



Création artistique et approche phénoménologique de la temporalité dans l'œuvre de Maldiney

Sarah Brunel

DANS **L'ENSEIGNEMENT PHILOSOPHIQUE 2016/1 66e Année** , PAGES 51 À 62

ÉDITIONS **ASSOCIATION DES PROFESSEURS DE PHILOSOPHIE DE L'ENSEIGNEMENT PUBLIC**

ISSN 0986-1653

DOI 10.3917/eph.661.0051

Date de mise en ligne : 15/04/2021

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-l-enseignement-philosophique-2016-1-page-51?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Association des professeurs de philosophie de l'enseignement public.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur cairn.info/copyright.

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

CRÉATION ARTISTIQUE ET APPROCHE PHÉNOMÉNOLOGIQUE DE LA TEMPORALITÉ DANS L'ŒUVRE DE MALDINEY

Sarah BRUNEL*
Lycée Édouard Herriot, Lyon

C'est auprès des fondateurs de la phénoménologie que la pensée de Maldiney s'est constituée. Nous voudrions rappeler en premier lieu que la découverte majeure de la phénoménologie est la corrélation : l'être est toujours corrélatif de la conscience ou du sujet, le sujet est indissociable du monde et le monde est toujours la visée d'un sujet qui lui-même est dans le monde. La réduction phénoménologique proposée par Husserl est une mise hors circuit de l'attitude naturelle pour dégager d'une part la visée intentionnelle de la conscience, d'autre part son corrélat, c'est-à-dire la donation de la chose même, vers laquelle la phénoménologie fait retour. La rencontre avec la pensée de Heidegger est également décisive pour Henri Maldiney : ce que la phénoménologie nous fait voir, le phénomène est bien ce qui se montre mais il ne se montre pas complètement ou immédiatement, il est en retrait et ne désigne pas telle chose particulière mais l'être. Il n'y a donc de phénoménologie que de l'inapparent. La radicalité de la démarche de Heidegger le conduit à interroger en priorité l'existence qui est un mouvement de sortie hors de soi, Être-là, être présent au monde signifie « avoir sa tenue hors de soi et hors de tout »¹. L'effectivité de l'existence se mesure à l'aune du pouvoir-être mais à la différence de Heidegger, l'existence se heurte, selon Maldiney, à la réalité qui ne peut être modelée ou soumise entièrement aux projets de l'homme, comme le souligne Jocelyn Benoist :

En ce sens, il nous semble qu'Henri Maldiney, plus que tout autre à la fin du xx^e siècle – et avant tout autre – a su conduire la phénoménologie telle que définie par Heidegger au § 7 d'*Être et Temps*, à affronter sa limite. La pensée du phénoménologue français nous invite en effet à renverser le supposé primat de la possibilité sur l'effectivité afin d'assumer l'irréductibilité de l'événement – qui n'est certes pas la même chose que l'effectivité, mais qui vient avant et en dehors de tout possible.²

* Sarah Brunel est membre du conseil scientifique de l'Association internationale Henri Maldiney. Elle a publié récemment les articles suivants sur l'œuvre du philosophe Henri Maldiney : « Une épiphanie masquée. La question de la manifestation dans Aîtres de la langue et demeures de la pensée », *Archives de Philosophie*, juillet-septembre 2011 ; « La crise, un appel à exister », *Études*, juillet-août 2012 ; « Entre Un et rien », dans *Maldiney, une singulière présence*, La Versanne, Encre marine, 2014. Pour les œuvres de Maldiney et la bibliographie critique, on consultera le site officiel de l'AIHM : www.henri-maldiney.org

1. Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, Jérôme Millon, Grenoble, 1991, p. 301.

2. Jocelyn Benoist : « Avant-Propos » de l'ouvrage « *Maldiney, une singulière présence* », Actes du colloque du centenaire (ENS Paris, octobre 2012), Encre Marine, La Versanne, 2014, p. 13.

