



HAL
open science

Maldiney et l'art : une pensée intempestive, L'œuvre d'art en présence

Anne Boissiere

► **To cite this version:**

Anne Boissiere. Maldiney et l'art : une pensée intempestive, L'œuvre d'art en présence. Philopsis, 2018, Philopsis. hal-04361268

HAL Id: hal-04361268

<https://hal.univ-lille.fr/hal-04361268v1>

Submitted on 22 Dec 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Henri Maldiney et l'art, une pensée intempestive L'œuvre d'art en présence

Anne Boissière, CEAC ULR 3587

La pensée d'Henri Maldiney pourrait sembler dépassée au titre du fil directeur qu'elle poursuit tout au long des chapitres et des pages qu'elle consacre à l'art, et qui pourrait se formuler ainsi : le rapport à l'art exige la présence de l'œuvre. Le terme de « présence », qui prend un sens décisif et exceptionnel en ce qu'il rejoint ici celui d'« existence » - Maldiney intitule un de ses livres *Art et existence* -, doit être précisé et approfondi. Il indique toutefois deux grands axes structurants de l'approche.

Le premier, c'est que l'œuvre est tout autre chose que l'image. Cette affirmation, posée comme une exigence par où la philosophie élabore son ancrage au regard de l'art, n'est pas sans interpeller par le net décalage qu'elle marque vis-à-vis d'un monde de l'art, le nôtre, envahi par des images de toute sortes : les images vidéo, cinématographiques et photographiques, sans compter la « reproductibilité technique » que Walter Benjamin a désignée et analysée à juste titre comme un fait majeur de l'époque - la reproductibilité technique, que ce soit dans le domaine visuel ou sonore, conduisant à substituer à l'« ici et maintenant » de l'œuvre, des images visuelles ou sonores. Même dans le domaine de la performance, *a priori* basée sur le vif de l'expérience, les artistes tendent à réclamer des images, des enregistrements. Et du côté des musées où l'on pourrait espérer retrouver l'œuvre, à considérer l'usage qui y est fait des appareils photos des téléphones portables, on se dit que les comportements visent finalement encore à capter des images. Maldiney, en revendiquant *l'œuvre en présence*, tourne le dos résolument à cette tendance dominante de l'époque¹.

Le second axe tient dans l'idée que le rapport à l'art ne passe pas par des discours, et qu'il engage une relation d'un tout autre type, celui que cristallisent les mots de « présence » et d'« existence ». Il ne faudrait pas en conclure prématurément que l'art serait dès lors du côté de l'indicible et de l'ineffable : ce n'est pas du tout l'option de Maldiney qui ne cesse de méditer la question du langage. Il n'en reste pas moins qu'à nouveau, un net décalage se formule, de façon implicite ou non, par rapport à une situation de l'art aujourd'hui dominée par les discours, qu'on l'envisage du côté des artistes ou des théoriciens. Outre le fait notoire que le discours est devenu partie intégrante de l'art au point parfois de s'y substituer, on ne manque pas en effet d'observer dans le domaine théorico-philosophique, l'inflation de réflexions souvent très techniques qui finissent par faire oublier la chose qui est en vue quand on parle de l'art. L'introduction du terme de « discours » rejoint ici l'usage qui vient d'être fait de celui d'« image » ; il s'agit avant tout de pointer une opération ou une logique de substitution. Alors qu'on prétend voir de l'art, il n'y a en réalité plus que des images dans un environnement devenu virtuel. De même pour le discours : celui-ci se replie

¹ Est-ce à dire que Maldiney serait contre la photographie ou contre le cinéma? Il n'y a pas de formulation dans ses écrits permettant de le dire explicitement. En revanche il est vrai qu'il ne parle quasiment pas de ces arts, pas plus d'ailleurs de la musique et de la danse. Sa réflexion se resserre sur la peinture, la poésie et l'architecture. On pourrait envisager de prolonger sa pensée en direction de certaines œuvres photographiques ou cinématographiques. La notion d'image, ici, a surtout une valeur introductive et mériterait un traitement critique. Il y a image et image. Maldiney aborde cette difficile question dans « Image et Art », *L'art l'éclair de l'être*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2012 (publié pour la première fois en 1993, désormais AEE), p. 207-246 et dans « L'équivoque de l'image dans la peinture », *Regard Parole Espace*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2012 (publié pour la première fois en 1973, RPE), p. 275-322.

et se referme sur lui au lieu de rejoindre l'art. Il fonctionne en autarcie, il coupe de ce dont il parle. On ne sait plus où il y art.

La pensée de Maldiney n'épouse pas ce qui se fait aujourd'hui dans la sphère théorico-pratique de l'art. Est-ce à dire qu'elle est dépassée, inappropriée? Il est vrai qu'une demande de conformité à des sujets dits d'« actualité » est souvent formulée par les étudiants, et qu'elle est parfois relayée par des spécialistes. Mais comment apprécier cette demande et quelle réponse lui apporter? Il est tout à fait légitime de vouloir penser son présent, surtout quand il apparaît inquiétant, mais il n'est pas sûr qu'on y parvienne en cédant à la fascination de l'actualité, à la façon du journaliste dont le métier est de rapporter et de tenter d'analyser ce qui arrive. La valeur et la portée d'une philosophie ne se mesurent pas à l'aune de la prétendue actualité de ses thèmes.

En ce qui concerne Maldiney, ce serait se méprendre de croire que ce décalage rend son œuvre caduque. Je voudrais mettre en évidence qu'il y a au contraire dans ce retrait, la pulsation critique d'une pensée qui est bien reliée à son temps. La pensée de l'art de Maldiney, intempestive², est celle de la résistance.

L'art et la transpassibilité

Si l'on veut commencer à expliquer ce qu'est cette présence à l'œuvre ou ce qu'elle signifie, on est toutefois très vite embarrassé, et confronté à une difficulté qu'il ne faut pas minimiser, mais sur laquelle il faut au contraire insister puisque celle-ci est intrinsèque à la pensée de Maldiney. Il est même souhaitable de s'y installer plutôt que de la refouler. La « présence », en effet, ne s'explique pas : en cela elle échappe à l'approche scientifique qui inscrit sa démarche dans une logique causale. Mais elle résiste aussi à l'argumentation philosophique quand celle-ci s'organise déductivement et/ou dialectiquement. La présence, Henri Maldiney y insiste, défie la logique rationnelle : elle est du côté de « l'anti-logique », elle ne se démontre pas. Cette difficulté, qui tient au contenu, rejaillit sur le style. L'écriture³ de Maldiney est comme secouée par cette dimension antilogique qui attaque les liens discursifs; elle cède par moments à une tendance paratactique. Le commentaire n'en est pas facilité : comment introduire, partager, transmettre une pensée dont les principales notions gravitent autour d'un pôle antilogique? Se pose la question du « comment » de la lecture, et du « comment » du commentaire. Le risque que l'on prend, à vouloir expliquer les notions principales autour de la présence - et qui constituent disons « le lexique maldineyen »; citons-en quelques autres : « événement-avènement », « origine », « rythme », « rencontre », « réel » ...- , ce risque est finalement de tomber dans une répétition qui les vide de leur substance au lieu de les déployer. Cet écueil du commentaire provient du site où s'élabore la pensée de Maldiney dans son exigence profonde. Au demeurant, il arrive à Maldiney lui-même de se répéter, dans des phrases qui donnent l'impression de formules qui patinent au lieu de se lester de profondeur, quand d'autres se chargent tout à coup d'une lumière inattendue. Son écriture est

² L'usage philosophique du terme « intempestif » (*unzeitgemäß*) renvoie en général aux *Considérations intempestives* de Nietzsche. Maldiney utilise le terme à propos de Francis Ponge : « une entreprise intempestive » : *Le vouloir dire de Francis Ponge*, Les Belles Lettres, Encre Marine, 2014 (VDFP), p. 19.

