

Phénoménologie de l'élément poétique¹

Introduit par Husserl dans le texte n°18 de Hua XXIII, le terme de *phantasia* "perceptive" (*perzeptive Phantasie*) désigne ce type particulier de *phantasiai* en lesquelles il y a "perception" (*Perzeption*)² de quelque chose qui est au-delà (ou en deçà) du réel (perçu en *Wahrnehmung*) et du fictif (objet intentionnel de l'imagination par la médiation éventuelle, dans le cas où il y a figuration de l'objet imaginé, d'une apparence "perceptive", d'un *Bildobjekt* qui est en réalité simulacre). L'exemple type est celui du personnage de théâtre, "incarné" par le comédien : c'est en effet, si ce dernier joue bien son rôle, Richard III qui est "perçu" en *phantasia* sur la scène, dans l'"espace" autre du théâtre, et ce, au-delà de la perception (*Wahrnehmung*) du corps et des paroles prononcées du comédien, et tout autant, pour ainsi dire, en deçà de ce qui pourrait paraître comme l'apparence "perceptive" du personnage, sollicitant l'imagination, donnée par le comédien. Tout le talent de celui-ci consiste en ce que, par son jeu (gestes, mimiques, paroles qu'il effectue réellement avec son *Leibkörper*), il transpose les spectateurs dans l'"espace" autre du théâtre, dans la fiction ou l'illusion théâtrale, non pas que la scène réelle (avec ses décors) et le comédien réel (avec son corps réel et son costume réel) soient volatilisés dans l'imaginaire, mais que ce réel lui-même soit transmué, en passant dans la *phantasia*, en fiction du réel dont le contenu figuratif est le même que dans la perception, mais est "perçu" lui aussi dans la *phantasia* qui l'irréalise et le neutralise. Autrement dit, le "réel" ainsi "perçu" est en transition infinie entre la réalité qui abolirait la représentation théâtrale et le "phantastique", qui n'est pas l'imaginaire, et où il est pris, c'est-à-dire lui aussi "perçu", et qui le fait participer à la représentation. La figuration du "réel" est donc elle aussi dans la *phantasia* "perceptive", comme partie abstraite du tout concret que constitue la *phantasia* "perceptive" - l'autre partie abstraite étant (paradoxalement) la "perception" de l'*infigurable* (au théâtre : le personnage incarné par le comédien) -, et à ce titre, en tant que le "réel" est en transition entre la réalité et le "phantastique", il peut être dit, dans les termes de Winnicott, *transitionnel*. Dès lors, le talent du comédien est de s'effacer devant ou dans son personnage, donc de se rendre lui-

¹ Cette étude est issue d'un travail en cours que nous intitulons provisoirement "Fragments phénoménologiques sur le langage".

² Dans ce qui suit, nous traduirons "*Perzpetion*" par "perception" avec des guillemets (qui indiqueront aussi le dérivé "*perzeptiv*") et *Wahrnehmung* par perception sans guillemets.

même, par son jeu, transitionnel. En d'autres termes, il joue vraiment son rôle, non pas s'il "mimétise" spéculairement la représentation imaginaire qu'il peut se faire du personnage (il en serait en quelque sorte la reduplication mécanique dans un *Umwelt* qui ne serait même plus "décor") - du personnage, il n'y a, comme le disait déjà Diderot, pas d'"image" représentable en intuition imaginative -, mais seulement s'il "sent" son personnage, c'est-à-dire s'il "effectue", d'abord pour son propre compte, cette *Einfühlung* paradoxale d'un personnage qui n'existe pas hors de la représentation théâtrale, et s'il s'efface lui-même (ce qu'il est à lui-même comme *Leibkörper*, corps, et à lui-même comme *Leibhaftigkeit*, affectivité : travail qui est celui de son rôle), par rapport à cette *Einfühlung*, au point de la "faire passer" aux spectateurs, dans l'*Einfühlung* qu'ils "effectuent" à leur tour, s'ils participent au spectacle, de cette *Einfühlung*.

