double [modification] : d'une part, cette modification même qui modifie plus avant en ce sens la conscience de chaque fois comme modification d'une conscience qui a précédé, de sorte qu'elle devient conscience de la conscience juste ayant-été, et à travers celle-ci, de celle ayant-été plus tôt (c'est-à-dire une conscience du tout juste passé qui, pour sa part, est [une conscience] passée de son juste passé), et d'autre part, cette modification qui modifie la conscience de chaque fois comme protention d'une [conscience] venant ultérieurement (ce en quoi la conscience de chaque fois est elle-même une modification de [la conscience] qui a précédé selon sa direction sur elle-même en tant que venant ultérieurement), et [26] modifiée de telle sorte qu'elle intervient comme celle qui remplit ([qui est] « attendue »), mais en tant que « plus proche remplissante » au travers de laquelle l'intentionnalité juste médiate va plus loin.

« Modification » veut donc dire mutation en une protention nouvelle faisant un avec le mode du remplissement, c'est-à-dire qu'un moment correspondant de l'intention précédente est ici rempli et que les autres moments n'ont que la modification de l'état de non remplissement qu'elle « rapproche » du remplissement. Mais cela tient à la conscience même, c'est-à-dire que le moment singulier est aussi en soi remplissement de la protention antérieure et modification correspondante de ses moments qui demeurent non remplis. Par conséquent, même la protention est, comme telle, constamment dirigée vers l'arrière quoiqu'elle soit protention, dirigée vers l'avant : avoir quelque chose de conscient qui n'est pas caractérisé comme passé mais comme à venir et qui, à cet égard, a sa médiateté, sa continuité de la modification (dans l'en-même-temps). (Il appartient à l'essence de cet être-dirigé-vers-l'avant (*Vorgerichtetseins*) continûment modifié, faisant une continuité momentanée, de faire expérience dans le procès originaire d'une modification générale en succession au sens de la mutation en un remplissement constamment nouveau, [modifications successives] qui sont à leur tour des intentions comme décrites plus haut. Et cela réside aussi implicitement d'une certaine façon déjà en chaque phase : à son essence appartient la possibilité d'un prosouvenir qui, prenant les devants, se pose à une « place » quelconque de l'intentionnalité médiate, l'anticipe, et cela de sorte qu'<elle> fait se dérouler un procès qui, procédant par analogie, prenant les devants, comme on a dit, fait se dérouler, d'un train de modification de remplissement continue, les protentions modifiées en lesquelles se joue, comme une quasi-réalité effective, la partie de l'événement à venir.)

Mais comment l'implication dirigée vers le passé appartient-elle à l'es-

sence de toute protention momentanée du procès originaire, comment est-elle conscience du passé, lequel se remplit dans le vivre présent et se modifie en fonction de ce qui demeure non rempli ? Devons-nous dire : la rétention qui entre en jeu dans le flux avec son lot d'intention protentionnelle « sombre » dans le passé, donc fait expérience d'une modification rétentionnelle ? La phase nouvelle n'est donc pas seulement une mutation de la rétention en une rétention de niveau le plus proche qui, en son intentionnalité médiate, a en conscience celle antérieure modifiée, avec une mutation de la [27] protention co-entrelacée, mais aussi une rétention de la protention antérieure. Cela ne peut bien évidemment pas déjà être la nouvelle protention avec sa teneur de remplissement (pas même là où plus rien de nouveau [qui ressortisse à] l'événement n'entre en jeu). La nouvelle protention est neuve, elle [est une] modification des précédentes, mais celle-ci est elle-même consciente à travers un moment de conscience rétentionnelle entremêlée. Et c'est précisément ainsi qu'a lieu le recouvrement remplissant dans la conscience momentanée elle-même.

§3. <Le procès rétentionnel et protentionnel du remplissement implique-t-il une régression à l'infini ? Niveaux de la conscience du temps>

On dira : mais toutes les difficultés ne sont pas encore éclaircies, levées. Le spectre de la régression à l'infini menace à nouveau. Nous n'avions pourtant pas simplement une rétention d'une rétention avec une protention, et de nouvelles rétention et protention remplissant la protention d'avant. Le remplissement lui-même devait entrer rétentionnellement dans les phases de conscience ultérieures, susciter de nouvelles protentions dirigées sur des remplissements à venir, ceux-ci se remplissant à leur tour [et] devenant à leur tour conscients rétentionnellement, faire naître à nouveau des protentions sur ces remplissements plus élevés et ainsi *in infinitum*.

On en reste pantois. Comment éviter cette régression à l'infini ? Très facilement : car ne s'agit-il pas tout simplement d'une confusion terminologique ? La protention qui n'est pas encore remplissement, celle que nous plaçons au début de l'« histoire » génétique, passe en un remplissement, ce qui est un mode de la nouvelle protention. Celle-ci passe en un nouveau remplissement, en quoi bien évidemment, puisque la protention antérieure est consciente (sous la forme d'une rétention), son mode de remplissement aussi est déjà conscient, et ainsi *in infinitum*, ce qui ne constitue en aucun cas une régression vicieuse.

Mais comment admettre alors, si nous avons mis de côté toute genèse, et donc toutes les « histoires » et si nous voulons admettre dans le procès originaire qu'il concerne des événements anciens ou nouveaux, que toute phase soit par essence et d'un bloc rétention d'un intervalle temporel rempli qui a précédé (rempli dans le sens d'un ou de plusieurs événements) et protention en relation avec les suivantes ? Que toute rétention de l'intervalle temporel passé [28] (dans la structure connue quant à l'intuitivité etc.) y soit rétention médiate en soi et rétention de rétentions, et de même protention médiate ? Et qu'elle soit aussi rétention des protentions antérieures et ainsi de suite ? [Or] pourquo

cela devrait-il encore faire difficulté? De fait, il semble qu'il n'y en ait aucune. Nous n'avons en effet nul commencement de data originaires s'écoulant et se transformant simplement rétentionnellement, pas plus que de protentions et de rétentions de protentions venant après par derrière. Nous n'avons en tant que commencement qu'un commencement de l'observation, nous nous tenons constamment au milieu d'un procès sans fin et prélevons une phase qui est une branche double d'intentionnalités en laquelle le datum originaire ne se démarque qu'en tant que moment de l'intentionnalité³. Les difficultés qui restent concernant cette démarcation, ou concernent en général la démarcation des deux différentes branches de la conscience momentanée dans le procès originaire, avec son point limite qui y est à nouveau démarqué. Avec en plus alors la pleine clarification de la constitution de l'objectivité temporelle, donc la relation de la conscience avec elle, là où cependant cette conscience est en relation de manière aussi variée et montre en diverses directions de réflexion différentes objectivités interdépendantes.