³ Henri Maldiney (1912-2013) a forgé sa pensée principalement dans le cadre de son enseignement oral à l'Université de Lyon où il a enseigné la majeure partie de sa vie. L'écriture vient tardivement, puisque son premier ouvrage *Regard Parole Espace*, qui rassemble pour la plupart des textes publiés auparavant, paraît en 1973.

comme un ciel brutalement changeant. On ne peut se dérober ici à la dynamique globale de l'écriture, indépendamment de laquelle les notions se réifient, et le mot d'Adorno selon lequel une philosophie est « irrésolvable », s'applique complètement à celle de Maldiney. Chez lui toutefois, l'ensemble n'est organisé qu'autour d'une seule idée, ou plutôt d'une seule tâche en ce qui concerne l'art : dire justement cette présence à l'œuvre qui n'est pas de l'ordre du « dire » (mais du « se montrer »). Or au regard de cet absolu de la présence, il n'y a pas de propédeutique, il n'y a pas de bout par où commencer pour progresser méthodiquement. Dans son introduction générale à l'édition de l'œuvre aux éditions du Cerf (introduction que je recommande de lire), Jean-Louis Chrétien souligne à juste titre qu'on ne peut qu'entrer d'un coup dans la pensée de Maldiney, tant celle-ci s'exprime entièrement dans chacune de ses parties ou de ses moments, y compris les plus petits. Il faut, autrement dit, se jeter à l'eau.

Pour prendre la mesure du plan où se déploie cette pensée relativement à l'art, je propose de partir de cette situation que le philosophe évoque au détour d'une réflexion, quant à elle traversée par une conceptualité technique ardue, dans le texte à valeur introductive de l'ouvrage paru en 2000 *Ouvrir le rien L'art nu* (grand livre de la maturité : il paraît alors que Maldiney a presque quatre-vingt-dix ans), texte intitulé « Originarité de l'œuvre d'art »⁴. Les termes de la formulation ont l'avantage de la simplicité et de la force, et bien qu'on ne soit pas encore entré dans la question philosophique de l'art à proprement parler, on peut ce faisant se tourner vers elle. Voilà la situation, en quelques phrases :

« Un poète proche du suicide se trouvant par hasard devant un tableau de Mondrian se surprie à penser et à être l'existant de cette pensée : « Puisque cela existe, je ne peux pas me suicider. » Celui qui se suicide a déjà cessé d'être présent. Mais à cet homme, au contraire, le tableau de Mondrian a ouvert une *présence*, absolue de tout possible, par-delà sens et non-sens. »⁵

La situation est campée de manière générale : on ne sait pas qui est le poète ni de quel tableau de Mondrian il s'agit. En revanche ce qui se passe n'admet aucun flottement : dans la relation à la peinture de Mondrian (peinture à laquelle Maldiney consacre un chapitre dans le livre), une décision est prise qui échappe entièrement à son auteur, celle de ne pas se suicider alors que tout semblait peser en faveur du contraire. Cette décision n'est pas intellectuelle : l'homme devient « l'existant de cette pensée », souligne Maldiney. Ni résultat d'une délibération ni arbitraire toutefois, cette décision a quelque chose de destinal : c'est ici la puissance de l'œuvre qui a joué sans qu'on sache comment ni pourquoi, surtout quand on sait qu'elle aurait pu et même dû ne pas jouer. La situation est marquée par une double contingence : c'est par hasard que l'homme tombe sur l'œuvre, selon une conception du hasard qui est celle de l'ordinaire, comme lorsqu'on croise quelqu'un, un ami ou une ancienne connaissance qu'on n'a pas vue depuis longtemps dans un lieu où on ne s'attendait pas à la trouver. D'où la surprise : cela aurait pu ne pas arriver. Maldiney

⁴ Ce titre fait écho à celui de Heidegger *L'origine de l'œuvre d'art* tout en s'en démarquant. Les premières lignes du texte constituent en effet un renvoi explicite à ce moment de la réflexion sur l'art du phénoménologue allemand. La notion d'« originarité », en même temps, indique une autre voie que celle de Heidegger. Il est à noter que Maldiney ne l'explique pas dans ce premier texte : il faut attendre le dernier texte conclusif *L'essence de l'œuvre d'art*, pour la voir aborder directement. Ces deux textes, au début et à la fin, gagnent à être lus en vis-à-vis : ils encadrent une démarche principalement tournée vers le concret des œuvres, démarche que Maldiney revendique comme la seule véritable. C'est dire aussi que la distance prise vis-à-vis de Heidegger ne se formule pas d'abord d'un point de vue doctrinal : c'est le rapport aux œuvres, dans la présence, qui permet de l'expliquer. La question de la « transpassibilité » en est le pivot en ce qu'elle remet en cause la conception du *Dasein*, c'est-à-dire de la présence au monde, appréhendée comme « projet » dans *Être et temps*.

⁵ Henri Maldiney, *Ouvrir le rien L'art nu*, Les Belles Lettres, Encre Marine, 2010 (publié pour la première fois en 2000, ORAN), p. 27 (je souligne).

envisage surtout un autre niveau, celui qui est lié à l'œuvre d'art quand elle se manifeste dans la présence, c'est-à-dire quand elle impose justement d'exister. En réalité il n'y a aucune commune mesure entre l'œuvre et la décision de ne pas se suicider; en même temps, c'est le pouvoir de l'œuvre, dans la relation de présence, qui opère. La situation a ceci de particulier qu'elle défie la logique de l'absurde comme la logique du sens : l'homme s'y révèle « à exister » au-delà de tout possible, c'est-à-dire de tout ce qui est envisageable, et au-delà du sens comme du non-sens. Maldiney introduit le terme technique de « transpassibilité »⁶ pour désigner cette dimension qu'il juge fondamentale de l'art - l'usage philosophique qu'il fait du terme de « rencontre » le rejoint.

Il ne faudrait pas s'arrêter trop longtemps sur cette citation, mobilisée ici pour son intérêt principalement introductif; d'autant que la situation évoquée n'est pas sans comporter des limites intrinsèques, liées au fait qu'elle ne dit rien du tableau de Mondrian ni ne donne à le voir d'une quelconque façon, ce qui pourrait être une objection⁷, et même s'avérer rédhibitoire dans un contexte où le rapport à l'œuvre d'art est posé comme premier.

Avec ce point de départ, on est toutefois en mesure d'apprécier l'écart qu'entretient cette pensée vis-à-vis de toutes celles qui se focalisent d'une manière ou d'une autre sur la beauté, sur le sublime et plus généralement sur l'expérience esthétique. La notion d'« expérience », telle qu'on la trouve formulée à partir du XVIII^e siècle à travers le jugement de goût jusqu'à son remaniement ultérieur dans la philosophie pragmatiste de John Dewey, cette notion d'expérience n'appartient pas au registre de Maldiney; elle présuppose un rapport sujet/objet qui veut être au contraire mis en question. L'expérience n'est pas absente de la réflexion : la présence à l'œuvre est une expérience, mais celle-ci ne peut se formuler à partir de la relation sujet/objet. Maldiney met l'accent sur la dimension d'épreuve, de « *pathique* » de l'expérience liée à la présence, dont la portée est incommensurable à ce que peut en craindre, en espérer ou en attendre le sujet. Les catégories facilement mobilisées autour de l'expérience, entendue comme rapport subjectif, sont dès lors exclues, notamment celle de « spectateur », ainsi que toutes celles qui désignent diversement l'idée d'un « effet » de l'œuvre, qu'il soit abordé en termes de catharsis et/ou de plaisir, voire de choc.

Mais on commence à comprendre aussi de quelle façon la philosophie rompt avec un questionnement en termes d'« objet » : l'œuvre n'est un objet que pour celui qui a une relative distance à son égard (l'objet est ce qui se tient en vis-à-vis, qui se tient devant - ainsi l'image). Dans la présence, cette distance est d'emblée abolie et l'œuvre se manifeste autrement que dans une matérialité, voire dans des formes perçues. Maldiney souligne que la présence ne se dit pas : elle se montre, elle est apparition. Il faut insister sur ce point délicat et décisif : l'apparition dont il est question ne se confond pas avec une perception d'objet bien que la perception, comme dans le tableau de Mondrian précédemment évoqué, soit nécessairement en jeu : cette dimension, Maldiney l'appelle « l'Ouvert », qu'il faut entendre selon le sens actif du verbe ouvrir.