Il nous faut dès lors admettre que l'*Einfühlung* d'autrui n'est effectivement ni une perception (de chose), ni une imagination (d'objet), mais s'effectue dans et par une *phantasia* (qui nous fait parler de *Phantasieleib*), et même une *phantasia* "perceptive" de l'intimité d'autrui, infigurable en intuition (perceptive et/ou imaginative). Dans le cas du théâtre, et si le comédien s'efface, il y a bien, par sa médiation, *Einfühlung* du personnage qu'il incarne, le passage par cet effacement en médiation étant de la sorte passage de la structure entière de la *phantasia* "perceptive" dans l'aire transitionnelle au sens de Winnicott. Dès lors, dans ces termes, la situation théâtrale signifie que le comédien "perçoit" en *phantasia* son personnage, infigurable en quelque intuition que ce soit, et que, par son jeu, qui est, par la médiation des gestes, des mimiques, des intonations de la parole, tous effectués par les mouvements du *Leibkörper* devenu "phantastique" ou plutôt transitionnel, jeu de sa *Leiblichkeit* et de sa *Phantasieleiblichkeit*, il éveille ou suscite cette *phantasia* "perceptive" chez les spectateurs. Ceux-ci "perçoivent" Richard III en *phantasia* sur une scène elle-même "perçue" en *phantasia*. A cela, il faut ajouter que l'infigurabilité (en intuition) de l'intimité du personnage, c'est-à-dire, si l'on veut, l'invisibilité de cette dernière, n'a rien de celle, classique, de l'intelligible : le personnage n'est pas une idéalité ou une idée au sens platonicien. C'est pourquoi, pour lever toute équivoque, nous parlons ici d'infigurabilité, en précisant que celle-ci est aussi "perçue" en *phantasia*.

Le cas du théâtre peut aisément s'étendre au champ de l'esthétique, qu'il s'agisse de la peinture, de la musique, de la poésie et du roman. On y

trouve chaque fois un "objet" qui est "perçu" en tant que transitionnel, et un infigurable "perçu" dans la même *phantasia* "perceptive". Pour ce qui concerne l'"objet" transitionnel, dans le cas de la peinture, il s'agit du *Bildsujet* imaginaire (qui peut éventuellement être lui-même non figuratif) porté par le *Bildobjekt* lui-même porté par le support physique ; dans le cas de la musique, il s'agit des sons et groupes de sons émis par les instrumentistes (qui sont eo ipso interprètes), dans le roman, il s'agit des *Bildsujets* très imparfaitement figurés par les descriptions et les situations, et dans le cas de la poésie, il s'agit des éléments plus ou moins figuratifs du référent de la langue mis en jeu par les mots et les jeux de mots. De cela, il ressort chaque fois cette chose importante que la composante infigurable de la *phantasia* "perceptive" est relativement indifférente à la figuration prise en *phantasia* de l'"objet" transitionnel, le tout résidant, non seulement dans la facture de l'œuvre (qui dépend de l'artiste), mais aussi dans la qualité du regard, de l'écoute ou de la lecture, ainsi que, quand c'est le cas, dans la qualité de l'interprétation. Ces deux qualités ont à voir, comme on peut l'inférer de l'œuvre de Winnicott, avec la liberté du "libre jeu" (sans règles préétablies) en jeu chaque fois que l'on se trouve dans l'aire transitionnelle. Et comme on le voit, le transitionnel ne se confond pas nécessairement avec le réel "perçu" en *phantasia* : il peut glisser aussi vers des "représentations" imaginaires, ce pourquoi, au reste, la transition est infinie, n'a pas lieu dans un intervalle aux extrémités fixes.