On ne peut bien sûr pas caractériser une branche inférieure simplement comme rétention, celle supérieure comme protention, ou bien [alors] les mots rétention et protention ont différentes significations interdépendantes par nécessité eidétique. La branche inférieure est rétention au regard de l'intervalle temporel d'événement rempli et écoulé, elle indique la partie interdépendante, ou le côté d'enchaînement continu, de la conscience d'ensemble du moment concerné à travers laquelle l'événement passé est encore conscient comme tel en différents niveaux de la médiateté. La branche supérieure fait la même chose pour ce qui n'est pas encore devenu présent, pour ce qui advient et y est conscient de façon indéterminée. [29] En ce sens, le passé signifie « conscient rétentionnellement », l'avenir « conscient protentionnellement » : mais l'événement passé, l'intervalle temporel passé, ou le temps phénoménal à venir et <le> contenu temporel avec les modes de donnée [que sont] le passé et le futur, ne peuvent se constituer que dans le procès originaire, tandis que l'intervalle édifié à partir des deux branches se modifie continûment, mais plus encore, <il se modifie> de telle façon que le procès non seulement se déroule, mais est conscient de lui-même comme procès, donc constitue lui-même un deuxième « temps » avec contenu temporel. Le temps phénoménal, transcendantal de premier degré, n'est possible que par un temps transcendantal très intime, de deuxième degré et dans un événement transcendantal ultime, [dans] le procès lui-même sans fin qui est pour lui-même conscience du procès. Et par essence, un procès ne peut devenir conscient que dans un procès originaire, une conscience momentanée n'est possible que comme moment d'un procès.

Réfléchissons donc à présent à la façon dont un événement devient « phénomène » (*Phänomen*) phénoménologique - phénomène au sens premier, pas

3. On n'en est pas si simplement quitte pour autant. Il faudrait encore séparer les moments différenciés d'avec l'horizon d'infinité qui est une simple potentialité de ressouvenirs possibles. Sinon, nous aurions en tout U_x une infinité actuelle de moments. Et un début comme irruption d'un événement totalement inattendu? Cela ne va donc pas.

ultime. Nous trouvons en U_x , phases du procès phénoménologique originaire, un point x démarqué. Comment le caractériser? Ou bien [encore], comment faut-il le caractériser en tant qu'un point d'acmé de tout l'intervalle passé de $U \dots U_x$, en tant que son point de « remplissement », et comment ce remplissement se différencie-t-il du remplissement général dans lequel tous les intervalles U entrent en jeu dans le procès selon tous leurs points? Comment ce double sens du remplissement s'éclaire-t-il? Le résultat est visiblement aussi un double sens de la protention. U_x est une protention qui, tantôt, se rapporte à tous les intervalles U futurs en tous leurs points, et tantôt n'est simplement protention qu'en chaque point supérieur, c'est-à-dire eu égard aux points de l'intervalle de base (ou plutôt de ses objectités intentionnelles des points d'événement futurs). Et (comme on l'a déjà dit) chaque point de conscience dans l'intervalle « rétention » y est parallèle au regard de tous les points des intervalles antérieurs (ou de ses points d'objet intentionnels), mais d'un autre côté chaque point de chaque intervalle inférieur n'est qu'une rétention, et alors au regard seulement d'un point intentionnel de l'intervalle de base qui se trouve en arrière du x du U_x concerné. Nous avons de ce [30] côté aussi un analogon du remplissement particulier par lequel les corrélats de conscience de la série de base sont démarqués. Ils sont des points d'acmé selon les protentions des moitiés supérieures, des points de remplissement maximal [mais] aussi des points d'acmé selon les rétentions des moitiés inférieures, des points d'« évidement » minimal. Le procès supérieur (le procès général selon son cours supérieur) conduit avec chaque phase nouvelle à un point maximal de la « plénitude », ou recèle en soi une phase maximale du « remplissement »⁴. Mais comme passage qui serait démarqué de façon semblable pour la conscience, il n'y a pas de point minimal de la plénitude car la limite zéro de l'intuitivité n'est pas séparée du champ de l'obscur. C'est une idée que nous prêtons au procès d'accroissement.

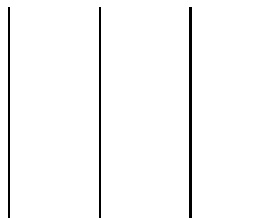
Le procès inférieur (cours inférieur du procès originaire U) ne conduit pas avec chaque phase d'intervalles à un point démarqué, à un point maximal de la plénitude, mais le procès originaire part dans le cours inférieur, en chaque phase, d'un point de plénitude maximale (qui lui est donné par le remplissement maximal du cours supérieur), et le cours inférieur de chaque phase U_x consiste à évider cette plénitude maximale, [tandis qu']en chaque nouvelle phase commence un nouvel évidement d'une nouvelle phase maximale, s'accrochant continûment à l'évidement continué de la phase maximale qui a précédé, c'est-à-dire à l'évidement de son évidement. Le procès qui, dans le cours supérieur, partait du vide (pas comme d'un point ayant part à une démarcation), ne porte pas ici sur le vide, et le vide n'est pas à son tour un point qui se démarque.

§4. <Le procès originaire :> considération par étapes

Nous pouvons à présent dire :

4. Démarqué comme *terminus ad quem*.

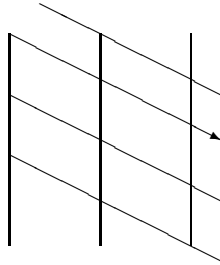
1) Le procès originaire est un procès « protentionnel » infini, c'est-à-dire un procès qui passe des *continua*- U_x décrits en des U toujours nouveaux, et en chaque phase U_x [se trouve] une tendance conscientielle de passage à une nouvelle phase, et chaque phase en train d'entrer <est> en soi conforme à la tendance en cours. Et cela précisément continûment. Remplissement veut dire ici « venir dans le sens d'une tendance ». [31] C'est-à-dire qu'ici la tendance est un mode de conscience, et ce qui vient, ce qui est entré au sens de la tendance est en tant que conscient dans la conscience même et, pour sa part, derechef tendance [tournée] vers un « advenant ». Ici, chaque phase est intention et remplissement à l'infini. Ce caractère général, le procès originaire le possède en tant qu'[il est] un procès de *continua* de conscience au sein duquel chaque [phase] est à l'infini de deux côtés, c'est-à-dire qu'à cet égard on peut choisir pour point zéro n'importe quel point de la phase en procès (du *continuum* U_x) et que, partant de là, [le procès] a alors deux directions opposées et une infinité dans les deux. Cela veut dire qu'on ne prend pas en considération la structure particulière des U_x , mais bien une propriété fondamentale : à savoir le fait que U_x passe en U_y , et ainsi tout U en des U encore et encore nouveaux dans une direction, mais pas inversement. Le procès « éternel », incessant, ne se laisse pas inverser, c'est par essence que tout U_x est caractérisé envers tout U_y comme antérieur ou postérieur, et c'est un ordre qui peut tout aussi peu être renversé que celui des [nombres] singuliers de la série numérique, même s'il ne s'agit pas ici d'espèce, mais d'« individuel ». Il en résulte alors un ordre fixe des séries- U_x que nous symbolisons par l'ordre de passage continu des intervalles parallèles produisant un plan, soit :



2) Mais à cela appartient aussi ce qui seul fait l'univocité du passage, géométriquement parlant, la détermination du mode d'obtention du plan, un ordonnancement légal et fixe des points de chaque série à ceux de chaque autre. Cela consiste en ce que, par légalité, chacun des U_x de chaque fois qui « sombre » continûment passe d'une certaine façon dans ceux des U_x suivants. [32]

Ce que ce sombrer veut dire, cela n'a tout d'abord pas d'importance, il se peut que ce ne soit d'abord qu'une univocité de l'ordonnancement générateur [du plan]. Jusqu'ici nous n'avons donc absolument aucune priorité de la direction horizontale. Celle-ci ne se démarque précisément que par la structure particulière des U_x . Il s'agit seulement ici :