Ce qui surgit dans la déchirure du présent, ce n'est rien d'autre que ce qui est là depuis toujours. C'est un savoir tragique, savoir qui arrive trop tard, une connaissance par l'épreuve, selon la formule d'Eschyle dans Agamemnon, « *pathei mathos* », souffrir pour comprendre, souvent reprise par Maldiney. Le pouvoir de l'existant ne se mesure pas seulement à ses possibilités mais il est « contraint à l'impossible »³. La nature imprévisible et immaîtrisable de ce qui constitue le réel est révélée à l'existant.

LA PHÉNOMÉNOLOGIE FACE À L'ART ET AU TEMPS

C'est donc à partir du sentir, de la dimension pathique de l'existence que Maldiney poursuit la recherche phénoménologique dans le sillage de Merleau-Ponty qui place la corporéité au centre de son interrogation. La phénoménologie de la perception laisse progressivement place à une ontologie du sensible, et l'art, la peinture en particulier, est l'expression de ce qui fait retour vers l'ancrage originaire de l'homme dans le monde. Le monde de l'art, l'esthétique est une voie d'accès déjà privilégiée par Merleau-Ponty pour sonder la profondeur du visible et esquisser une nouvelle ontologie dans *Le visible et l'invisible*. Mais une question reste en suspens ; quelle est la nature originaire et singulière du sentir révélée par l'expérience esthétique ? En quel sens cette expérience est-elle irréductible à toute autre expérience perceptive ? La distinction de l'esthétique et du poétique, et leur complémentarité est alors à penser pour une philosophie qui ne veut pas manquer la rencontre avec l'œuvre d'art. Cette difficulté est présente dans la phénoménologie de Merleau-Ponty, comme le précise Renaud Barbaras :

La limite de l'esthétique merleau-pontienne tient donc à ceci qu'elle n'aborde pas tant l'art pour lui-même que comme le moyen de décrire une unité de sens non thématique susceptible de préparer l'élaboration d'une philosophie de l'idéalité qui respecte l'inscription sensible de l'idée... Il nous faut d'abord partir de l'analyse de l'œuvre d'art pour, de manière en quelque sorte régressive, tenter de caractériser le sens de la sensibilité susceptible d'en porter la possibilité.⁴

C'est le point de départ de la philosophie de Maldiney. Il ne propose pas de philosophie de l'art car on ne peut la concevoir comme un champ séparé des autres problèmes philosophiques, elle ne peut être dissociée des questions que nous nous posons dans l'existence. À la suite de Kierkegaard et de Nietzsche, il accorde à l'œuvre d'art une puissance et une intensité signifiante qui conduit la philosophie à mieux comprendre la présence de l'homme au monde. L'œuvre d'art ne peut être approchée que par le sentir, c'est-à-dire dans un « être avec le monde », dans une communication ou un échange dans lequel la distinction de la subjectivité et de l'objectivité est abolie : « l'abstraction est le propre de l'art parce que l'art est la vérité du sentir »⁵. Mais l'art ne peut être seulement un moyen d'investigation ou un support méthodologique pour libérer la philosophie d'un cadre théorique ou systématique trop éloigné de l'expérience. L'expérience esthétique permet de mettre en lumière la dimension épiphanique de l'œuvre d'art, et l'essence même de toute manifestation. En ce sens, il peut être question d'une « phénoménologie esthétique » et l'hypothèse d'une « époque » esthétique peut être avancée, comme l'a proposé Frédéric Jacquet :

L'expérience esthétique donne à voir la surrection de l'apparaître, mieux, elle libère de tout regard objectivant et permet de dévoiler le sens d'être des termes de la corrélation phénoménologique, ressaisie selon cette genèse rythmique de l'apparaître pictural.⁶

3. Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, p. 320.

4. Renaud Barbaras, « *Sentir et Faire, la phénoménologie et l'unité de l'esthétique* », dans *Phénoménologie et esthétique*, Encre marine, La Versanne, 1998, p. 24.