Le paradoxe central de la *phantasia* "perceptive" est donc qu'à travers la figurabilité plus ou moins raffinée ou grossière de l'"objet" transitionnel "perçu" en *phantasia* (il n'y a pas encore ici à proprement parler d'objet imaginé, de *Bildsujet* comme tel, c'est-à-dire en tant que strictement visé dans une intentionnalité déterminée qui occulterait l'infigurable et qui abolirait le transitionnel), par la médiation de cette figurabilité d'un type particulier, est aussi "perçu" quelque chose de *radicalement infigurable*, dérobé à toute intuition perceptive ou imaginative, et qui constitue en quelque sorte la "profondeur" et le "flou" transitionnels de l'"objet". Et tout bien pesé, si nous en revenons à l'*Einfühlung*, il en va ainsi du regard d'autrui (qui éveille mon regard) : à travers la figurabilité du visage et de la *Leibkörperlichkeit* d'autrui, je puis "sentir" (*fühlen*) du dedans, mais moyennant un écart (sur la *chôra* au sens platonicien du *Timée*) comme rien d'espace et de temps, le "noyau" palpitant et vivant d'autrui, et par là, me "sentir" comme l'autrui de cet autrui dans la transmutation de cet écart en écart temporalisant (en langage)

et spatialisant (deux ici absolus comme "sièges" de la *chôra*). Plus proprement encore, ce que je "perçois" en *phantasia* dans le "noyau" du regard vivant d'autrui, ce sont aussi, par la médiation des affections que j'y sens s'y moduler dans leurs revirements incessants, les *phantasiai* d'autrui, et parmi elles, précisément en tant que je "perçois" en *phantasia*, les *phantasiai* "perceptives" virtuellement figurables qui s'y jouent en y dansant - ce que Hegel avait bien entrevu à Iéna, dans la *Jenenser Realphilosophie* de 1805, quoique de façon exclusivement négative³. Dans les termes de Winnicott, la situation générale de la *phantasia* "perceptive") est celle de l'"objet" transitionnel (part figurable, en *phantasia*, de la *phantasia* "perceptive") dans l'aire quasi-onirique qu'est l'aire transitionnelle comme aire du jeu sans règles d'une interfacticité transcendantale pouvant être, à la limite, purement virtuelle⁴, quoique toujours en fonction, donc constituant l'une des composantes du radicalement infigurable. On voit donc que le rapport d'implication de la *phantasia* "perceptive" en sa figurabilité au radicalement infigurable qui est "perçu" en elle, n'est *nullement intentionnel* - puisque alors, ce rapport serait celui de l'imagination ou de la perception à son objet figuré ou même visé "à vide". il va de soi que rien, dans cette structure paradoxale, n'est positionnel ou quasi-positionnel (susceptible d'être posé sans transformation), donc rien n'y est susceptible, au principe, d'ontologie, ce qui ne veut pas dire, loin s'en faut, que ce rien soit sans effet. Les conséquences de cette situation sont effectivement complexes et multiples.

Celles que nous voudrions tirer tout d'abord ici concerne le langage, c'est-à-dire pour nous la pensée, si l'on admet que toute pensée est pensée en langage et que la langue n'en est, avec ses signes et les règles de leurs usages, qu'une faible part, celle qui relève de l'institution symbolique. Pour cela, il nous faut reprendre les choses depuis le début, en raffinant la description.

*

*

*

³ Cf. Hegel, *Jenenser Realphilosophie, Subjektiver Geist, a. Intelligenz*, (hrsg. von J. Hoffmeister, Meiner, Philosophische Bibliothek, Bd. 67, pp. 180 - 181.

⁴ Par virtuel, nous entendons, quasiment au sens de la mécanique quantique, ce qui, sans être actuel, ni être rattaché à l'actuel par le biais du potentiel, n'en exerce pas moins des effets réels dans le champ phénoménologique. Ainsi le virtuel est-il en un sens du transposable "spécifié", faisant trembler les structures de l'actualité, en quoi le virtuel est "en fonction" (*fungierend* dans le vocabulaire de Husserl).