3a) de la priorité de la série de base, et de la loi du « remplissement » particulier et de son contraire [qu'est] l'évidement. Les phases conscientielles des U_x ont

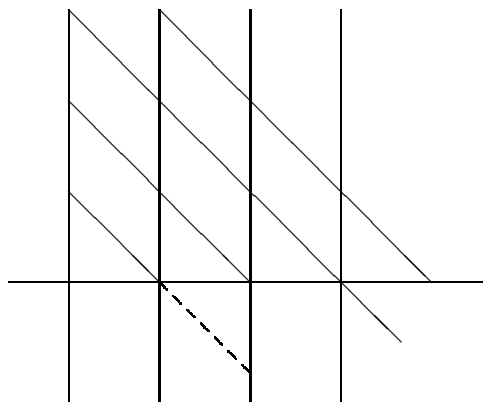


une plénitude relative changeante, ou une nucléarité, et tout U_x a une, et seulement une, phase singulière qui contient un maximum de nucléarité. Le noyau peut être aussi divers qu'on voudra. Aussi nombreux les noyaux soient-ils, chacun a dans la phase en question de nucléarité maximale (que nous appelons la *phase originaire*) une plénitude maximale, ou la conscience d'ensemble U_x $\langle a \rangle$ une plénitude maximale à travers ce point U_x^m en rapport avec elle. Ce « noyau originaire » n'est ce qu'il est qu'en tant que noyau intentionnellement clos, il ne peut pas être sans une telle conscience, et ne peut finalement être que comme noyau de telles phases en un tel U_x , en un procès originaire des U_x . Et de même, toute autre phase $U_x^{\pm a}$ a-t-elle sa nucléarité qui a muté, non maximale, comme une gradualité telle qu'en tout U_x la nucléarité comme moment de genre intensif décroît jusqu'à zéro, cela des deux côtés, de sorte que nous avons $\pm U_x^0$, ou mieux : $U_x^{+0} U_x^{-0}$, mais où les continuations infinies d'intervalles sont des deux côtés de consistance nulle, vides. Comparons avec ce qui a été dit plus haut. En cela, pour tout U_x à partir de m est prescrite une direction positive et négative, ou une branche positive et négative.

[33] 3b) Quelle loi relie alors les uns aux autres tous les noyaux originaires et les noyaux ayant muté les uns avec les autres, et parmi [eux] aussi les noyaux zéro de direction positive et négative? Car eux aussi, en dépit de leur consistance nulle, de leur vide, ont leur diversité comme noyaux vides de la phase de conscience U_x de chaque fois en U_x . Qu'est-ce qui permet de parler pour tous les U d'une positivité de même signe et pour tous d'une négativité de même signe? La réponse est dans la loi déterminée de l'ordonnancement intentionnel laissé encore indéterminé plus haut.

Dans le procès originaire qui transfère de façon déterminée les unes dans les autres les séries- U dans les séries- U , il y a un vide positif, ou la branche « positive » avec la gradualité du remplissement jusqu'au maximum $\langle \text{est} \rangle$ distinguée en ceci que le procès, de façon univoque et ordonnée pareillement pour tout U_x , ou de même sens, transfère continûment le vide en plénitude correspondante, et finalement continûment en un point maximal déterminé. Chaque intervalle positif a lui-même un point maximal, et tout autre point non maximal (non pleinement nucléaire) a une intentionnalité qui renvoie constamment à un point maximal comme *terminus ad quem*. Et cela au sens de la figure :

Il appartient donc à l'intentionnalité particulière des U_x en son « côté su-



périeur » ou côté positif ($+U_x$), d'avoir dans l'avancée du procès, un moment d'accroissement intentionnel continu, ou plutôt d'être un *continuum* de moments qui tous (jusqu'au point maximal lui-même en U_x) tendent [34] vers le point maximal futur où ils ont leur terme, et que plus en $+U_x$ le point correspondant u est proche du point maximal u^m , plus tôt il atteint sa « cible », tout y avançant de la façon la plus directe et d'une manière fixe, uniforme pour tous les intervalles du procès. La loi de cet accroissement inclus dans l'intentionnalité même et de cette terminaison dans un maximum toujours nouveau signale une ligne noyau originaire à partir du système radial parallèle comme système de points et, lui appartenant, une « direction horizontale » pour la ligne parallèle.

La même chose vaut alors pour le demi-rayon négatif $-U_x$ (le côté inférieur de U_x). Il appartient à l'essence de l'intentionnalité constituante du temps que tout point de conscience maximal (en termes de corrélation : son corrélat intentionnel) « s'appauvrisse » aussitôt. Dès que le point de conscience dans la direction hachurée, qui se dirige du haut vers la ligne-noyau comme ligne de base, a atteint cette ligne, grimpé jusqu'à son point d'accroissement, il bascule à nouveau dans le « sombrer ».

§5. <Nouvelle figuration graphique de l'enchaînement de remplissement et d'évidement en progression dans le flux originaire. Constitution du temps de vécu dans l'enchaînement de la modification rétentionnelle et protentionnelle>

Pour figurer ce croître et sombrer, nous pouvons introduire un changement dans la symbolique, requis [d'ailleurs déjà] sans cela⁵. U_x ne doit pas proprement être symbolisé par une droite avec deux branches, mais par deux droites se télescopant avec un empiètement varié, quoiqu'en pleine symétrie. On ne peut pourtant pas dire <qu'>une transition continue et d'un même genre conduit de $-\infty$ à $+\infty$. Nous ferions donc mieux de figurer un angle et de

5. Nouvelle symbolique : le plan de la conscience d'avenir dirigée sur le présent, [plan] fluant en entier sur les lignes temporelles comme lignes des présences, et le plan des « rétentions » qui s'éloignent du présent, [plan] fluant en s'éloignant de la ligne temporelle.

<représenter> tout le système des parallèles par deux systèmes qui, comme deux demi-plans, forment un angle plan et dont la droite d'intersection est la <ligne> E—E. Nous nous figurons donc que la feuille de papier est pliée en EE, et rabattue vers le haut selon EE, [35] relevée au dessus de la surface du feuillet. Le procès avance alors de sorte que sur le plan positif, le plan de l'accroissement, tout le fluer s'écoule sur l'arête et y atteint continûment le point maximal. Dès qu'est atteint ce point symbolisé par le point spatialement élevé, le sombrer sur la face négative, la face des évidements, commence aussitôt. L'évidement est à son tour un événement (*Vorkommnis*) fondé dans l'essence de l'intentionnalité du procès, une gradualité corrélatrice, qui joue un rôle essentiel dans le procès même et continûment en toute phase- U_x . On ne doit pas proprement le désigner comme un négatif du remplissement puisque aucun point- U_x « inférieur » ne peut être pris pour équivalent d'un [point] supérieur correspondant de vide analogue. Chaque U_x a sa teneur d'essence qui lui prescrit sa place dans le procès global, et c'est ainsi à partir de ce point de vue que se justifie la nouvelle symbolique, tout comme ne parler de positif et de négatif n'est à prendre qu'au sens où nous en parlons pour des opposés.

D'après ces descriptions, le flux originaire est un flux, un *continuum* qui est lui-même bâti à partir de *continua* unidimensionnels illimités de tous côtés qui en sont les phases. Mais ce *continuum* globalement double (une double multiplicité continue de points) s'édifie en deux « demi-plans » comme un flux double, dont chacun se construit à partir d'un *continuum* bidimensionnel mais délimité unilatéralement par une multiplicité unidimensionnelle. Et c'est en cette multiplicité unidimensionnelle que se télescopent les deux *continua*.