5. Henri Maldiney, *Ouvrir le rien, l'art nu*, La Versanne, Encre marine, 2000, p. 290.

6. Frédéric Jacquet : « *Sentir et exister. Seul l'événement est à vivre* », dans *Maldiney, une singulière présence*, Encre Marine, La Versanne, 2014, p. 109.

Nous pouvons également comprendre le rapport de l'art et de la phénoménologie à partir d'une analogie : la réduction nous rend attentifs à l'apparition du phénomène en rupture avec l'affairement du quotidien ou les préoccupations utilitaires. De même que la réduction permet au phénoménologue de suspendre l'attitude naturelle pour revenir aux choses mêmes, l'art nous place face au pur phénomène, à son mystère, comme Husserl l'a exprimé lui-même dans une lettre qu'il a adressée le 12 janvier 1907 au poète Hugo von Hofmannsthal :

Cette méthode exige une prise de position à l'égard de toute objectivité qui s'écarte par essence de la prise de position « naturelle » et qui est proche parente de cette position et de cette attitude dans laquelle votre art, en tant qu'art esthétique pur, nous transporte quant aux objets qu'il présente et au monde ambiant tout entier... Bien mieux : l'œuvre d'art nous transporte (quasiment nous y contraint) dans l'état d'une intuition esthétique qui exclut toute prise de position.⁷

L'époché veut mettre en évidence la relation de l'homme au monde pour comprendre la concordance de l'intériorité et de l'extériorité, du dedans et du dehors, l'œuvre d'art nous la donne à voir ou à écouter, comme le souligne Jérôme de Gramont :

Toute la lettre de Husserl met en place une stricte parenté entre l'œuvre d'art (et les états esthétiques qui lui sont liés) et la méthode phénoménologique qui deviendra célèbre sous le nom de « Réduction ». Ce que la phénoménologie s'efforce d'accomplir par la voie longue de la science, l'œuvre d'art le réaliserait donc d'emblée, par une voie incomparablement plus courte ?⁸

Nous sommes alors en retrait du monde, nous le suspendons ou nous oublions son existence, nous nous plaçons au niveau du pur phénomène, éprouvé pour lui-même, pour l'apprécier et en jouir.

Ce que nous pouvons dire à propos de l'art ne relève pas de l'esthétique ni de l'histoire de l'art, et l'approche phénoménologique de l'art est indissociable d'une ontologie qui puise ses sources dans la pensée grecque, dans une méditation incessante d'Héraclite, Parménide ou Platon. Le propos d'Henri Maldiney sur l'art n'est pas essentialiste, mais son analyse de l'œuvre d'art s'appuie sur les concepts de la métaphysique. Ainsi la phénoménalité de l'œuvre ne nous interdit pas de chercher l'essence de l'art, néanmoins elle ne peut être appréhendée que par une refonte de l'ontologie. En outre, on ne peut rendre véritablement compte de ce qui constitue en propre sa démarche sans restituer le commentaire minutieux, précis, détaillé qu'il propose des œuvres qui ont accompagné sa recherche philosophique. Nous pourrions alors évoquer ces évocations souvent reprises par le philosophe de « La marquise de la Solana » de Goya, ou par exemple l'architecture de Sainte Sophie de Constantinople, ou de la lecture des poètes : Hölderlin, Rilke en particulier. Proposer une approche universelle ou générale de l'art ne peut qu'être en inadéquation avec l'œuvre d'art qui est singulière. Comment penser l'essence irréductible et l'unicité de l'œuvre d'art, si ce n'est à partir d'une rencontre avec une œuvre particulière ?

La philosophie apprend à penser avec l'art, dans une rencontre et un dialogue avec les artistes, Tal Coat, Francis Ponge ou André du Bouchet. Elle retrouve une pensée de ce qui est l'origine même du sens, la « signifiante insignifiante » selon le poète Hugo von Hofmannsthal, souvent cité par le philosophe qui veut exprimer la secrète connivence du logos et de l'être :

7. E. Husserl : lettre à Hofmannsthal du 12 janvier 1907, traduite de l'allemand par Éliane Escoubas, *La part de l'œil*, dossier « Art et Phénoménologie », n° 7, 1991.