Il appartient au paradoxe de la *phantasia* "perceptive" que la "perception" de l'"objet" transitionnel est en fait une *Schein-Perzeption*, une apparence de "perception", et que ce qui est principalement "perçu" est la *Sache* que cet "objet" implique non intentionnellement. Il n'y a pas, en effet, dans la *Phantasia* "perceptive", de "perception" de l'"objet" transitionnel *comme tel*, sinon cette "perception" serait perception (*Wahrnehmung*) et l'"objet" perdrait son statut transitionnel. C'est ce que Husserl veut dire quand (toujours dans Hua XXIII, texte n° 18) il explique que le "percevoir" est "anormal", c'est-à-dire d'emblée "percevoir" d'un *fictum* très particulier où l'objet, en tant que figuré, n'est pas la figuration en *Bildobjekt* d'un *Bildsujet* - l'objet transitionnel n'est pas une "image", et ce *fictum* très particulier ne s'oppose pas à la réalité (*Realität*). Nous pouvons dire quant à nous que ce *fictum* ne vient pas d'une modification en imagination (avec quasi-position), mais d'une modification en *phantasia*. C'est cette dernière qui est "perceptive", ce qui veut dire, d'une part, que la figuration de l'"objet" transitionnel n'a rien d'intentionnel ou, de façon plus restreinte, rien de sémiotique, et d'autre part que, suspendue d'entrée dans cette "fiction" en *phantasia*, elle ménage certes un accès à l'infigurable qu'elle implique non intentionnellement, mais cela, en s'effaçant devant celui-ci qui est en fait ce qui est proprement (et paradoxalement) "perçu". Cela, donc, sans qu'il y ait la moindre identification ontologique entre l'"objet" transitionnel et ce à quoi il ouvre un accès. Le bout de tissu sucé par le nourrisson implique non intentionnellement la mère qui, en un sens, y "est", mais il n'est pas la mère ni non plus son représentant symbolique. Et c'est parce que la mère comme telle est bien plus que ce qui peut en advenir en figuration intuitive, parce qu'elle consiste en une *Sachlichkeit* en elle-même infigurable (ce que nous nommons le "giron" transcendantal) qu'elle peut d'une certaine façon être "retrouvée" dans le suçotement du bout de tissu.

Dès lors, isoler l'"objet" transitionnel, c'est construire ou opérer une abstraction analytique (certes nécessaire), mais qui n'a pas lieu d'être dans la *Sachlichkeit* phénoménologique de la *phantasia* "perceptive". Certes, cet "objet" est là, mais pas en tant qu'objet réel, car il est *modifié en phantasia* par la *phantasia*, et par là, sa figuration est rendue fictive puisqu'elle ne figure rien, sinon, pour ainsi dire, l'infigurable - le "perçu" en *phantasia* n'apparaît pas comme *Bildsujet*, et cependant, il est là, mais comme infigurable *dans* la *phantasia*. Si l'on veut, il "apparaît" dans la *phantasia* "perceptive", comme infigurable. On peut aller jusqu'à dire que si tel est le

cas, c'est parce que la *phantasia*, pour ainsi dire, se rapporte d'abord à l'infigurable, et que, pour "stabiliser" ce rapport, elle "élit" un "objet" qui dès lors est d'emblée "fictif" (quoique effectif), toujours d'entrée en *phantasia*, donc toujours d'entrée modifié en *phantasia*, sans être pour autant encore "passé" dans l'imaginaire, par la *Stiftung* de l'imagination.

Cela suppose cependant un soi, et semble-t-il, un choix. La première supposition implique l'opération implicite du sublime phénoménologique "en fonction", c'est-à-dire l'hyper-condensation de l'affectivité en un soi, et par suite, l'interruption schématique, au moins du schématisme phénoménologique aveugle des phénomènes hors langage⁵, donc, toujours par suite, le passage de celui-ci au schématisme de langage qui n'est autre que le premier se reprenant. La seconde supposition n'implique pas un "choix d'objet" inconscient au sens freudien ni une liberté dont le choix serait arbitraire. Sans compter qu'en effet, il y a, du dehors (de l'observateur) certaines parentés entre le bout de tissu et le sein maternel - et ces parentés peuvent orienter le choix -, l'ouverture à l'infigurable de la mère est cependant strictement contemporaine de la "découverte" de l'"objet" transitionnel, et c'est même ce qui en fait tout le prix : la fusion des sécrétions et des odeurs du nourrisson (le primordial) et des sécrétions (le lait) et des odeurs de la mère (fusion qui fait que l'"objet" implique non intentionnellement le "giron transcendantal"). Tout cela en *phantasia*, sans que rien ne soit posé comme étant (réel ou imaginaire), dans une *Sachlichkeit* d'ailleurs partagée par la mère (qui n'aura pas la haine d'ôter le bout de tissu à son enfant).