Cette arête qui se démarque dans l'essence intentionnelle de la conscience constituante du temps a pour corrélat le temps phénoménologique, le temps des vécus comme phénomènes (*Phänomene*) qui durent et qui en cela tantôt changent, tantôt non. Elle est le *continuum* des noyaux maximaux, c'est-à-dire temps conçu comme forme. En tant que forme conçue avec un contenu, elle est une objectivité temporelle, ce en quoi l'unité du contenu, l'unité qui donne aux multiples empiétements nucléaires dans le temps l'unité particulière d'un processus, est déterminée par des lois eidétiques particulières, celles-là mêmes qui appartiennent à la plénitude temporelle (précisément au noyau originaire). Le « maintenant » est la forme du corrélat d'un point de conscience de remplissement maximal, donc d'un point de l'arête. La conscience du temps est la [36] conscience de la succession de points dont chacun ne peut être conscient que comme maintenant effectif, ou comme maintenant passé ou futur. Et chaque moment du processus originaire (chaque phase U_x) est conscience d'un maintenant actuel et simultanément conscience d'un *continuum* de mainteneants conscient en rétion, avec des caractères d'ayant-été continus, caractères de l'auparavant, où chaque auparavant est un maintenant conscient modifié. Et de même pour l'avenir qui se remplit comme maintenant et qui peut être désigné, par anticipation, de maintenant à venir (au moyen du prosouvenir).

C'est le présent phénoménologique objectif comme point et, dans l'écou-

lement, l'arête (ou le corrélat de la conscience d'arête) est l'unité constituée, le temps sur le mode du présent, aussi loin que va l'intuitivité. Le point temporel lui-même est identique, se figurant en différents modes de la donnée, identique en sa forme. Le temps <est> la forme de l'objectivité identique qui doit nécessairement se constituer en la forme d'orientation de présent, passé, avenir.

Tout cela ne fait aucune difficulté. La constitution du temps est effectuée par la conscience d'arête continûment caractérisée comme remplissement dans le flux, mais celle-ci n'est précisément concevable que comme droite sécante, ou mieux, comme droite d'arête des deux flux. Nous avons dans le type de donnée du temps une consécution continue, un fluer continu. Il faut bien y différencier le venir-à-donnée-successivement (*Nacheinander-zur-Gegebenheit-Kommen*) des points d'événement et le l'un-après-l'autre dans le fluer (*Nacheinander im Strömen*) à travers lequel celui-là est possible. Les verticales des deux demi-plans passent l'une dans l'autre en succession continue, c'est-à-dire de telle sorte que les points en correspondance passent l'un dans l'autre (dans la direction oblique). Cette consécution, le fait que les points en correspondance viennent en un l'un-après-l'autre dans les obliques, n'est pas la consécution qui n'est ainsi au contraire que conditionnée : la consécution des points $E_0E_1\dots$

Jusqu'à présent notre description n'a pas pris en compte le fait qu'en ces *continua* intentionnels qui s'écoulent ici en un procès, bien des événements se constituent, le fait donc qu'en toute phase- U_x davantage d'événements sont éventuellement conscients protentionnellement et rétentionnellement, ni le fait que tel événement y cesse, tel [autre y] commence, [37] et que des événements entiers, ou intervalles de ceux-ci, sont en même temps (simultanément) conscients. Un événement commence-t-il, toute rétention le concernant lui-même manque au point d'engagement. Le U_x de cet événement (celui qui lui appartient spécialement) n'a alors au point d'engagement aucune branche inférieure, et à sa place une branche supérieure pleine allant dans l'infini mais qui est vide le plus qu'il est possible ; je dis vide le plus possible puisque une continuation par similitude est d'abord pré-indiquée protentionnellement, mais indéterminée⁶. Dans la poursuite de l'événement, la branche rétentionnelle croît depuis zéro jusqu'à un maximum, en l'occurrence le point final de l'événement, en quoi l'intuitivité est d'abord pleine et s'élargit, selon son trajet, jusqu'à son maximum de grandeur ; reste alors conservé en la forme le maximum de l'intuitivité, seulement différemment développée, tandis que l'intervalle s'élargit en ouverture inintuitive, et pour finir indifférenciée, mais qui toutefois reçoit dans la progression une teneur intentionnelle toujours neuve qui équivaut à un élargissement implicite.

Après la fin de l'événement, la branche rétentionnelle des nouveaux et nouveaux U_x se déconstruit depuis le haut, elle perd les phases intuitives à partir

6. Un début inattendu ne peut être accueilli à bras ouverts.

du haut, elle perd en différenciation, et il ne reste finalement que l'infini, la question se posant [de savoir] jusqu'où celui-ci peut faire expérience d'une mutation. Ce qu'il faut encore dire, c'est que si l'événement n'est pas « trop court », nous devons avoir des branches rétentionnelles pleines en intervalles. Mais d'un autre côté, il faut dire que le domaine de l'implication indifférenciée ne peut avoir le caractère d'ouvertures infinies, mais [qu'il] renferme en soi des intervalles implicites déterminés de ressouvenirs possibles, précisément ceux afférents aux intervalles écoulés. Il nous faut donc prolonger, dans le même style, le tracé du diagramme pour [restituer] autant la sphère pleinement obscure que celle claire et différenciée, et dire que les branches rétentionnelles croissent constamment, aussi longtemps que dure l'événement, à ceci près que, phénoménologiquement, dans le type de donnée de la branche, le raccourcissement d'horizon, et un horizon apparent, est toujours là mais peut se défaire intentionnellement en intervalles déterminés.

[38] Pour ce qui, de l'autre côté, concerne la branche protentionnelle, elle passe dans l'« infini » au point d'engagement dans la mesure où elle ne détermine pas jusqu'où l'événement se développera dans l'avenir ; il demeure un cas - celui où des attentes déterminées par les événements passés, ou [par] les expériences passées, ne sont pas dirigées dans le futur - que nous laissons de côté. Plus un événement progresse, plus il offre en soi-même de protentions différenciées, « le style du passé est projeté dans l'avenir ».

Quant à l'ensemble, il y a bien une grande différence entre rétention et protention, et qui concerne la détermination en teneur intentionnelle. Le déroulement de la branche rétentionnelle, c'est-à-dire de la teneur intentionnelle, de chaque fois, de la branche rétentionnelle qui vient juste d'entrer en jeu, agit sur la protention en [en] déterminant le contenu, et du coup en prescrit le sens. Ce prescrire, la motivation, est quelque chose qui peut être vu.