8. Jérôme de Gramont, *Au commencement, Parole, Regard, Affect*, Paris, Le Cerf, 2013, p. 36.

Si le monde muet est notre seule patrie, est-ce à dire qu'il nous faut imiter son silence ? Tant s'en faut. Car si nous ne parlons pas, nous voilà devenus, selon l'expression de Hölderlin, « un signe sans signification » ayant perdu sa langue à l'étranger. Le mutisme signifie l'oubli de la patrie muette. Le monde muet est à dire. Pour nous parlants, c'est le trahir que de le taire en nous taisant : « Nous avons tout à dire ».⁹

La pensée de l'art est une pensée du commencement, et un commencement de la pensée. Elle est toujours à renouveler. Elle a été le point de départ, ou plus précisément le véritable ancrage de la phénoménologie en rupture avec « La méconnaissance du sentir et de la première parole ou le faux départ de la phénoménologie de Hegel »¹⁰. C'est donc bien l'unité de la recherche de Maldiney qui doit être soulignée, de ses premiers articles sur la peinture de Bazaine ou de Tal Coat, avec son premier livre publié en 1973, *Regard, parole, espace*, qui présente des textes fondamentaux comme *le dévoilement de la dimension esthétique dans la phénoménologie d'Erwin Straus*, ou *L'art et le pouvoir du fond*, jusqu'à son dernier livre *Ouvrir le rien, l'art nu* paru en 2000.

LE TEMPS MIS EN QUESTION PAR L'ŒUVRE D'ART

L'art et la phénoménologie nous placent face au problème du temps : le temps ne peut exister sans l'âme et nous sommes pourtant enveloppés par le temps. Husserl présente, dans *les Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, la rétention comme une donation du passé à partir d'une impression originale. Celle-ci n'est pas une image ni une simple représentation mais elle est présence ou événement qui surgit dans la conscience, elle est « *genesis spontanea* », création spontanée. Le temps est vécu par « une subjectivité absolue et il a les propriétés de quelque chose qu'il faut désigner métaphoriquement comme « flux », quelque chose qui jaillit « maintenant » en un point source originale » écrit Husserl¹¹. C'est l'apparition d'une nouveauté, dans un jaillissement incessant qui ne tarit pas à partir d'une « impression originale » (« Urimpression »). Ainsi pour Husserl, penser la conscience du temps c'est reconnaître que tout se ramène à ce présent qui est ressaisi ensuite comme passé par la conscience temporelle qui se forme en s'auto-affectant. On passe ainsi de la conscience du maintenant à une conscience modifiée, celle du passé comme transformation de l'impression originale. Nous voudrions montrer que l'articulation de l'art et du temps est pensée par Maldiney dans des termes formulés tout d'abord par Husserl. Il a reconnu le premier cette dimension originale et créatrice de la temporalité que Maldiney ne cesse d'interroger au travers de la phénoménologie, de la psychiatrie et de l'art. Elle ouvre une voie d'accès à ce qui constitue l'effectivité même de toute existence, son obscure irréductibilité.

Quelles sont les modes phénoménologiques de la temporalité que nous trouvons dans l'expérience esthétique ? Notre analyse reprend ici des distinctions conceptuelles établies par Raymond Court¹² qu'il applique à l'expression musicale, mais que nous étendons à toute création artistique, picturale ou littéraire, par exemple. Plusieurs modalités peuvent être différenciées : *le temps directionnel* qui indique un ordre temporel, par exemple dans la temporalité musicale de la sonate qui donne le sentiment d'une progression irrésistible vers un but ou une conclusion définie avec une tension entre