Il va de soi que la genèse transcendantale ne se fixe pas à ce qui serait, sinon, une étape, la plus archaïque. Le transitionnel et la *phantasia* "perceptive" ont un pouvoir de métamorphoses et d'extensions infini. Et tout d'abord dans l'échange des regards sur lequel nous ne viendrons ici qu'à la mesure de ce qui nous est nécessaire. Et en l'occurrence, cette mesure est remarquable. Le regard éveillé par le regard (de la mère) l'est en effet déjà, en une *phantasia* "perceptive", par l'infigurable impliqué au fond des prunelles (i.e. déjà l'"objet" transitionnel) qui regardent le regard qui s'éveille. Et ce, donc, en "percevant" de la même manière en *phantasia* l'infigurable impliqué au fond des prunelles qui dès lors "prennent vie", regardent, et ne paraissent pas aveugles. Ce qui est "fictif" tout en étant effectif, ici, c'est-à-dire d'entrée modifié en *phantasia*, ce sont les yeux et la

⁵ Cf. par exemple nos *Méditations phénoménologiques*, Jérôme Millon, Coll. "Krisis", Grenoble, 1992.

configuration *physique* du visage - cela, bien sûr, eu égard à ce qui se passe proprement dans l'échange des regards, puisque la "physicalisation" ou l'objectivation du visage le mue en statue inerte où le regard, comme celui des statues, devient aveugle ou vide, où donc le regard s'évanouit, et nous pouvons au reste anéantir le regard d'autrui en regardant autrui "droit dans les yeux", en ne regardant pas son regard, mais en fixant ses yeux.

Cette situation, pour extraordinaire qu'elle soit (mais elle relève plutôt du paradoxe), est cependant paradigmatique, car elle est la matrice ou la cellule de tout langage : en elle, une *phantasia* "perceptive" est en situation de "percevoir" une autre *phantasia* "perceptive", étant entendu que l'altérité est ici l'altérité mutuelle de deux ici absolus en tant que deux "sièges" (*Leiber*) de la *chôra*, c'est-à-dire pour nous de la *Leiblichkeit* (et de la *Phantasieleiblichkeit*), que la *chôra* n'est "pas encore" l'espace, mais pour ainsi dire la prolifération schématisante et schématique de la cellule que nous venons de dégager, et que cette "prolifération" ouvre à ce que nous désignons par l'interfactivité transcendantale, comme pluralité potentielle (pouvant passer à l'acte) ou virtuelle (vouée à n'avoir d'effet que si elle ne s'actualise pas) d'ici absolus. De tout cela, il va falloir nous expliquer, de même que du passage du schématisme phénoménologique hors langage au schématisme phénoménologique de langage.

Si nous admettons, pour simplifier, que le schématisme phénoménologique hors langage paraît, pour ainsi dire à sa crête, comme schématisme aveugle de *phantasiai*-affections⁶ rythmées par là en condensations et dissipations, notre point de départ consistera à admettre dans une perspective tout d'abord "statique" faisant l'économie de l'interruption schématique et donc du sublime, que le schématisme de langage consiste en ce que le lien schématique de *phantasia* (-affection) à *phantasia* (-affection) soit aussi, du même coup lien "perceptif" de *phantasia* (-affection) "perceptive" à *phantasia* (-affection) "perceptive"⁷. Nous savons au moins déjà, par le rappel de ce qu'il faut comprendre avec l'échange des regards, qu'une *phantasia* "perceptive" peut être en situation d'en "percevoir" une autre. Dès lors, il reste à comprendre comment cette situation peut se généraliser au langage, mais dans le cas où, le plus

⁶ Que toute *phantasia* soit, pour nous, habitée par de l'affection, c'est ce que nous avons tenté de montrer dans notre étude : "Pour une phénoménologie des racines archaïques de l'affectivité", in *Annales de phénoménologie*, 2004, n°3, pp. 155-200.