§6. <La conscience constituante ultime est en toute phase une tendance positive et négative. Le présent vivace comme point zéro de la modification>

Nous⁷ avons pour l'essentiel élucidé la double signification du remplissement, mais il reste encore à formaliser définitivement la clarté obtenue, et à en écarter [toute] équivoque. Il nous resterait, par exemple, à dire que la conscience constituante ultime qui fait le flux unitaire, est en chaque phase (U_x+ , U_x-) conscience-de, intention vers quelque chose (*hin*) et intention qui s'éloigne de quelque chose (*weg*) ; ou aussi tendance dirigée, dirigée positivement et négativement. L'être-dirigé, la tendance-sur, c'est un caractère fondamental de la conscience-de en son fonds eidétique le plus originaire⁸. La

7. Retravailler encore une fois pour améliorer !

8. Tendance n'est pas effort, et tendance négative n'est pas résistance ; une tendance positive est une gradualité en direction de quelque chose qui vient, et [dont] le degré s'accroît au cours du procès : toute tendance positive à un degré de remplissement – +, un éloignement, une proximité de la « cible ». Une tendance négative est une gradualité en direction de quelque chose qui part, la gradualité de l'éloignement négatif à son égard, une distance qui est évolutive et qui s'accroît comme distance (*als Ferne*) dans le flux.

tendance, ou la direction-sur, comme positive ou négative, a un *terminus ad quem* et un *terminus a quo* et, en ce que [39] chaque phase momentanée de la conscience des deux ne fait qu'un, elle a les deux en soi. Mais nous devrions dire plus précisément que toute conscience momentanée est un *continuum* de points de conscience dont chacun précisément est conscience ; donc être-dirigé soit positif, soit négatif, sur quelque chose, ou de quelque chose dont elle s'éloigne. C'est-à-dire que l'un des deux vaut pour toute phase ponctuelle, à l'exception de la phase de transition une.

Un *concretum* de conscience relatif, tel U_x , peut <être> les deux en un : être-dirigé sur [quelque chose qui vient] et être-dirigé [de quelque chose] qui part, et ne peut être l'unité des deux que grâce à la façon dont les points de conscience dirigés de façon univoque s'agrègent en une unité continue et, dans la transition continue des points, enferment en soi le point neutre. En chaque <phase> U, tous les degrés ont leur représentant selon la forme, du zéro de la proximité jusqu'à l'infini, et du zéro de l'éloignement jusqu'à l'infini. L'unité de l'intervalle supérieur est un fusionnement de conscience de phases ponctuelles dirigées seulement positivement et se déversant continuellement l'une dans l'autre, ce qui donne une conscience linéaire qui a une direction positive en tant qu'un tout. Et de même pour l'intervalle inférieur et la direction négative. Tous deux se télescopent en un point limite, le zéro de la proximité et, en même temps, <de l'>éloignement qui peut être coordonné à chacun des intervalles. C'est le point de conscience qui est en soi conscience du simplement intentionné d'avant et du *terminus ad quem* alors atteint en lui, et qui, au regard de l'intervalle inférieur, <est> conscience ponctuelle qui, en soi, ne s'est pas encore détournée de son *terminus*, mais [se trouve] dans le passage ; ce n'est que dans les U_x ultérieurs que ce même point est conscient dans des mutations de conscience en tant que point de repoussement, point dont la conscience se détourne. Ce n'est donc que comme point limite des deux *continua* d'intervalles qu'est possible une conscience qui n'est ni proche ni éloignée, mais qui, en tant que limite, <est> la proximité absolue (maximum de proximité) et le minimum de l'éloignement.

Le point zéro est une conscience de la saturation (point de satiété des moments de la proximité), le zéro de la tendance positive, l'« être-rempli ». Dans le procès du se-remplir comme procès d'accroissement continu du degré de « proximité » (progressant donc le long des lignes de direction obliques de la partie supérieure du diagramme), le point zéro est le point de conscience d'atteinte complète, [40] ou la conscience originaire, la conscience du « soi-même là » en chair et en os, de l'avoir « immédiatement », la conscience en laquelle son « objet » conscient a ce mode de donnée qui, précisément, a été décrit comme « présent vivant », présent en tant qu'immanent réellement (*reell*), conscient en original, ou comme on voudra bien l'appeler. La conscience originaire est une conscience intuitive. Toute conscience inintuitive est médiate, est en besoin de remplissement, renvoie au procès d'un remplissement possible. C'est ce qui se produira de façon générale pour la conscience qui est

déjà une objectivité constituée dans le champ temporel. Ici, dans la conscience la plus originaire ou, ce qui est la même chose, dans le flux conscientiel originaire, l'inintuitif est nécessairement un degré de passage au remplissement comme plénitude et est, comme tel, continuellement dirigé de façon médiate sur « son objet ». La médiateté équivaut donc au degré de proximité de plénitude⁹, et l'immédiateté <équivaut> à la plénitude elle-même, laquelle est intention supprimée : l'intention « n'est plus simplement intention », dit-on aussi, mais a en soi son objet vivace. « Intention » signifie donc à son tour autant que médiateté de la conscience fonctionnant toujours intentionnellement, dans l'enchaînement des intentions, mais qui, comme point limite précisément, est intention supprimée, conscience d'original immédiate. De même est-il équivalent de parler de tendances positives et de tendances supprimées sur l'objet lui-même. Et finalement aussi, de protention pré-dirigée sur l'objet en train d'advenir.

Quelque chose d'analogue vaut, à prêter attention aux intentions, tendances, directions de conscience négatives, celles-là même des moitiés inférieures du diagramme avec les lignes de direction inférieures, pour les rétentions au lieu des protentions, les rétentions qui ont conscience de l'objet dans le passé sur le mode du lointain de passé et dans le flux de l'éloignement, donc là où le sens intentionnel de la conscience a consciemment l'objet sur le mode d'un lointain de passé, d'un degré de passé (où par conséquent le « passé » est le concept général indéterminé de ce [41] « lointain »), tandis qu'en son sens intentionnel la protention a consciemment l'objet sur le mode noématique du « futur » (c'est le concept général de la proximité relative, du rapprochement) et dans un degré d'avenir de chaque fois qui s'accroît dans le flux. Un être individuel immanent (un étant, un étant donc au sens le plus originaire) n'est ce qu'il est qu'en tant [qu'il est] constitué dans le flux de conscience, et [il] y est nécessairement donné originairement sur le mode d'une pure originalité, ou originalité première, du maintenant, en une intention positive médiate sur <le> maintenant en tant qu'advenant, qu'à venir et tout juste ayant-été graduellement dans les phases correspondantes d'intention négative. Et « modification » : une conscience non modifiée est une conscience d'original. Elle est conscience du soi en chair et en os, et tel est le type de donnée qu'on dit non modifié. C'est dans le recouvrement continu des intentions que se fonde la conscience du même, mais le même est conscient en toute intention simple sur le type de donnée modifiant.

Être-maintenant en tant qu'être sur le mode de l'être en personne, qu'avoir présentement un soi (*Selbst-gegenwärtig-Haben*), c'est le mode auquel tout autre est rapporté ; être-passé n'est pas être (être purement et simplement, être-maintenant), « mais » être ayant-été (*Gewesen-Sein*). Être-futur est avant tout devenir-être (*Sein-Werden*). Être-maintenant est seul « être effectif » (*Wirklich-*

9. C'est de là qu'il faut aussi tirer la gradualité de l'indéterminité. Toute conscience indéterminée est médiate : la conscience originaire est la détermination parfaite. L'inintuitivité et l'intuitivité imparfaite sont des déterminités imparfaites.

Sein), c'est le donné dans la conscience du remplissement.

Le passé est donné, et c'est ce qui exige qu'on parle de modification, non pas autrement, en un autre type de donnée, mais donné comme un « maintenant passé », [et] ce qui est futur est [donné en tant qu']un maintenant à venir. Mais déjà entrent ici en jeu les manières de parler de présent, de remplissement, etc. qui amènent [leur] sens relatif et neuf.