Ces considérations conduisent enfin à mentionner un aspect décisif de la trajectoire biographique et philosophique de Henri Maldiney (aspect que je ne développerai pas), à savoir sa rencontre avec la

⁶ Toute la page qui entoure la citation par laquelle j'ai commencé porte sur la « transpassibilité ». Il s'agit d'une notion particulièrement complexe que Maldiney élabore au croisement du champ de la psychiatrie. En ce qui concerne l'art, cette notion doit être mise en lien avec celle de « transpossibilité » visant à formuler du côté de l'œuvre ce pouvoir qui défie l'alternative du sens et du non-sens : voir Henri Maldiney, « De la transpassibilité », *Penser l'homme et la folie*, Grenoble, Jérôme Millon, 1991 pour la première édition, p. 361-425.

⁷ On pourrait ainsi reprocher à Maldiney ce qui a été reproché à Heidegger au sujet des souliers de Van Gogh dans *L'origine de l'œuvre d'art* : ne pas pouvoir dire exactement de quel tableau il s'agit, et prendre l'art de haut. Ces débats et polémiques (avec Meyer Schapiro et Jacques Derrida) soulèvent la difficile question des relations entre art et philosophie.

psychiatrie phénoménologique, notamment avec Ludwig Binswanger (1881-1966) et Erwin Straus (1891-1975). Le cas du suicide trouve sans aucun doute sa pertinence dans ce contexte attentif à la dépression, et à toutes les formes d'existence d'une façon ou d'une autre murées et en souffrance. Maldiney envisage l'art aussi à partir de ces situations humaines extrêmes ou limites, qu'on désigne sous le terme de « folie ». Cet engagement ne le conduit pas spécialement à travailler pour elle-même la question de l'art en hôpital psychiatrique (bien qu'il l'aborde de façon nette), et surtout pas à promouvoir la folie dans le rapport à l'art, comme cela a parfois été le cas chez les surréalistes. En revanche, chez ces auteurs, Maldiney découvre des réflexions qui contribuent à renouveler le sol philosophique principalement hérité de Husserl et de Heidegger : celles relatives au « sentir » (*Empfinden*) chez Erwin Straus, et à « l'espace thymique » chez Binswanger sont les plus importantes au regard de l'art. La notion de transpassibilité, qui nous a permis d'entrer de plain-pied dans la pensée de l'art de Maldiney, relève au demeurant du terrain de la psychiatrie, sur lequel il la met au travail dans son livre important *Penser l'homme et la folie*.

L'art et l'œuvre, Maldiney ami des peintres et des poètes

J'ai insisté sur la « présence » jusqu'à présent, et peu ou pas encore parlé de l'œuvre. De quelles œuvres s'agit-il et dans quelle mesure Maldiney donne-t-il ou non une définition de l'art? Je commencerai par le premier temps de la question.

Chaque philosophie élit de façon plus ou moins avouée un corpus, et il est important d'interroger ce dernier. En ce qui concerne Maldiney, il y a un noyau vif que je voudrais signaler en priorité sans pour autant réduire l'approche. Il s'agit de la triade constituée par les poètes Francis Ponge (1899-1988) et André du Bouchet (1924-2001), et le peintre Tal Coat (1905-1985), amis du philosophe et entretenant entre eux des relations de proximité. Ils partagent entre autres une même admiration pour Cézanne dont ils aiment le pays de la lumière, celui de la Montagne Sainte-Victoire (Maldiney écrit un texte⁸ sur Cézanne, peintre qu'il juge majeur, comme Heidegger et Merleau-Ponty au demeurant). La part accordée aux œuvres est déterminante, ce qui n'est pas si fréquent parmi les philosophes : Maldiney consacre deux livres à Francis Ponge et un livre à Tal Coat⁹, lesquels représentent des décennies d'un travail d'approfondissement et de compréhension de ce que l'art livre de soi. Ces artistes sont des contemporains de Maldiney : ils appartiennent à sa génération, et ce dernier trouve en eux un des ressorts profonds de son approche philosophique de l'art. La traversée de leurs œuvres est tout autre chose que l'exemplification d'une théorie dont les articulations se trouveraient ailleurs : il faut prendre le temps de lire ces ouvrages, pour eux-mêmes et pour accéder à une philosophie qui, dès lors, ne se réduit pas à des thèses *sur* l'art - d'où une exigence rare. Ce premier corpus, en même temps, ne constitue qu'un pan d'un contexte riche de beaucoup d'autres références : si l'on élargit ce noyau initial, il convient d'ajouter Nicolas De Staël (1905-1955) et Jean Bazaine (1904-2001). La question de la peinture abstraite est par ailleurs centrale dans la perspective de Maldiney, qui lui consacre des chapitres décisifs dans *Ouvrir le Rien l'art nu*, livre qui présente aussi un lien fort à l'art d'extrême-Orient. La poésie et l'architecture représentent deux autres piliers forts. Mais l'énumération n'a pas vraiment d'intérêt, si ce n'est de pointer une préoccupation complexe et puissante en direction du phénomène artistique.

⁸ Henri Maldiney, « Le monde en avènement dans l'événement de l'œuvre. *Cézanne et le paysage* », *Art et existence*, Paris, Klincksieck, 2003 (publié pour la première fois en 1985, AE), p.18-27.

⁹ Henri Maldiney, VDFP; *Le legs des choses dans l'œuvre de Francis Ponge*, Paris, Éditions du Cerf, 2012 (publié pour la première fois en 1974); *Aux déserts que l'histoire accable, L'art de Tal Coat*, Paris, Éditions du Cerf, 2013.

Comment toutefois à partir des œuvres, et de celles-ci notamment, penser l'art? Car se tournant vers des œuvres singulières, Maldiney ne renonce pas à atteindre un universel. En même temps, il ne saurait y avoir pour lui une idée ou une essence de l'art, sachant que l'art est toujours *à exister*, et que cette situation d'existence requiert les œuvres, justement dans leur présence. Maldiney souligne ainsi le cercle qui relie l'art et les œuvres, reprenant à son compte le rappel de Heidegger au début de *L'origine de l'œuvre d'art* : « Ce qu'est l'art, il nous faut le saisir à partir de l'œuvre. Ce qu'est l'œuvre, nous ne le recueillerons que par la compréhension de l'essence de l'art »¹⁰. La méthode consiste ici à s'installer dans ce cercle et en quelque sorte à l'approfondir, seule façon de mettre à l'épreuve sa pertinence et son bien fondé, en se rendant attentif à ce que l'œuvre montre d'elle-même, selon le présupposé que l'art n'est art qu'à apparaître ce qu'il est - ce qui requiert l'œuvre dans sa présence. L'œuvre est elle-même la norme : c'est en découvrant sa puissance qu'on sait ce que l'art est. Cette exigence permet à certains égards de mieux saisir la tendance de Maldiney à s'installer longuement dans des œuvres déterminées : c'est dans ce séjour, que ce soit auprès de Francis Ponge ou de Tal Coat, ou encore de Nicolas de Staël, que l'art se montre en même temps que l'œuvre se révèle. L'art est du côté d'un apparaître, et non d'un dire ou d'une décision qui appartiendrait aux philosophes voire aux artistes eux-mêmes. L'exigence de l'œuvre répond, chez le philosophe, à l'exigence de la phénoménologie : « Le propre de la phénoménologie », écrit-il, « est de dévoiler l'être des phénomènes à partir d'eux-mêmes »¹¹. Maldiney, à cet égard, insiste avant tout sur la dimension pratique de la phénoménologie comme il le dit dans cet entretien : « la phénoménologie n'est pas quelque chose dont on ait à parler comme si c'était un système, mais c'est quelque chose qui ne peut être que pratiqué en existant, aussi bien dans toutes les rencontres d'un homme avec un malade, que d'un homme avec une œuvre d'art, que d'un homme avec son prochain. Je n'aime pas être considéré comme phénoménologue, ça ne veut rien dire. On n'est pas phénoménologue par choix. C'est une méthode particulière, mais on ne l'est que par présence à la réalité telle qu'elle se donne »¹². Mais Maldiney entend surtout souligner l'écart irréductible, incompressible qu'il y a entre toute *idée* qu'on pourrait se faire de l'art, et ce que l'art *est*, justement dans la présence de l'œuvre. Cet écart est pour lui fondamental, et il organise le principal de sa philosophie de l'*existence* : l'art, quand il se présente, est toujours au-delà de ce qu'on peut en attendre, en imaginer. Il transcende l'idée qu'on peut en forger, l'imagination qu'on peut s'en faire, et c'est cela qui compte. De ce point de vue, le philosophe prend un tout autre parti que ceux qui s'emploient à promouvoir des définitions abstraites de l'art. L'art, pour lui, est du côté de la « rencontre » au sens fort donné à ce terme, celui que j'ai déjà évoqué au côté de la transpassibilité - il doit en cela être nettement démarqué des logiques « relationnelles » promues dans le champ contemporain de l'art. Dans ces quelques lignes par exemple, Maldiney précise la signification que prend ce terme décisif, qui rejoint la détermination du « sentir », au sens où Erwin Straus a permis d'en renouveler la conception comme « être-au-monde » : « Une rencontre vraie ne remplit pas l'attente. Elle la surprend; et du même coup la transforme et même, dans l'instant qu'elle la comble, la crée. Elle exige une part d'inconnu qui seule permet le don en récusant le dû. Ainsi en va-t-il de la plus humble sensation, si du moins elle n'est pas d'avance domestiquée. Il y a, dans le sentir, moi *et* le monde, moi *avec* le monde.