⁷ Nous mettons ici "affection" entre parenthèses pour avertir que nous allons désormais omettre de l'écrire tout en le sous-entendant chaque fois.

souvent, l'interfactivité transcendantale l'est d'une *pluralité virtuelle d'ici absolus*, toute *phantasia* issue du schématisme hors langage ne devenant "perceptive" qu'en étant, d'une part "perçue" en *phantasia*, et d'autre part virtuellement habitée par un regard qui "percevrait" la *phantasia* "perceptive" qui la "perçoit" en *phantasia* - et telle serait ce que nous nommons quant à nous la "réflexivité" du langage.

Un langage qui se ferait "tout seul" serait aveugle et donc indiscernable du schématisme hors langage. Il y faut donc un soi, un soi qui fait le sens, et qui, pour ainsi dire, "accompagne" sa schématisation : c'est-à-dire l'interruption schématique et l'opération au moins implicite du sublime en fonction. Ou encore, il faut que se dégage, dans le sublime en fonction, un soi pour "accrocher" telle ou telle *phantasia* et y habiter, pour que, dans cette habitation, la dite *phantasia* devienne "perceptive" des *phantasiai* enchaînées par le schématisme, et pour que, en retour, dans l'interfactivité transcendantale, ces *phantasiai* dès lors "perçues" se muent en *phantasiai* "perceptives", impliquant de l'infigurable, et portant au moins virtuellement d'autres soi. La difficulté est cependant que les *phantasiai* ainsi mises en rapports "perceptifs" en *phantasia* ne sont pas figurées comme des objets, ni même figuratives. Elles sont à la rigueur proto-figuratives, à savoir susceptibles d'une multitude a priori indéterminée de figurations virtuelles - virtuelles et non potentielles, car cette proto-figurabilité, que nous nommerons figurabilité pour simplifier, ne porte pas déjà en elle-même ses figurations comme en puissance de leurs actualisations possibles, ou parce que ces figurabilités sont a priori indifférentes aux figurations qui peuvent venir les fixer. La figurabilité des *phantasiai* est donc en ce sens *virtuelle*, mais opérante de par sa virtualité même⁸. Et cela correspond bien aux caractères de la *phantasia* tels qu'ils ont été relevés par Husserl : caractère protéiforme, intermittent, fluctuant, *blitzhaft* et essentiellement fugace, ombreux ou nébuleux, comme si, de la sorte, la figurabilité ne laissait ni la place ni le temps pour la figuration. Par

⁸ Cf. par exemple ce que dit Hugo von Hofmannsthal à propos du cygne comme "symbole" en poésie, s'agissant d'un poème de Hebbel : "[ces cygnes] signifient mais n'expriment pas ce qu'ils signifient. Quoi que tu eusses voulu dire, ce ne serait pas juste. Ils ne signifient ici rien qu'eux-mêmes : des cygnes. Des cygnes, mais il est vrai, vu avec les yeux de la poésie qui aperçoit chaque fois toute chose pour la première fois, qui entoure toute chose de toutes les merveilles de son existence : celle-ci, de la majesté de ses envolées royales, de la solitude silencieuse de son corps blanc rayonnant, qui décrit des cercles sur l'eau noire, méprisant et lugubre, de l'admirable fable de l'heure de sa mort. Vues avec ces yeux, les bêtes [...] sont le langage chiffré, vivant et mystérieux, avec lequel Dieu a écrit dans le monde des choses inexprimables. Heureux le poète de pouvoir lui aussi entremêler ce chiffre divin à son écriture." ("L'entretien sur les poèmes (1903)", in *Lettre de Lord Chandos et autres essais*, trad. A. Kohn et J. Cl. Schneider, Paris, Gallimard, 1980, p. 108.