9. Henri Maldiney : *Le vouloir dire de Francis Ponge*, Encre marine, La Versanne, 1994, réédition 2014, p.43.

10. Henri Maldiney, *Regard Parole Espace*, L'Âge d'homme, Lausanne, 1973, réédition Le Cerf, Paris, 2013, p. 254.

11. E. Husserl : *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, traduit par H. Dussort, Paris, PUF, 1974.

12. Raymond Court a été professeur d'Esthétique à la faculté de philosophie de Lyon et ami d'Henri Maldiney. Nous citons ici son article « Temps et musique. Esquisse phénoménologique », dans *Phénoménologie et Esthétique*, La Versanne, Encre marine, 1998. Voir également, *La manifestation esthétique*, Paris, L'Harmattan, 2014.

deux thèmes, exposée l'un après l'autre, puis développés dans un passage de tons vers une dominante et des tons voisins, comme une action dramatique. *Le temps suspendu* évoque un temps stabilisé, chez Baudelaire, par exemple, dans les *Petits Poèmes en prose* : « au fond de ses yeux adorables je vois toujours l'heure distinctement, toujours la même, une heure vaste, solennelle, grande comme l'espace, sans divisions de minutes ni de secondes, une heure immobile qui n'est pas marquée sur les horloges ». *Le temps retrouvé* désigne le retrait du présent dans la profondeur de l'intériorité, une sorte de réminiscence esthétique à l'instar de la réminiscence platonicienne. Le narrateur de la *Recherche* ne peut retrouver et éprouver dans l'exhalaison d'une jouissance sensible la puissance intacte de l'instant passé que parce que celui-ci a été en partie perdu et demeure inaccessible. Seule l'écriture ou le récit peuvent s'abstraire de la contingence temporelle. La voie théorique empruntée par Maldiney est singulière, il s'agit de mettre au jour un *temps épiphanique* : la révélation du présent est donnée par l'instant de la création. Cette temporalité prend une direction plus radicale : le présent est « origine de la temporalisation, extatique à l'avenir et au passé »¹³ donné dans un instant unique qui échappe à la durée mais assure l'unité du temps, unité de la continuité et de la discontinuité. Dans *L'étoffe de l'art*, Pierre Rodrigo présente ce qui constitue la matière de l'œuvre d'art, en deçà de sa forme, matière avec laquelle nous entrons en contact dans l'expérience esthétique, dans une temporalité indissociable d'une spatialité, par un retour à l'élémentaire, ce qui est « l'étoffe de l'art ». Par exemple, Rothko peint de très grands formats qui lui permettent paradoxalement d'établir une proximité voire une intimité avec le spectateur. Le peintre lui-même se situe dans cette donnée élémentaire ou élémentale du tableau, une donnée non factuelle, mais sensible, « l'élément-couleur », la texture de l'œuvre avec laquelle nous faisons corps : le peintre écrit : « peindre un petit tableau, c'est se mettre en dehors des sensations, regarder les sensations comme une image visionnée au projecteur. Quand on peint les grands tableaux, quoi qu'on fasse, on est dedans. C'est quelque chose qui ne se commande pas »¹⁴. L'œuvre se tient devant nous, mais elle nous « tient » lorsque nous la regardons. « Où est le tableau quand je le regarde ? », questionnait déjà Merleau-Ponty. Nous pouvons rejoindre, *hic et nunc*, l'œuvre dans l'expérience artistique, dans sa dimension matérielle ou élémentaire. En effet, nous sommes situés dans cet espace, nous y sommes durant le temps de l'expérience artistique, l'œuvre est l'englobant de la matière et de la forme, du temps et de l'espace. Cette approche de la temporalité qui reconnaît la résistance de l'expérience de l'œuvre à toute théorisation esthétique est à rapprocher de celle de Maldiney.

Nous voudrions proposer quelques éléments d'analyse de l'inscription de l'œuvre d'art dans une temporalité qui la dépasse, celle de la nature et celle des hommes, le temps cosmologique et le temps historique.