¹⁰ Martin Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art », *Chemins qui ne mènent nulle part*, traduit de l'allemand par Wolfgang Brokmeier, Paris, Gallimard, 1962, p. 14. En ce qui concerne l'art chez Heidegger, Hadrien France-Lanord donne des points de repère solides dans son article « art » : *Dictionnaire Martin Heidegger*, sous la direction de François Fédier, Philippe Arjakovsky, Hadrien France-Lanord, Paris, Le Cerf, 2013, p. 112-118.

¹¹ AEE, p. 219.

¹² Henri Maldiney, entretien, *Henri Maldiney, Philosophie, art et existence*, Chris Younès (dir.), Paris, Cerf, 2007, p. 184.

Ce *et* et cet *avec* expriment une rencontre. Ce qui en elle excède toute attente, c'est l'apparition, en deçà de toute condition de possibilité, d'un phénomène qui, dans son pur être-ainsi, injustifiable autant qu'irrécusable, ne peut être rejoint par le convoi des effets et des causes »¹³.

Les œuvres à partir desquelles Maldiney élabore sa philosophie de l'art sont celles de la « rencontre », au sens philosophique qu'il donne à ce terme : c'est sur cette base qu'elles constituent un socle décisif du questionnement.

En même temps, une réaction pourrait être de dire que ce groupe d'artistes représente finalement peu au regard de toutes les mutations qui se passent à cette époque dans le domaine de l'art, et qu'il est par ailleurs bien « franco-français » - bien qu'André du Bouchet soit un artiste formé à l'international. Cette objection est intéressante et il faut l'examiner, ce qui peut être également un moyen d'évaluer la portée de la pensée de Maldiney dans une optique qui concerne la philosophie dans son rapport à l'art, et pas simplement la phénoménologie comme champ prétendument à part dans le domaine de l'esthétique et de la philosophie de l'art (ce qu'on entend parfois dire). Les années cinquante/soixante - du XX^e siècle -, qui sont celles du déploiement des œuvres vers lesquelles Maldiney se tournent, sont en effet celles aussi de transformations notoires dans le paysage artistique, notamment sous l'influence américaine, avec le développement du *happening* (initié par Allan Kaprow qui désigne désormais l'artiste comme un « joueur »), du Pop Art, de la performance (avec un travail comme celui de la danseuse américaine Anna Halprin), sans compter des tendances comme celles de l'art conceptuel - il y aurait bien sûr matière à déterminer davantage le panorama, mais ce n'est pas l'objectif du présent propos qui cherche avant tout à mettre l'accent sur le décalage de Maldiney, et à l'interroger. Est-ce par ignorance, est-ce délibéré, comment évaluer ce repli?

Ce repli, en réalité, n'est qu'apparent : Maldiney introduit un point de vue critique qu'il ne faudrait pas minimiser, et qu'il convient même de valoriser afin de situer sa démarche phénoménologique. Si on lit ses textes de près, on se rend compte qu'ils sont la plupart du temps introduits par quelques lignes, paragraphes voire pages qui portent un jugement sévère sur l'époque. Maldiney n'engage pas sa philosophie dans la voie d'une critique de la culture, à la façon de Theodor W. Adorno ou de Walter Benjamin, ou même d'Hannah Arendt. Son verdict n'en est pas moins tranchant. L'« art » n'est pas hors sol; il appartient à son époque, et celle-ci voit le triomphe du calcul et de la rationalisation, de la gestion et de l'automatisme. Aussi le diagnostic, bien qu'il soit souvent rapide et ne constitue pas à proprement parler une analyse, est-il malgré tout là. En témoignent les premiers paragraphes du texte « Le faux dilemme de la peinture : abstraction ou réalité (1953) » qui portent sur le rapport devenu entièrement mécanique de l'Homme moderne à son environnement, ou les trois pages qui introduisent la partie intitulée « Trois clairières de l'ouvert » dans *Ouvrir le rien L'art nu*, qui s'en prennent à un jeu devenu entier divertissement, ou encore les deux premières pages du même ouvrage qui, comme un couperet, tranchent entre deux options irréconciliables : d'un côté un art qui se pose par décisions externes à lui, promotion du marché, des institutions, du public et finalement du social, art qu'il faut en réalité désigner par le terme de « culture »; de l'autre, un art qui se révèle comme art à travers les œuvres et à partir d'elles, seul à être légitimé comme « art » au plan philosophique. La démarche phénoménologique, qui exige de saisir l'art au départ des œuvres et uniquement à partir d'elles, est bordée, enveloppée chez Maldiney par un point de vue critique sur l'époque qui rejaillit sur la question de l'art, sans qu'il y ait en même temps de jonction entre les deux, ni d'approfondissement du point de vue critique en tant que tel. Ce qui est qualifié de sociologique ou de culturel constitue la situation

¹³ AEE, p. 286.

à partir de laquelle l'art peut être éprouvé comme art, mais ne saurait permettre d'en atteindre la détermination : « saisir l'art à partir des œuvres, c'est le saisir à même leur départ : si elles ne s'éclairent pas, à l'état naissant, de son resplendissement, sa venue au jour est à jamais forclosée. Cependant l'art n'est pas avant l'œuvre, à la disposition d'un artiste aux mains nettes, si propres, comme dit Péguy, qu'il n'a pas de mains »¹⁴.

L'exigence méthodologique conduit toutefois Maldiney à développer une critique originale (et unique dans ses écrits) de l'art conceptuel dont il faut dire quelques mots, eu égard à sa portée philosophique dans le contexte (en gros les dix premières pages d'*Ouvrir le rien L'art nu*) : car il s'agit avant tout de démarquer de façon nette la circularité qui appartient à la démarche phénoménologique dans son rapport à l'œuvre, de la circularité tautologique d'un art qui se ramène à la déclaration de son idée, dans un acte de nomination qui l'instituerait comme art; l'art conceptuel - Maldiney cite Joseph Kosuth - étant l'exemplification parfaite de cet art « qui n'a pas de mains » (il faut dater l'art conceptuel des années soixante). Maldiney accueille avec sérieux la démarche qui consiste à vouloir s'affranchir de toute détermination extérieure pour définir l'art, et en particulier de la philosophie. La revendication d'immanence d'un art qui se définirait à partir de sa sphère propre trouve toutefois d'emblée ses limites au regard de deux objections pour l'art conceptuel : un déni de toute donation du sensible d'un côté, de l'autre la conception d'un langage qui ne renvoie plus qu'à lui-même. Ce qui est dénoncé, c'est en même temps un art qui ne relève plus que de la seule décision de l'artiste (cela date en fait de l'invention du *ready-made* de Duchamp dont l'art conceptuel est un avatar sophistiqué) et ce faisant, liquide entièrement l'œuvre.