§7. <Conscience d'objets temporels et conscience du flux>

Le flux de conscience est un flux d'« intentions » de deux sortes, mais c'est une caractéristique de son essence, tirée de certains points de vue. Certains accroissements positifs et négatifs nous y mènent, cela même qui donne sa signification à la direction transversale dans le diagramme et aux droites de base auxquelles tout se réfère, et à cette référentialité elle-même. Mais ce n'est pas seulement au sens déjà décrit que la conscience, en toutes [42] ses phases momentanées et en tous les points de ces phases, se dirige vers ses objets qui entrent en jeu en leur soi de chair et d'os dans les droites EE¹⁰.

La conscience n'est pas simplement conscience de chose, conscience de son objet « primaire », mais aussi conscience « intime », conscience de soi-même et de son procès intentionnel. A côté des objets primaires, elle a ses [objets] « secondaires ». La conscience a un objet primaire, et c'est un objet absolu, prescrit par le flux phénoménologiquement (primairement) constituant du temps : [il est] prescrit sur la ligne EE' ou, ce qui <signifie> la même chose, pour tout U_x du point de saturation, ou point zéro, U_{xm}. Mais la conscience a un nombre infini d'objets sur lesquels sa direction peut lui être indiquée sans qu'ils se distinguent réciproquement les uns des autres, alors qu'elle en a conscience en vertu de son intentionnalité, et qu'elle ne les intentionne pas de façon distincte. La conscience en son intention à la rencontre du <point> zéro, ou en s'en éloignant, est une telle intention en vertu d'une médiateté qui réside en son essence ; dans le passage, chaque intention traverse de part en part des intentions encore et encore nouvelles, et au cours de ce procès, non seulement la dernière intention (si l'on veut parler d'un *continuum* d'une telle [intention]) se « remplit », mais chacune se remplit [aussi] ; le zéro est remplissement pour toute intention en cours mais cela, du fait que chaque intention ultérieure comprend d'une certaine façon en soi les intentions en cours, non réellement (*reell*), et pourtant consciemment, et ce de telle sorte que ce qui est atteint à son tour non seulement est conscience de ce « soi », mais, en tant que point final de son U_x qui est sa conscience concrète, a en lui en une implication de conscience toutes les phases intentionnelles antérieures le visant. Or c'est quelque chose qui peut être « vu », l'attention peut se porter sur ces enchaînements de la médiateté, sur l'implicite, et les préférer à l'objet primaire qui est aussi primaire du point de vue de l'attention, et dont il nous faut encore parler. La conscience en tant que flux de conscience conscient de soi-même a ses présent, passé, futur, a sa succession, a [43] ce dont elle a

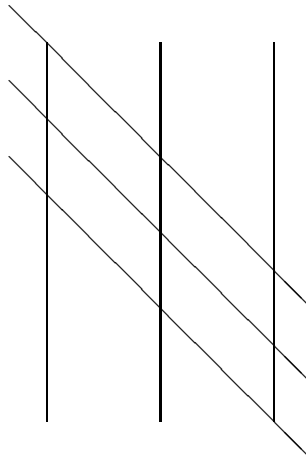
10. « Dirigé », cela peut éventuellement indiquer le mode d'attention, le saisir.

conscience en des types de donnée, mais des rapports divergents entrent ici en considération qu'il nous faut encore examiner.

Nous pouvons dissocier : 1)¹¹ l'ordre continu de la gradualité intentionnelle positive et négative :

a) l'ordre continu de chaque branche de la gradualité intentionnelle en tout (U_x^+ ; U_x^-) et la liaison des deux ordres en un ordre continu U_x par là que le point maximal de la gradualité positive et $\langle le \rangle$ point minimal de la gradualité négative sont identiques ; chaque branche a une unité de conscience qui y est présupposée.

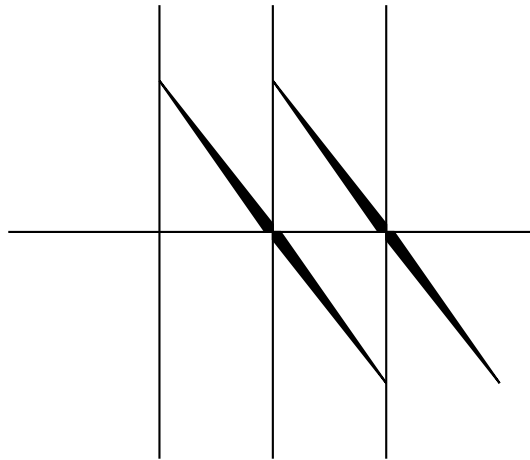
b) Nous avons un ordre des U_x , c'est-à-dire l'ordre de la succession, du procès et un ordre de conscience, un ordre qui est conscient en chaque U_x en ce que tout point y « inclut » conscienciellement (intentionnellement au sens large) toute la série des points de conscience des obliques qui le traversent.



Chaque point U_x progresse en une seule direction dans le procès de la « modification » et en celle-ci chaque point U_x . La caractérisation des droites de base n'entre pas en considération ici. Celle-ci n'a lieu que par les particularités de la positivité et de la négativité, et [par] les rapports d'accroissement y afférents qui mènent à un *continuum* linéaire de points limites. Et ce *continuum* d'accroissement coïncide avec le *continuum* du [44] procès comme tel, donc avec le *continuum* de la succession univoque, progressant dans une seule

11. Le manuscrit ne comporte pas de point 2). [NdE]

direction.



La droite de base est le lieu géométrique des points maximaux et minimaux (des points de recouvrement, des points d'accroissement du rapprochement et de l'éloignement) puisque le *continuum* du procès est en même temps *continuum* d'une succession dans laquelle le procès non seulement <est> procès continu, mais [aussi] procès venant à des points maximaux et s'éloignant d'eux. La consécution temporelle se constitue donc surtout par les propriétés du flux de conscience, en vertu desquelles précisément il est absolument conscience d'une succession continue. Mais le flux est une succession en laquelle une temporalité se trouve déjà, ce qui implique non seulement qu'elle est absolument conscience d'un *continuum* « étant », mais que ce *continuum* apparaît en de multiples types de donnée, que chaque point de la succession apparaissant « parcourt » les types de donnée avenir, présent, passé, et qu'en conséquence dans le *continuum* qui apparaît là comme temporel se sépare « constamment » une branche du *continuum* qui apparaît sur le mode [du] passé, une branche [qui apparaît] en tant qu'[un] futur et, en tant que point de passage, un point qui [apparaît] en tant qu'[un] présent. La conscience est, et est comme flux, et c'est un flux de conscience qui apparaît lui-même comme flux. Nous pouvons dire aussi que l'être du flux est un se « percevoir » soi-même (*Sich-selbst-« Wahrnehmen »*) (en quoi nous ne mettons pas le saisir attentif au compte de l'essence du percevoir) dans lequel l'être du perçu est inclus en immanence. Comment c'est possible, et comment l'entendre, voilà qui a été le grand et constant problème de cette étude.