L'abstraction est un aspect fondamental de l'œuvre d'art qui est hors du temps ou indépendante du temps objectif, elle s'abstrait de la temporalité ordinaire, individuelle ou commune. L'abstraction est traitée, non comme « figure » de l'histoire de l'art, mais comme une « configuration » essentielle pour toute œuvre d'art. La peinture n'est pas une représentation de la réalité mais dévoile ce qu'est la réalité elle-même, qui n'est pas réduite à un ensemble de faits ou de données, mais qui contient ce qui est en deçà du monde et de ses objets, ce qui ne peut être dit ou signifié, une pure présence ou phénoménalité qui est un dévoilement de l'existence. La peinture est abstraite parce que nous avons d'abord à nous abstraire du monde, à nous extraire de la totalité débordante et

13. Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, p. 134.

14. Rothko : *La réalité de l'artiste*, cité par Pierre Rodrigo, *L'étoffe de l'art*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001, p. 173.

surchargée d'objets et de bruits de la vie ordinaire pour ouvrir une brèche, laisser passer un rayon de vide à partir de quoi quelque chose d'autre peut apparaître. L'expérience de l'œuvre d'art est celle d'une altérité radicale, non seulement de l'œuvre d'art comme telle, mais aussi de l'insondable abîme qui creuse et sous-tend notre présence au monde, sa précarité, sa vulnérabilité ou son « manque d'assise ». Toute œuvre d'art est profondément inquiétante et troublante parce que radicalement étrangère tout en étant étroitement proche, brisant ainsi l'opposition de l'intériorité et de l'extériorité. « Tout art est abstrait, ou n'est pas »¹⁵, cette formule de Bazaine exige de notre part une relation absolument nouvelle à l'œuvre d'art. Celle-ci n'est pas à interpréter mais à « entendre » par toutes les fibres de notre être. Qu'est-ce qui est à entendre ? Il s'agit non de signes à déchiffrer ou d'un langage à comprendre à partir de signes, comme ce serait le cas dans une approche sémiotique qui considère le tableau ou le texte comme un système de lecture. Or les signes sont distincts et étrangers à leur support alors que l'œuvre contient une forme qui ne peut être séparée de son support : « une forme n'est pas là dans un espace, elle est le là de l'espace »¹⁶.

Ainsi l'abstraction n'est pas de nature théorique qui nous permettrait de déchiffrer les intentions de l'artiste, elle est corrélatrice d'un rapport non intentionnel à l'œuvre d'art. La lecture de l'ouvrage de W. Wörringer, *Abstraktion und Einfühlung*, paru en 1948, est une étape importante dans l'élaboration de la pensée maldinéenne de l'abstraction. Dans *Art et existence*, il en propose un commentaire qui met en évidence la puissance dialectique de la relation qui oppose le concept d'*Einfühlung* (l'empathie ou le fait de « sentir dans ou à l'intérieur de ») et le concept d'*Abstraktion*. L'œuvre d'art naît d'une volonté d'art, de forme par laquelle l'artiste projette hors de lui, sous l'effet de l'*Einfühlung*, selon les termes de Wörringer lui-même, « les lignes et les formes du vouloir-vivre organique ; l'accent de sa rythmique et tout son être intime... pour mettre en scène, pour ainsi dire, dans chaque création, une réalisation libre et sans entrave du sentiment vital propre à chacun »¹⁷. Cela provoque une dépossession de soi, le sujet tendu vers une forme extérieure et investi par une altérité irréductible, celle de l'œuvre d'art, qui lui révèle sa propre puissance d'être et sa propre existence, par un antagonisme des affects de la confiance et de l'angoisse. Ainsi, l'essence de la vie esthétique repose sur une pulsion profonde à se « dessaisir de soi » que l'impulsion vers l'abstraction va exacerber pour révéler « le besoin de mettre la reproduction du modèle naturel en relation avec les éléments de l'abstraction la plus pure... pour lui imprimer le sceau de l'éternité et l'arracher à la temporalité et à l'arbitraire. »¹⁸ Pour Henri Maldiney, l'abstraction et l'*Einfühlung* sont des « pulsions » poiétiques, rendant compte de la nécessité de la création pour l'artiste et du désir d'art présent en l'homme, mais elles peuvent aussi donner lieu à deux esthétiques différentes :