L'œuvre a pour Maldiney un tout autre sens que celui qu'on lui confère habituellement, en l'identifiant à un ouvrage ou à un objet résultant de la fabrication (et/ou, dans le domaine de l'art, en l'assimilant au chef d'œuvre). L'œuvre, en tant justement qu'elle se montre (et s'éclaire) d'elle-même, ne se confond pas avec cet usage commun - y compris en philosophie. L'œuvre ne relève pas du pouvoir du sujet, mais d'une relation qui implique le monde : l'œuvre n'existe que dans la *donation* - donation liée à la présence. C'est dans la « rencontre » que se révèle l'œuvre, ou dans ce que Maldiney appelle encore le « saisissement », lesquels par définition échappent entièrement au pouvoir, à la maîtrise, à la délibération d'un sujet (prétendument fabricant voire concepteur de l'œuvre). Comme je l'ai déjà suggéré, Maldiney précise les termes de cette donation à partir du « sentir » - qu'il faut aborder sur un plan ontologique et non psychologique - : c'est dans son rapport au sentir, que l'œuvre se révèle comme « rencontre ».

Or ce qui caractérise l'époque, pour revenir à un diagnostic qui n'est plus cette fois-ci culturel mais philosophique, c'est la liquidation du sentir, ainsi l'impossibilité de la « rencontre », ce faisant de l'« œuvre » au sens où Maldiney l'envisage. Tout est programmé, tout est enfermé dans les rets du langage et de la décision de l'artiste, tout est construit, planifié. L'art conceptuel n'est au fond qu'une émanation de cet esprit devenu de part en part constructiviste, allant jusqu'à justifier la disparition de toute donation sensible.

C'est dans cette mesure qu'il y aurait disparition, ou disons éclipse de l'œuvre. Dans le contexte de la philosophie de Maldiney, cela a un sens déterminé, qui ne se confond pas avec les analyses actuelles qui tendent à faire valoir sous l'idée d'une « disparition de l'œuvre », une transformation de l'objet en processus par exemple - on pourrait sous cet angle par exemple analyser la danse et l'importance qu'elle prend aujourd'hui dans le champ de l'art¹⁵. La

¹⁴ ORAN, p. 10-11.

¹⁵ Sur la notion de « désœuvrement chorégraphique » en particulier, voir « La disparition de l'œuvre. Questions à Frédéric Pouillaude », Fabienne Brugère, *Nouvelle Revue d'Esthétique*, 2011/2, n°8, p. 121-128.

disparition de l'œuvre¹⁶ renvoie chez lui à la situation d'un monde dans lequel tout est devenu affaire de gestion, de décision, de planification et de système : cette situation équivaut à un anéantissement de l'œuvre, dans son irréductibilité, dans sa présence « à exister » : « Une œuvre d'art éclairant à soi ne peut être réduite à l'état d'ouvrage ou d'objet ni n'est assimilable à l'expression d'un concept vide se donnant contenance en elle. Son existence est au contraire toute d'écart. Il *existe* un écart incompressible entre l'art quel qu'il soit de produire une œuvre et l'être-œuvre d'une œuvre d'art »¹⁷.

Maldiney n'a pas la naïveté qu'on pourrait lui prêter : il n'ignore pas le champ artistique de son époque (bien qu'il n'en connaisse certainement pas le détail); il en produit une critique philosophique à partir de l'œuvre, au sens où celle-ci, dans la présence, ou dans sa manifestation, est tout autre chose que les discours qui décident de ce que l'art est ou n'est pas. Mais il est vrai que nous avons de plus en plus de mal à accéder à cette considération, tant elle est contraire à l'époque. Cela permet de réaliser que les artistes que Maldiney a choisis ne le sont pas par goût, c'est-à-dire par préférence subjective, encore moins par effet de mode. Ils le sont au regard de l'exigence qui vient des œuvres, lesquelles s'éclairent d'elles-mêmes en même temps qu'elles donnent leur jour et leur lumière dans des temps plutôt sombres. Le philosophe intitule ainsi la séquence consacrée à Bazaine, De Staël et Tal Coat ensemble, dans *Ouvrir le rien L'art nu* : « Trois clairières de l'ouvert ». La clairière, c'est celle de l'œuvre d'art en provenance et en manifestation d'elle-même (selon le sens de la « *Lichtung* » chez Heidegger).

Ce que l'art est, n'est pas ce qu'on en dit ou ce qu'on veut en dire, et encore moins ce qui est à l'affiche. En même temps, Maldiney ne cautionne pas les discours qui clament la mort de l'art, ou le « tout se vaut » selon l'accent postmoderne. Le retrait qui est le sien valide au contraire qu'il y a bien de l'art, en dépit d'une époque dans laquelle, selon le diagnostic d'Adorno dans *Théorie Esthétique* (que Maldiney ne récuserait probablement pas), « l'art a perdu son droit à l'existence ». On réalise dès lors pourquoi il a intitulé son texte de 1965 sur Tal Coat « solitude de l'universel »¹⁸.

L'art et le sentir : l'espace primitif

La philosophie de Maldiney s'élabore au contact des œuvres, et de surcroît dans cette dimension qu'on a précisée comme « anti-logique » dès lors qu'elle est suspendue à la « présence » ou à l'« existence » - laquelle ne se décide pas. Il ne s'agit ni d'identifier ni de produire du sens, mais d'accueillir ce qui se montre sans le réduire, le paradoxe étant que l'apparition elle-même se soustrait à l'identité ou à ce qui est « thématique » : la pensée a ceci de paradoxal qu'elle s'organise autour du « non-thématique », son foyer profond et actif. La question de l'écriture, dans ce contexte, est décisive : il faut trouver des mots pour dire ce qui se dérobe par nature au langage verbal, tout au moins dans son usage courant qui est principalement fonctionnel. Maldiney se réfère à plusieurs reprises à *La lettre de Lord Chandos* de Hugo von Hofmannsthal pour désigner cette quête d'un langage ajusté à ce qui, pourtant, ne se dit pas. La philosophie, en même temps, ne se confond pas avec la poésie qui, elle aussi, peut répondre de la présence de l'œuvre d'art, et peut-être même avec davantage de succès.

¹⁶ Attention : on ne trouve pas l'expression telle quelle chez Maldiney, comme on la trouve chez Hannah Arendt, dans un contexte différent, qui est celui d'une analyse de la culture, inspirée toutefois aussi de Heidegger.

¹⁷ ORAN, p. 22.

¹⁸ RPE, p. 167.

André du Bouchet, au contact de la peinture de Tal Coat¹⁹, raréfie son écriture et dresse un vis-à-vis qui soutient autant les mots de la poésie que la peinture, qui ne font plus qu'un.

La pensée, chez Maldiney, est enchâssée dans la description en vertu de ce point de contact entre la philosophie et l'art, qui tient et se déploie comme rarement parmi les philosophes. C'est pourquoi les notions principales souffrent particulièrement d'être présentées en dehors de leur milieu natal. Comme je l'ai déjà évoqué au début de ma réflexion, on les réifie automatiquement dès qu'on les présente de façon doctrinale. On perdrait beaucoup, ainsi, à les énoncer dans un vocabulaire thématique. Il y a une chair de la pensée qui tient à son contenu même : n'être pas une philosophie *sur* l'art, mais à partir de l'œuvre. Et si l'on coupe l'œuvre, alors la vacuité tautologique se fait ressentir plus cruellement que chez d'autres philosophes. L'épaisseur est ici consubstantielle et le tissu descriptif, loin d'être anecdotique, donne le vif de la pensée à l'œuvre. Cela vaut en particulier pour les notions qui gravitent autour de « l'ouvert » : le « sentir » et « l'espace ».

Ainsi que je l'ai suggéré à quelques reprises déjà, l'approche de Maldiney ramène *in fine* l'art à la question du « sentir » qui constitue dès lors un axe pivot. De très nombreuses pages lui sont consacrées - on pourrait, par exemple, en avoir une vue synthétique en lisant quelques pages²⁰ du texte conclusif de *Ouvrir le rien l'art nu*. Présenter cette notion d'un point de vue doctrinal laisse pourtant échapper l'effort principal, au plan phénoménologique, à savoir celui descriptif qui vise à montrer et non à expliquer voire à définir. C'est par ce bout qu'il faut lire Maldiney. Beaucoup d'entrées seraient dès lors possibles.