[45] §8. <Conscience présente d'effectivité et de non effectivité. Conscience finie et conscience divine>

La conscience est un flux. Mais elle n'est pas un flux comme le cours d'eau qui a son être dans le temps objectif. Le flux de conscience n'est pas dans le temps objectif, le temps au sens courant, mais il porte au contraire ce temps, la forme de toute objectivité, et d'abord de toute objectivité transcen-

dantale de premier degré avec en soi tous les événements transcendants relevant d'elle (puis aussi ceux externes dans le temps externe). Mais d'un autre côté, la conscience en soi-même est un flux. Lui-même a une forme d'être : temps, précisément comme « flux » (abstraction faite de ce que la conscience peut être aperçue (*apperzipierbar*) psychologiquement, et qu'alors le flux de conscience psychologique est nécessairement un flux dans le temps objectif, [flux qui,] pour sa part, est co-impliqué dans le flux de conscience transcendantale pur avec lequel le [flux de conscience] psychologique vient en recouvrement de façon caractéristique). La conscience est une conscience présente qui est en soi-même conscience de conscience présente, et ce n'est que comme conscience présente que la conscience est « effective » et, par conséquent, qu'elle inclut en son effectivité la conscience de son effectivité, ou de son présent. Et non seulement la conscience est présent ou effectivité, mais elle [l']a été aussi et [le] sera et, en tant que conscience présente en son effectivité, elle est simultanément conscience d'un flux de conscience passée et d'un flux de conscience advenante, future. Comme présente, elle est effectivité, mais le présent se transforme en passé, l'effectivité passe en non effectivité, et l'avenir se transforme en présent, la non effectivité passe en effectivité. Et cela aussi réside dans la conscience du présent, ou effectivité. La non effectivité n'est cependant pas un rien, mais un être-ayant-été-véritable (*Wahrhaft-gewesen-Sein*) et un devenir-être-véritable (*Wahrhaft-sein-Werden*), et tout cela aussi se trouve dans la conscience du présent de chaque fois. Le présent est une conscience omni-recouvrante, pour ainsi dire omnisciente, de soi-même et de toutes ses composantes intentionnelles - sa structure recèle potentiellement en soi l'omniscience du monde - comme possibilité idéale, si tant est que nous tenions seulement compte du fait que l'horizon d'obscurité en lequel le passé et l'avenir du flux de conscience s'estompent, [46] celui qui délimite <la> complétude de la perception du soi de la conscience, est une barrière contingente qu'on peut concevoir comme élargie *in infinitum*, de sorte qu'à titre d'« idée » se développe une conscience « divine » omnisciente qui s'embrasse elle-même en parfaite clarté. Même la conscience « finie » est omnisciente, même son intentionnalité embrasse tout son passé et avenir, mais de façon partiellement claire seulement, et pour le reste, dans une obscurité qui est une potentialité pour des clartés et des ressouvenirs.

§9. <La conscience de soi du flux dans la mutation continue de son devenir-effectif et de son devenir-ineffectif>

Poursuivons notre considération principale. Comment comprendre la « conscience intime », l'être-conscient de soi-même (*Seiner-selbst-bewusst-Sein*) du flux de conscience, et cela en chacune de ses phases et, avec cela, son « omniscience » ? Grâce uniquement à la construction de la phase de conscience comme *continuum* de points conscients en tant que phases originaires de l'« intentionnalité », et grâce à la particularité de cette construction, faisant d'abord abstraction des traits distinctifs de la positivité et de la

négativité de l'intentionnalité et de ses points de saturation. Toute conscience momentanée U_x est en soi, comme nous l'avons dit, protention de ce qui est à venir et rétention de ce qui a précédé. Cela veut dire que tout moment conscientiel actuel, ce qui est un présent de chaque fois, a en soi un double horizon, il est une conscience dirigée vers l'avant et tournée vers l'arrière, et cela en chaque point. Passant en fluant, U_x ne se transforme pas seulement purement et simplement en un nouveau U_x , mais ce qui est pro-conscience en toute phase ponctuelle du U_x , cela se transforme en [quelque chose qui est] devenu effectif ; la réalité effective est devenir-effectif d'une conscience anticipante. Cela se poursuit continûment ainsi. Inversement, tout U_x est tourné vers l'arrière, est « rétention » de ce qui a précédé, et c'est par là que ce dernier est [objet] conscient en U_x comme ayant précédé. Si une conscience présente U_x se transforme en une nouvelle [conscience présente U_x], ce n'est pas seulement l'horizon d'avenir qui « devient effectif » dans le passage continu, mais le U_x perd aussi en effectivité, il se transforme en une réalité effective présente qui est rétention de U_x , et cela continûment, de sorte que [47] chaque rétention qui devient actuelle dans la conscience est [objet] conscient, dans le fluer continu, en une rétention de la rétention, et ainsi de suite.

J'ai déjà précisé tout cela. Mais ce qui est primordial ici, c'est qu'avec ces « protentions » et « rétentions » appartenant à l'essence de chaque U_x , avec les mutations du U_x qui recèlent en ce qui est nouveau une rétention de tout le U_x - devenir-ineffectif de celui-ci faisant un avec un devenir-effectif du pro-conscient en lui - il s'agit d'un procès continu qui va de l'avant en deux mutations, modifications uniformes interdépendantes. Si nous parlons du remplissement de la protention dans le procès ultérieur, le remplissement est, en son immédiateté continue et pour les points discrets de la médiateté, quelque chose d'un genre parfaitement égal *in infinitum* qui n'a aucune limite prescrite d'avance. Il en va de même pour la modification de la rétention.

Nota

Peut-être ai-je laissé une lacune essentielle dans la description en ayant toujours considéré et indiqué seulement que chaque conscience momentanée recèle en soi une rétention et une protention, et les structures qu'elle a de ce point de vue, mais en n'ayant pas dit que la conscience du « passage » qui a lieu en tout moment est justement indispensable à la conscience du flux, et ce comme conscience d'une sorte parfaitement unique, précisément. Le moment de présent se modifie, passe en U_x modifié, et en un sens la modification est caractérisée par sa propre essence comme modification (à savoir comme conscience-de, rétention-de, etc.). Mais la modification a bien aussi la signification d'un se-transformer, précisément [le se-transformer] du U_x en le transformé qui se développe dans la mutation (qui n'est donc pas seulement transformation de celui-là, mais [qui] est [aussi] conscient en tant que mutation), une conscience continue du fluer, de l'être dans le muter. J'ai restitué

la structure du flux en ses phases, mais la conscience du fluer vivace? Qu'en dire? Dans la transformation des intentionnalités, la conscience d'ensemble n'est pas seulement en tout moment une [conscience] constamment nouvelle, avec de nouvelles intentionnalités qui ont une rétro-référence aux anciennes et une pro-référence aux nouvelles, mais en ce qu'elle est constamment nouvelle, en ce qu'elle flue, se [48] transforme et qu'ainsi se transforme la conscience de ce qui est passé et de ce qui est à venir, une conscience de tout cela existe aussi. Une conscience fluente structurée de la sorte est-elle nécessairement une conscience de soi comme fluente? Cela n'est-il pas parfaitement compréhensible?