là, cette difficulté est coextensive d'une autre difficulté qui n'est pas moindre : non fixée en figuration par la schématisation en langage, la *phantasia* prise "en perception" dans une autre *phantasia* semble trop éphémère et changeante pour être en mesure de jouer le rôle d'objet transitionnel faisant partie du phénomène global de *phantasia* "perceptive". Il n'est d'autre solution à cette difficulté que d'admettre que cette transitionnalité elle-même est virtuelle, à savoir pour ainsi dire elle-même en fonction sans elle-même se réaliser. En sorte que la *phantasia* "perceptive" prise en *phantasia* "perceptive", d'une part implique du radical infigurable par sa transitionnalité virtuelle, et d'autre part implique aussi, depuis ce dernier, un regard tout virtuel sur la *phantasia* "perceptive" qui la "perçoit" - un autrui tout virtuel de l'interfactivité transcendantale -, et du même coup la *transitivité* de *phantasia* "perceptive" à *phantasia* "perceptive", par où l'infigurable entre en rapport avec lui-même - par où le sens se fait. Cela donc, de telle sorte que le rythme schématique des *phantasiai* "perceptives" transitant des unes aux autres est comme la trace *en écart* du rythme temporalisant du sens se faisant, à travers les "péripéties" des *phantasiai* "perceptives", c'est-à-dire à travers leurs revirements et leurs métamorphoses des unes aux autres en protentions et rétentions du sens en mouvement vers lui-même (et non pas d'un présent qu'il n'y a pas).

Cet écart, de son côté, ne peut être compris que par le fait que le sublime, fût-il en fonction, non seulement condense l'affectivité en ce noyau hyperdense d'affections qui constitue le soi, mais encore creuse, par le *chôrismos* qui s'y installe, un "*vide*" radicalement "*extérieur*" classiquement repéré comme l'élément de l'intelligible, qui ne relève pas de la *chôra*, ni de tel ou tel "siège" (ici absolu) de la *chôra*, ni du lieu (*Leib*) ni même de l'étendue⁹. Il ne relève pas non plus de la figurabilité, ce qui ne veut pas dire, car cela serait pour nous contradictoire, qu'il soit le "lieu" intelligible de l'infigurable en général, assimilable sans plus à l'intelligible. C'est cependant l'écart radical de cette transcendance absolue qui ouvre le fond en vertu duquel il y a une *parenté* (le compréhensible), qui reste à interroger, entre le sens se faisant en langage et l'intelligible - parenté qui n'est pas identité comme l'a pensé la version classique de la philosophie -, mais qui fait aussi que le *réfèrent* du langage, pareillement inassimilable à l'intelligible, est, dans cet abîme, différent, à l'écart du sens de langage.

⁹ Sur ces points difficiles, cf. nos *Fragments phénoménologiques sur le temps et l'espace*, éd. Jérôme Millon, Coll. Krisis, Grenoble, 2006.

Dans la mesure en effet où le référent de langage est constitué a priori par "ce qui" peut prendre sens, et ce, à travers l'enchaînement des *phantasiai* "perceptives" figurables virtuellement et virtuellement transitionnelles, dans cette mesure, d'un côté, nous le sous-entendons, les "signes" phénoménologiques ou les lambeaux de sens ne peuvent être confondus avec elles, car, de l'autre côté, le sens lui-même se temporalise (-spatialise) dans un "milieu intermédiaire" (sorte de "milieu sémantique") entre ce dehors absolu de l'élément de l'intelligible et ce qui, par rapport à lui, paraît comme le dedans le plus intime, non seulement du soi, mais aussi de l'interfactivité transcendantale comme échange au moins virtuel des regards (des *phantasiai* "perceptives"). En quelque sorte et pour résumer : les lambeaux de sens appartiennent déjà au sens, et les *phantasiai* "perceptives" les impliquent, étant chaque fois porteuses de ce que nous nommions des amorces de sens¹⁰ - par là, il faut distinguer, en toute rigueur architectonique, lambeau de sens et amorce de sens : celle-ci l'est toujours de sens pluriels et virtuels (mutuellement transposables et transpassibles), celui-là est déjà rapporté aux possibilités de l'un ou l'autre sens déjà amorcé, c'est-à-dire lui appartient.