Dans le contexte de la présente contribution, je propose une rapide traversée des quelques pages consacrées à Johannes Vermeer (1632-1675). Celles-ci sont peu nombreuses, on les compte sur les doigts de la main, à peine trois ou quatre, et il est donc facile de s'y reporter. L'avantage de Vermeer est qu'il s'agit aussi d'un peintre ayant déjà suscité beaucoup de travaux et de réflexions. Il ne s'agit pas de tout lire ni d'en devenir spécialiste : cette littérature²¹ pourrait cependant offrir d'éventuels appuis pour des comparaisons susceptibles de spécifier et valoriser l'approche de Maldiney (c'est une piste de travail que je ne poursuis pas ici). Le fait que le peintre soit connu (même si la connaissance est ambiguë pour un peintre qui fait la une des publicités de pots de yaourts) aide donc à pénétrer ce que Maldiney nous en dit (et ne nous en dit pas). Vermeer, par ailleurs, n'est pas du vingtième siècle (ni du vingt-et-unième) et s'y référer pourrait augmenter le soupçon de passéisme. Or le cas permet au contraire d'indiquer une autre conception de la contemporanéité, que celle commune selon laquelle le contemporain serait l'équivalent de l'« aujourd'hui ». Pour Maldiney, la « contemporanéité » est abordée à partir de la « présence » et de l'« existence », et indépendamment d'une philosophie de l'histoire. C'est selon cette acception que Vermeer peut être dit « contemporain », non pas abstraitement, ni en lien avec un discours scientifique qui en apporterait la preuve, mais à travers la relation pathique qui s'établit dans « l'ouvert » : celle dont Maldiney dit lui-même faire l'épreuve.

«Je me rappelle ma première rencontre avec *La vue de Delft* de Vermeer. Avant d'en avoir reconnu le sujet et la disposition, je me suis trouvé tout à coup marchant sur les eaux, oui! Debout sur le plan

¹⁹ André du Bouchet, *La peinture n'a jamais existé, Écrits sur l'art 1949-1999*, Édition établie et préfacée par Thomas Augeais, Le bruit du temps, 2017.

²⁰ ORAN, p. 453.

²¹ Sans exhaustivité, on peut citer en histoire de l'art les travaux de Daniel Arasse, de Jan Blanc; dans le domaine de la poésie et critique, l'approche de Paul Claudel; du côté de la philosophie, les réflexions de Jacques Darrulat, et le texte de Hegel sur la peinture hollandaise qui inscrit celle-ci dans une perspective systématique.

d'eau dont l'étendue, ouverte à même l'espace de Vermeer, glissait sous mes pieds et souvenait ma présence, m'exposant à moi-même dans cette ouverture »²².

Ces quelques phrases sont comme une échappée dans un contexte consacré à la peinture de Tal Coat. Cela ne va pas plus loin. Pour trouver une description de la peinture, il faut se reporter à un autre passage des écrits de Maldiney, celui qui se trouve dans *Regard Parole Espace*, dans le chapitre intitulé « Le faux dilemme de la peinture : abstraction ou réalité ». Dans l'extrait ci-dessus, c'est un premier moment, initial, qui est mentionné, celui que le philosophe désigne dans ses écrits comme « rencontre » et « saisissement » : par où la peinture de Vermeer fait son apparition avant qu'elle ne se cristallise en objet perceptif, en figuration, et qu'elle ne renvoie à un thème, en l'occurrence la ville de Delft prise en vue depuis l'extérieur avec cette eau qui la borde à l'avant. Ce moment, appelé le « sentir », est inexplicable, infondé; en revanche, Maldiney l'envisage comme premier, et aussi comme ce qui a été oublié, ou plus exactement refoulé par la philosophie : que ce soit du côté de Hegel et même de Husserl, de ce point de vue rangés côte à côte dans le texte important : « La méconnaissance du sentir et de la première parole ou le faux départ de la phénoménologie de Hegel »²³. Ce qui frappe dans cette première approche qui est encore en deçà du tableau, c'est à quel point elle implique le sujet, en même temps devenu étranger à soi : il n'y a plus rien de l'expérience d'un spectateur, ni de la contemplation dont il est si souvent question dans l'esthétique philosophique. Plutôt l'équivalent d'un miracle : marcher sur l'eau, dans la surprise et l'étonnement à soi, avec ce « oui »! Formulation d'une première ouverture, involontaire, dans l'exclamation. C'est comme si le premier plan, l'eau du tableau, avait happé celui qui le regarde pour le faire exister autrement : debout à la verticale, entouré d'un espace ramené à l'élément; l'eau devient le soutien d'une étendue dont l'homme est le foyer. Dans cet espace, rien n'est encore distingué, cartographié : tout est étale; en même temps, et c'est paradoxal, l'homme s'y tient dans sa verticalité. Maldiney, un peu plus loin dans le texte, désigne cette situation par le terme *Durchstehen* qu'il trouve chez Heidegger : « être debout à travers. Debout à travers tout, je suis capable de l'espace pour un monde, capable de l'ouverture d'un monde, comme un point peut être capable d'un cercle ou d'une sphère. Cela s'appelle *ex-ister* : se tenir, avoir sa tenue...*hors* »²⁴. L'esquisse de description indique ici autre chose que le ravissement ou l'extase en dépit de l'image quelque peu biblique de la marche sur l'eau. Cette situation n'est pas sans évoquer un autre passage, à propos de Tal Coat dans *Regard Parole Espace*, dans lequel Maldiney pose abruptement la question de l'espace. Et il y répond par une situation, celle d'un homme qui ne sachant rien de la philosophie, fait spontanément le geste « d'étendre les bras et de respirer largement, le regard fixé sur rien ... avant de retourner à son outil et à la terre ». Et Maldiney d'ajouter : « Il a tout simplement donné la définition du poète : *Atmen* dit Rilke pour dire l'espace. C'est le langage le plus réel, le seul qui énonce une situation. C'est celui de l'homme qui se découvre debout au milieu du monde et qui s'étonne d'en être le foyer. Il prend possession de l'espace en s'ouvrant à l'espace. Il accomplit un des gestes les plus primitifs de l'être au monde; il indique l'espace non pas comme une chose devant lui mais comme un milieu qui l'enveloppe et le pénètre et dans lequel il est au monde à travers la motricité de son corps »²⁵. Un tel espace correspond à celui que Maldiney, en référence à la psychologie phénoménologique d'Erwin Straus, désigne par le terme de « paysage », à la différence de l'espace de la géographie qui est balisé par la science. À travers cette opposition

²² AEE, p. 286.

²³ RPE, p. 323-399.

²⁴ AEE, p. 287.

²⁵ RPE, « Tal Coat », p. 56.

-entre espace du paysage et espace de la géographie -, Maldiney, suite à Straus, entend déterminer une autre distinction, celle qualitative entre le « sentir » et le « percevoir ». Avec la perception on a déjà basculé du côté de l'objectivité, c'est-à-dire d'une réalité prise dans l'identification. Dans le paysage, l'expérience est tout autre et irréductible, il s'agit d'une communication avec le monde qui est en deçà de la thématization par les mots, mais pas hors langage - dans la mesure où le langage ne se réduit pas à des signes, ce qui est une orientation fondamentale de Maldiney dans le prolongement de Heidegger. Maldiney, en effet, joint cet espace source d'un bouleversement à soi, à une parole naissante : c'est en cela qu'il y a une « communication », selon une acception du terme de communication qui n'a rien à voir avec l'usage commercial qui en est fait aujourd'hui. À propos de Vermeer, le philosophe a cette formule marquante : « Vermeer est un intimiste. Mais un intimiste de l'Univers »²⁶. La peinture, pour Maldiney, se manifeste comme un être-au-monde à travers cet espace primitif, qui se signale par le surgissement d'une parole naissante : les deux existent ensemble et c'est dans cette mesure que l'expérience est ici un « événement-avènement », ou une « co-naissance », selon deux expressions qu'on trouve aussi dans les écrits.

La peinture, ou le fait pictural, ne se confond pas avec la toile dans sa matérialité, ni l'espace pictural avec l'espace de la représentation, notamment tel qu'il est hérité de la perspective. L'œil optique construit, technique, n'est pas ce qui permet d'entrer dans la peinture. Le saisissement inaugure une autre entrée, qui est d'un coup, et qui peut survenir ou non, selon une logique inintentionnelle qui est décisive dans le contexte de Maldiney. Tout ce qui relèverait d'une lecture du tableau en termes de signes, est dès lors écarté comme inadéquat. La distinction entre connaisseur et amateur, n'est pas davantage pertinente pour cerner la nature du contact : Maldiney attise le saut entre l'appartenance de la toile à son univers matériel, symbolique et culturel, et cette dimension « à exister » de la peinture. Il n'y a pas de commune mesure entre les deux. Pas de passage, rien d'explicable.