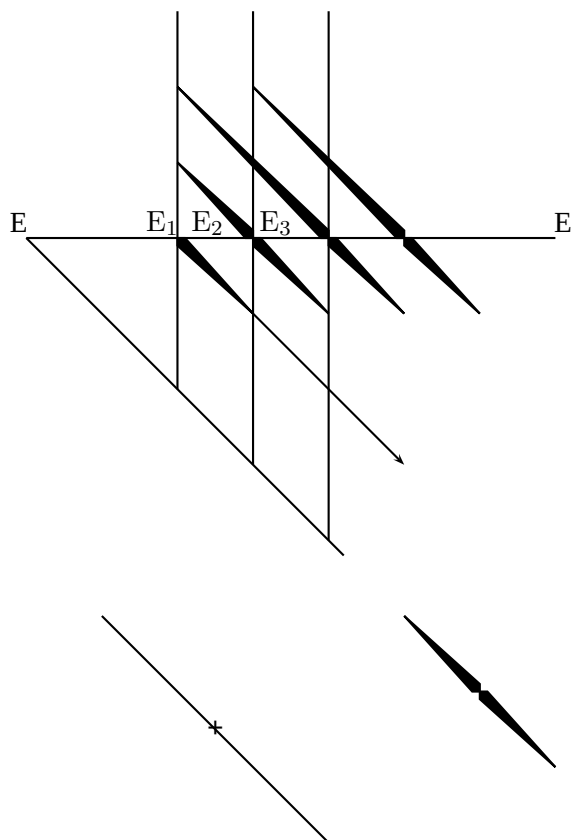
Dans le procès, tout U_x est « remplissement » de la protention qui a précédé et médiatement de celle qui précédé encore plus tôt (appartenant au U_x de la succession antérieure) et, d'un autre côté, il est modifié rétentionnellement dans le U_x qui suit immédiatement, et médiatement dans celui qui suit encore après.

§10. <Questions complémentaires. Discontinuités dans le flux>

Questions complémentaires que j'ai inconsiderément négligées, mais en toute connaissance de cause afin de me simplifier les choses. J'ai toujours eu sous les yeux un advenir continu. A dire expressément !

Pauses dans un événement temporel qui s'édifie comme *terminus* à partir d'objectités temporelles singulières.

La protention, l'expectation a-t-elle de l'intuitivité? Et qu'en est-il si rien n'arrive de ce qui y était prévu (au cas où cela a effectivement lieu)?



[49] E E lieu géométrique des points nodaux, points maximaux. Réflexion sur les rapports d'attention (amorce de cela avant le tracé des diagrammes protentionnels en β_2 ss.).

Traduit de l'allemand par JEAN-FRANÇOIS PESTUREAU avec le concours
d'ANTONINO MAZZÙ

Annales de Phénoménologie

N° 1 – 2002 (épuisé)

PIERRE KERSZBERG, *Eléments pour une phénoménologie de la musique*

ALBINO LANCIANI, *Eléments pour une critique phénoménologique des sciences cognitives*

VINCENT GÉRARD, *La mathesis universalis est-elle l'ontologie formelle ?*

GUY VAN KERCKHOVEN, *Le développement de l'idée de psychologie chez W. Dilthey*

ROLAND BREEUR, *Sartre et le souvenir d'être*

MARC RICHIR, *Narrativité, temporalité et événement dans la pensée mythique*

* * *

EDMUND HUSSERL, *Lettre à Stumpf*

EDMUND HUSSERL, *Sur la résolution du schème contenu d'appréhension –
appréhension dans la conscience du temps*

N° 2 – 2003 (épuisé)

LÁSZLÓ TENGELYI, *L'expérience et la réalité*

GUY VAN KERCKHOVEN, *La logique herméneutique de Georg Misch*

RAYMOND KASSIS, *Les sources de la phénoménologie husserlienne de l'intropathie*

MARC RICHIR, *Les structures complexes de l'imagination selon et au-delà de Husserl*

JÜRGEN TRINKS, *Phénoménologie et poésie chez Paul Celan*

* * *

EDMUND HUSSERL, *Méthode phénoménologique et philosophie phénoménologique, (Conférences de Londres, 1922)*

N° 3 – 2004

STANISLAS BRETON, *Le Centaure Joueur de flûte*

ANTONINO MAZZÙ, *Psychologie empirique et psychologie métaphysique chez F. Brentano*

ALEXANDER SCHNELL, *Temporalité hylétique et temporalité noématique chez Husserl*

BERNARD BESNIER, *La conceptualisation husserlienne du temps en 1913*

ALBINO LANCIANI, *Musique et silence*

MARC RICHIR, *Pour une phénoménologie des racines archaïques de l'affectivité*

LAURENT JOUMIER, *Le renouvellement éthique chez Husserl*

* * *

EDMUND HUSSERL, *Psychologie et Phénoménologie (1903-1907)*

N° 4 – 2005

ALBINO LANCIANI, *Présentation de Gian-Carlo Rota*

GIAN-CARLO ROTA, *Fundierung*

GIAN-CARLO ROTA, *L'influence néfaste de la mathématique sur la philosophie*

LÁSZLÓ TENGELYI, *Du vécu à l'expérience*

YASUHIKO MURAKAMI, *De la dissociation au moment de l'épreuve traumatique*

ROLAND BREEUR, *La matinée des Guermantes*

ALBINO LANCIANI, *L'harmonie entre musique et jeu*

MARC RICHIR, *Langage et institution symbolique*

EDMUND HUSSERL, *Psychologie et Phénoménologie (1925-1936)*

CARLOS LOBO, *Éthique et théorie de la valeur chez Husserl*

* * *

EDMUND HUSSERL, *Éthique et théorie de la valeur*

N° 5 – 2006

WARARU WADA, *Auto-constitution et passivité dans les Manuscrits de Bernau*

LÁSZLÓ TENGELYI, *Nombre transfini et apparence transcendantale*

ALBINO LANCIANI, *Infini mathématique et infini absolu*

ALEXANDER SCHNELL, *Pulsion et instincts dans la phénoménologie génétique*

GUY VAN KERCKHOVEN, *La gêne comme affection existentielle*

ROLAND BREEUR, *Valeur et bêtise. À partir de Sartre*

YASUHIKO MURAKAMI, *L'origine de l'expression*

CARLOS LOBO, *Temporalité et remplissement*

MARC RICHIR, *Affect et temporalisation*

CARLOS LOBO, *Introduction à l'inédit K III 12*

* * *

EDMUND HUSSERL, *Variation et ontologie K III 12*

EDMUND HUSSERL, *Variation et ontologie K III 12 (texte allemand)*

Mémoires des Annales de Phénoménologie

1. MARC RICHIR, *L'institution de l'idéalité* 20 €
2. MORITZ GEIGER, *Sur la phénoménologie de la jouissance esthétique* 18 €
3. ALBINO LANCIANI, *Phénoménologie et sciences cognitives* 18 €
4. ANTONINO MAZZÙ, *L'intériorité phénoménologique. La question du psychologisme transcendantal chez Husserl* 22 €
5. ALEXANDER SCHNELL, *La genèse de l'apparaître. Etudes phénoménologiques sur le statut de l'intentionnalité* 20 €
6. GIAN-CARLO ROTA, *Phénoménologie discrète. Ecrits sur les mathématiques, la science et le langage* 18 €

Conditions d'abonnement et d'achat

Annales de Phénoménologie

Abonnement pour deux numéros :

France et Union Européenne (frais d'envoi inclus) 40 €

Hors Union Européenne (frais d'envoi inclus) 45 €

Mémoires des Annales de Phénoménologie

La collection complète (6 numéros) 100 €

✂ ✂

Bulletin de commande et d'abonnement

Nom Prénom

Adresse

.....

..... Signature

Commande

Annales de Phénoménologie

Mémoires des Annales de Phénoménologie

Total€

Joindre chèque bancaire ou mandat postal international à l'ordre de l'Association pour la promotion de la phénoménologie.

Envoyer à :

Gérard BORDÉ

14, Rue Le Matre

F 80000 Amiens (France)