*

*

*

Cette situation hautement paradoxale est celle de l'*élément poétique lui-même* et est par exemple au cœur du moment poétique rilkéen qui peut être "illustré" par le vers suivant, issu du poème intitulé "Gong" :

"Klang, der, wie ein tieferes Ohr, uns, scheinbar Hörende, hört..."
C'est-à-dire, littéralement :

"Son qui, comme une oreille plus profonde, nous entend, nous qui apparemment entendons"

Cela signifie que notre écoute est en réalité une *phantasia* "perceptive" du son, devenu transitionnel et impliquant une oreille plus profonde qui nous fait auditeurs apparents, entendus par cette oreille comme infigurable, celle qui nous entend : c'est là tout le mouvement par lequel la *phantasia* "perceptive" le devient d'une autre *phantasia*

¹⁰ Pour ces concepts, voir nos *Méditations phénoménologiques*, op.cit.

"perceptive" qui la "perçoit", et où donc le soi de la *phantasia* qui "perçoit" est lui-même pris en *phantasia* "perceptive", c'est-à-dire repris dans l'infigurable et la réflexivité du langage. En un sens, par cette éliision du soi comme sujet, c'est bien, en quelque sorte, l'infigurable (pour Rilke : l'esprit) qui se "perçoit". Tel est, selon nous, ce qu'il appelait le renversement (ou le retournement) poétique, où le son est "devenu" un autrui (infigurable) *tout virtuel*.

Cela nous permet de reprendre autrement nos difficultés. Le renversement poétique, dont Rilke joue et qu'il cherche à dégager, est propre au langage et non pas à la langue puisqu'il faut la travailler poétiquement pour qu'elle laisse apparaître, autrement que par simple jeu rhétorique, le paradoxe du langage, à savoir le transit du sens à travers l'enchaînement schématique de *phantasiai* "perceptives" se "percevant" les unes les autres dans une sorte de transitivité transitionnelle. Car en général, la *phantasia* "perceptive" implique une modification en *phantasia* tant du réel que de l'imaginaire dont la figuration (intuitive) devient transitionnelle - où le figuré devient "fictif" (même s'il s'agit d'un *Bildsujet*, sa quasi-position est elle-même "neutralisée") sans qu'il soit pour autant *Bildobjekt* (ou à son tour *Bildobjekt*) d'un *Bildsujet* - c'est-à-dire sans aucun rapport autre que celui de la transitionnalité avec l'infigurable qu'il implique et auquel il donne accès. Ce rapport est chaque fois "réglé" par un jeu libre, c'est-à-dire, paradoxalement, sans règle, sans légalité eidétique, et il peut fort bien ne pas se produire - c'est lui, en tout cas, que l'on rencontre dans la création et la "réception" artistiques, où c'est l'infigurable impliqué qui constitue la qualité esthétique. Quand, dans la schématisation en langage, il y a *phantasia* "perceptive" de *phantasia*, la modification en *phantasia* n'a plus lieu d'être puisqu'elle a déjà eu lieu, et cela implique que la *phantasia* prise en "perception", et qui n'est pas figurative, ne peut jouer un rôle transitionnel que si celui-ci est virtuel, à travers une figurabilité demeurant virtuelle dans la mesure où aucune figuration ne peut en principe y prendre place. Le fait que ce rôle soit joué tout à fait implicitement, qu'il fonctionne comme une sorte de "jeu inconscient" est attesté par le fait, d'un côté, que la *phantasia* ainsi prise en *phantasia* "perceptive" met en jeu de l'infigurable (avec du sens en amorce dans un lambeau de lui-même) qui autrement n'apparaîtrait pas, et de l'autre côté, par le fait que cet infigurable fait retour (c'est la "rétention" de langage) sur la *phantasia* "perceptive" qui le perçoit en faisant apparaître l'infigurable de celle-ci comme porteur d'un autre lambeau de sens où le soi, pour une part, s'est enfoui. Ce n'est pas

seulement que le soi fait le sens, c'est aussi qu'il *se* fait dans le sens qui n'acquiert que de cette manière sa réflexivité, laquelle ne s'identifie dès lors pas purement et simplement à la réflexivité du soi, dans le "moment" du sublime - mais c'est là une autre question, dont nous ne pouvons traiter ici : celle de la modification en *phantasia* du soi condensé au sublime et se réfléchissant dans le "sentiment" du sublime, au soi se faisant en faisant le langage.

Marc RICHIR