Il n'empêche que la description s'efforce de serrer cette dimension qui n'est pas représentative, qui ne relève pas de l'imitation, et qui se présente dans toute peinture quand elle est synonyme d'œuvre d'art, indépendamment de l'éventuelle consécration comme chef d'œuvre. Pour Vermeer, il faut lire les trois pages dans *Regard Parole Espace* (p. 38-40) que Maldiney consacre à la présence, cette fois-ci du côté de la peinture et non plus de l'homme, bien que les deux ne soient plus dissociables. Ces pages arrivent comme une fulgurance, elles disent très peu, voire rien sur ce que l'on voit : leur incomplétude est criante. En même temps elles tiennent leur puissance à s'efforcer de dire ce que Maldiney appellera le « rien », cet espace qui se vide au lieu de se remplir de formes, pour accueillir la lumière. La clarté : « Il (un tableau de Vermeer) s'offre à nous comme une *expansion lumineuse* des formes dans un espace rempli d'une lumière *immobile* »²⁷. On a ici des pages dont le style est plus que jamais attaché au contenu à dire, à savoir cet espace pur en mouvement subtil qui n'est pas visible, et enveloppe toute la peinture. Maldiney s'appuie sur l'histoire de l'art (notamment Aloïs Riegl et Wilhelm Worringer) pour approcher la modalité vibratoire du fond. Tout est immobile, et en même temps tout est mouvement, mais dans le non perceptible. La description l'est à partir d'un regard lui-même en mouvement, emporté, voire éperdu. On est loin de l'idéal d'objectivité de la science. Le philosophe adopte un tout autre parti pris, qui n'en est pas moins rigoureux : à dire cet espace commotionnant de *La vue de Delft*, qui existe dans la peinture bien qu'il ne soit pas visible aux yeux. Cette dimension, Maldiney l'appréhende dans d'autres de ses écrits en introduisant la notion de « rythme », qu'il oppose au « signe » et à « l'image ».

²⁶ RPE, p. 40.

²⁷ RPE, p. 40.

Spatialité, sentir, forme : tensions et questions en suspens

La mise en évidence de cette spatialité en mouvement, liée à une motricité devenue de part en part affective, est un des points clés de la philosophie de Maldiney : espace révélé dans la relation à l'art, et qui est sans commune mesure avec l'espace de la représentation construit au cours de l'histoire avec la perspective, impliquant quant à elle le calcul et l'objectivation. Cet espace est celui du sentir. Comme Heidegger et comme Merleau-Ponty, Maldiney accorde une place décisive à la peinture de Cézanne dans la découverte de cet espace. Mais il souligne de manière spécifique que cet espace est actif dans toute peinture, y compris celle qui appartient à l'époque moderne de la perspective : tel tableau de Jean Fouquet, de Paolo Uccello ou de Johannes Vermeer, manifeste cet espace primitif et c'est en cela qu'il devient peinture²⁸, c'est-à-dire de l'art. Par ailleurs, Maldiney développe une réflexion sur l'abstraction, notamment dans *Ouvrir le rien L'art nu* qui n'a pas d'équivalent : si l'abstraction est selon lui un « problème capital »²⁹, c'est qu'elle expose à cette question de l'espace - Maldiney, de ce point de vue, s'oriente dans une direction différente de celle de Michel Henry, qui aborde l'abstraction en peinture dans son ouvrage *Voir l'invisible, Sur Kandinsky* en lien avec la vie comme auto-affection.

Pour comprendre le statut de cette spatialité, il faut avoir l'esprit qu'elle engage tout autre chose qu'une pensée de la peinture, au sens où la philosophie a déterminé celle-ci sous l'angle des beaux-arts, depuis le XVI^e siècle environ - avec beaucoup de variantes bien sûr. Bien que Maldiney parle de spatialité picturale, il en précise les termes à partir de la musique *et* de la danse, en se référant à l'approche d'Erwin Straus - dans un texte de 1930 intitulé *Les formes du spatial*. Il ne faudrait pas en conclure pour autant qu'il s'agit de la musique comme art ou de la danse comme art, bien que Maldiney introduise parfois le terme de chorégraphie - il parle d'un « moment chorégraphique de la peinture »³⁰. Cet espace primitif n'est pas du type de celui qui se laisse approcher à partir de la différence des arts telle qu'elle est mise en place à partir de la modernité - et des différents systèmes des Beaux-arts. Son statut, autrement dit, n'appartient pas d'abord à l'art mais bien au sentir, tel que Maldiney en trouve une élaboration puissante chez Erwin Straus, référée notamment à une pensée du rythme qui, elle aussi, se formule indépendamment de l'art dans sa dimension historique. Sans pouvoir approfondir ici cet aspect délicat et complexe³¹, il faut tout de même noter qu'une telle spatialité remet également en cause la dimension de visibilité qu'on associe naturellement à la peinture : le mouvement initié par cette spatialité est ordonné de façon privilégiée à l'écoute - d'où la mention de la musique -, et il engage l'ensemble de la motricité sur un mode qui est inintentionnel. Cette double détermination est décisive pour envisager le statut critique de cette spatialité : celle-ci met en défaut tout ce qui relève du projet, de la décision et des discours. Elle s'impose dans le *saisissement* et dans une *tonalité* spécifique, là où il y a « rencontre » au sens fort que Maldiney confère à ce terme. Cette spatialité, en d'autres termes, est ce qui confère à l'art de ne pouvoir être rabattu sur la signification ou sur des images : c'est dans cette dimension que l'art est « à exister ». Mais si l'art est à « exister », c'est aussi en vertu d'un présupposé que Maldiney

²⁸ Voir en particulier le texte « Le faux dilemme de la peinture : abstraction ou réalité (1953) », RPE, p. 31-52.

²⁹ Henri Maldiney, entretien, *Henri Maldiney, Philosophie, art et existence, op. cit.*, p. 184.

³⁰ RPE, p. 196.

³¹ Je me permets de renvoyer le lecteur à mon ouvrage *Le mouvement à l'œuvre, entre jeu et art*, Sesto S. Giovanni, Mimésis, 2018, où je développe cette question.

introduit qui est celui, selon ses termes, d'une « signifiante insignifiante » : le « il y a » de la présence n'est ni l'amorphe ni l'absurde mais déjà embryon de forme, et pour cela appelé à exister dans la réponse.

La valorisation de cet espace, conquise dans le croisement avec le champ de la psychiatrie - j'aurais aussi pu mentionner Ludwig Binswanger - confère à la pensée de Maldiney une place tout à fait à part. Incontestablement, il s'agit d'un point fort qui mérite d'être médité et prolongé. En même temps quelques difficultés, en l'état, se présentent que je souhaiterais indiquer.

Tout d'abord, en ce qui concerne la description de cet espace. Celle-ci donne lieu à des pages ou plus modestement à des passages d'une teneur parfois étonnante, à verser au compte d'un style en prise sur le mouvement premier et inchoatif de l'émotion. Toutefois, cette description tend aussi à se figer dans la conformation d'un espace qui semble présenter toujours les mêmes traits ou caractéristiques : quelle que soit l'œuvre considérée, on peut avoir l'impression, en lisant Maldiney, qu'on a finalement affaire à une même spatialité, quasi définie une fois pour toutes. Le rapport à la *spécificité* du tableau n'apparaît pas dans la description, ni ne joue à vrai dire - c'est d'ailleurs ce qui apparaissait déjà dans la situation du poète devant le tableau de Mondrian que j'évoquais au début. Ce silence a sa justification dans le fait que Maldiney revendique un *saut* entre ce qu'on appelle conventionnellement l'art, et ce que lui reconnaît comme art « à exister » : l'événement, ici, transcende la teneur matérielle, culturelle et historique de ce qui est communément reconnu comme art. En même temps, il est difficile d'admettre une spatialité, dans l'art, qui n'ait aucun lien avec la singularité de l'œuvre, d'autant que celle-ci - comme on l'a vu - est posée comme une exigence première. La difficulté voire l'impossibilité qu'a Maldiney à s'engager dans une détermination spécifique de cette spatialité primitive, en lien avec les œuvres considérées - telle œuvre de Vermeer ou telle de Mondrian - se montre aussi dans sa tendance à introduire, pour la caractériser, des aspects liés à la nature : l'évocation de la forêt - par exemple pour Tal Coat - mais surtout la montagne - dont le Cervin³² est paradigmatique - viennent s'interposer là où on attendrait des précisions liées à l'œuvre elle-même. Plus généralement, la mention du « paysage », à cheval sur la nature et l'art, s'avère brouiller les pistes plutôt que d'aider à élaborer une description à partir du concret des œuvres.

Une autre difficulté concerne le statut de cet espace. Rapporté au sentir, cet espace primitif ne semble relever ni de l'art à proprement parler ni de la nature, et avoir lui-même une teneur originaire. Mais est-il envisageable d'envisager une spatialité, dans l'art, qui ne serait pas d'une manière ou d'une autre construite, ou qui n'aurait pas affaire à l'histoire?

Ces questions renvoient plus généralement à l'articulation entre le sentir et l'art. Maldiney soutient que le sentir, dans l'art, se présente comme un noyau actif qui est hors époque, hors histoire, rassemblant des œuvres dans une communauté elle-même hors époque et hors histoire. En même temps, le sentir ne se révèle ou ne se manifeste que dans une expérience pathique impliquant la présence : l'œuvre est qualifiée de « contemporaine » dans cette mesure. La perspective adoptée par la phénoménologie consiste ici à se focaliser sur le sentir, dans l'expérience pathique, mais sans que la dimension de l'œuvre ne réussisse à être atteinte dans son être d'œuvre, en dépit d'une revendication forte à cet endroit. Toute l'approche de Maldiney ramène au *mouvement* initié par l'œuvre, et non à l'œuvre elle-même. La considération de l'émotion première, existentielle, que le philosophe met au centre de son approche - c'est ce qui en fait la force - semble ainsi fragiliser l'exigence première de l'œuvre, dont on voit mal quelle est la consistance, indépendamment du mouvement qui se manifeste comme apparition dans la présence. Maldiney cherche, comme il le

³² Voir le texte « Montagne », ORAN, p. 31-49.

dit, à articuler « l'esthétique-sensible » à « l'esthétique-artistique » : toutefois le rapport entre « l'esthétique-artistique » et « l'être-oeuvre » de l'oeuvre, n'est pas clair. La proposition selon laquelle « l'art est la vérité du sentir » toucherait ici ses limites. De même, l'affirmation selon laquelle « l'art n'a pas d'histoire », qui lui est connexe. Ne doit-on pas, par exemple, envisager malgré tout quelque chose comme une « modernité » de Cézanne? Peut-on mettre toutes les oeuvres sur le même plan, une fois reconnues leur teneur d'art au regard de leur présence?

On peut d'ailleurs se poser la question du statut du sentir. Car d'un côté Maldiney le considère comme une relation originaire. En même temps, il ne manque pas de pointer sa disparition, fruit d'une époque devenue technique, gestionnaire. Maldiney dénonce le « sensationnalisme » en lieu et place du sentir. Mais on ne trouve pas d'analyse de ces mutations, comme chez Walter Benjamin par exemple qui introduit à cet égard le choc, et fait l'hypothèse d'une perception marquée par l'histoire. Le sentir : originaire ou en prise avec l'histoire? Et comment? On voit que la perspective critique, qui est sous-tendue dans l'approche de Maldiney, se fortifierait d'une réflexion plus élaborée sur le rapport du sentir à l'époque et à la technique.

Bien que la différence entre producteur et récepteur, ou entre créateur et spectateur devienne obsolète dans le contexte de la philosophie de Maldiney, la considération du pathique et du sentir peut être aussi formulée du point de vue de l'artiste - Francis Ponge ou Tal Coat - créant : ce serait une erreur de conclure qu'elle ne concerne que le « récepteur », celui qui fait l'expérience de l'oeuvre. À vrai dire, pour Maldiney, l'oeuvre n'existe que dans l'expérience, c'est-à-dire dans le sentir : elle n'a pas d'autre statut. Cela vaut du côté de l'artiste également. Le philosophe abandonne complètement la conception de la « *techne* » comme rapport d'une forme à une matière, supposant un projet. Il privilégie une logique du pathique à travers le sentir, logique inintentionnelle pour l'artiste lui-même - logique de la surprise et de la rencontre, selon le sens donné à ces termes. Cette option le conduit à valoriser avant tout la qualité du mouvement qui est à l'oeuvre, selon une approche prioritairement dynamique et énergétique. Cet accent mis sur le dynamique contient une dimension critique qui s'oppose à la forme figée, au système et à la structure : la façon dont Maldiney sollicite la conception winnicottienne de l'espace de jeu, dans un de ses textes³³ sur Francis Ponge par exemple, relève de ce parti pris dynamique et relationnel - pour lequel il introduit aussi la notion de rythme. Le revers de l'approche est toutefois celui qu'on a déjà pointé, à savoir une focalisation sur le mouvement qui risque de niveler les oeuvres et d'en refouler la spécificité. La notion de *Gestaltung*, principalement empruntée - mais pas exclusivement - à Hans Prinzhorn, permet d'indiquer ce risque. Intégrant les productions des malades dans les hôpitaux psychiatriques, Prinzhorn n'hésitait pas, au nom de la *Gestaltung*, à mettre sur le même plan - tout au moins théoriquement - les dessins d'un paralytique et de Rembrandt, la différence étant ici du plus ou moins - de teneur en *Gestaltung*. Si le geste du psychiatre théoricien permet d'avoir un autre regard sur les réalisations des malades mentaux et d'enrichir considérablement en retour la conception de l'art, cette approche à partir de la *Gestaltung* contient en même temps des limites certaines en ce qu'elle ne permet plus, justement, d'établir la différence entre la mise en forme d'un tableau de Rembrandt et la mise en forme spontanée d'une mie de pain, ou d'un graphisme contenant quelques traits stéréotypés. À vouloir tout ramener à la dynamique du mouvement - au demeurant dans sa complexité - l'oeuvre elle-même semble se déliter, dans son être d'oeuvre. À moins que l'oeuvre ne soit synonyme du mouvement lui-même : ce qui paraît bien être l'option de Maldiney avec l'Ouvert. Mais on voit qu'il est dès lors difficile de tenir ensemble les caractéristiques propres d'une

³³ Hans Prinzhorn, *Expressions de la folie, Dessins, peinture, sculptures d'asile*, édition établie et présentée par Marielène Weber, traduit de l'allemand par Alain Brousse et Marielène Weber, Préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, 1984 (*Bildneri der Geisteskranken*, Springer-Verlag Berlin, Heidelberg, 1922, 1923, 1968), avant-propos, p. 50.

œuvre, et cette dynamique de l'ouvert qui paraît s'imposer, dans la réflexion du philosophe, quels que soient les cas considérés : l'œuvre, dans sa spécificité, paraît sacrifiée, être éclipsée. Le rapport à la psychiatrie, évoqué à travers Prinzhorn, permet en même temps de valoriser la grande pertinence de la philosophie de Maldiney au regard de « l'art-thérapie », qui ne se préoccupe justement plus des œuvres en tant que telles, mais de leur efficacité, de leur aptitude - sans aucun rapport de cause à effet - à transformer l'être-au-monde.

Il faut ainsi redire que le rapport à l'art n'est pas pour Maldiney le fait de la culture, de l'éducation, certainement pas de la connaissance. En tablant sur le sentir - qui peut être dans une humble sensation -, Maldiney soutient que tout être humain, par définition, est passible de la rencontre, c'est-à-dire susceptible d'être transformé, bouleversé par l'art dans son existence. En même temps, le philosophe ne peut produire des critères pour définir cette expérience : la rencontre s'atteste d'elle-même. On pourrait bien sûr rétorquer qu'elle est pur fantasme. Mais on ne pourra jamais, en même temps, prouver qu'elle ne peut avoir lieu.

Anne Boissière est Professeure à l'Université de Lille SHS où elle enseigne la philosophie de l'art et l'esthétique. Elle est membre du CEAC. Son dernier livre s'intitule *Le mouvement à l'œuvre, entre jeu et art*, Sesto S. Giovanni, Mimésis, L'œil et l'esprit, 2018.