Les arts de l'*Einfühlung* sont des arts de l'apparition-disparition... Son advenir qu'elle anticipe en frayant sa voie ne se verse jamais dans le passé d'une trace. C'est en s'advenant autre qu'elle devient soi. En chacun de ses seuils critiques, de l'inaccompli se verse en accompli. En elle advenir et devenir s'articulent en présent perpétuel.¹⁹

L'esthétique de l'abstraction est celle du « pur apparaître » d'une forme dans un espace qui se donne comme « fond absolu » à partir de quoi tout peut advenir mais qui est lui-même est immuable et indéterminé, illimité, comme peut l'être l'*apeiron* dans la pensée grecque.

15. Bazaine Jean, *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*, Paris, Seuil, 1953, 47 cité dans O.R.A.N., p. 287.

16. Henri Maldiney, *Art et existence*, Paris, Klincksieck, 1985, p. 29.

17. *Ibid.*, p. 84.

18. W. Wörringer, cité par Maldiney, *ibid.*, p. 98.

19. *Ibid.*, 1985, p. 105.

Nous pouvons alors considérer toute peinture, par exemple l'œuvre de Piero della Francesca, dans les fresques d'Arezzo représentant la Reine de Saba ou le baptême du Christ, comme une peinture abstraite :

Dans le groupe des suivantes de la reine de Saba, chaque visage livre son apparence, dont la forme est à sa plénitude dans un monde en train de devenir *parfait*... à même son apparaître qui est *aoristique*. Apparaître immotivé autant qu'irrécusable, comme un événement entre deux mondes : ce qu'il est. Cet événement ne fait suite à rien et n'annonce rien ²⁰.

Ainsi cette œuvre de la Renaissance fait sentir la proximité du divin par le phénomène de l'incarnation, nous voyons dans la présence des visages, l'apparaître lui-même : l'œuvre d'art est abstraite parce qu'elle est épiphanique. Pour Henri Maldiney, elle ne se retire pas pour autant de la temporalité mais nous invite à retrouver une autre forme de temporalité qui ne serait pas celle d'un temps linéaire et successif, ni celle d'un temps conçu seulement de manière subjective, intérieure, comme peut l'être la durée bergsonienne :

Aucune distinction n'y est faite entre un temps incident qui arrive et un temps décadent qui s'en va. Cette non-discrimination interdit normalement la position du présent. Or, ici, il en est autrement.

C'est le présent qui est donné dans sa quintessence, le présent de la présence, la réalité de l'instant, d'un « instant-lieu », unique, inouï dans un espace qui n'est pas celui de la représentation mais des « formes extatiques ». Nous sommes face à un temps paradoxal : « l'apparaître de ces figures n'est ni permanent ni perpétuel. Il est éternel. L'aoriste ne fait qu'un avec le présent. L'apparaître de ces figures est un avec leur être-là ». Cette réflexion sera complétée dans les derniers textes de Maldiney par une esthétique plus radicale dont les formes expressives sont rares et parfois étrangères à la tradition occidentale, dans la peinture de Shi-Tao ou de Mou k'i, ouvrant un dialogue avec la pensée chinoise qui conduira Maldiney aux limites de la phénoménologie.

Cependant cette abstraction ne signifie pas un repli hors du monde. Au contraire, elle nous reconduit, comme l'abstraction mise en œuvre dans la réduction phénoménologique, aux choses elles-mêmes. En ce sens, l'œuvre de Francis Ponge contient cette puissante injonction du réel, le « parti pris des choses » : le poète fait face ici à l'apparition et la disparition des choses – le bois de pin, la branche de mimosa, le vol des hirondelles – qui ne peuvent être séparées d'une part de leur perception, d'autre part de l'expression de ce qui a été saisi dans l'instant par un travail sur le langage :

Ce mouvement de disparaître est le mouvement premier de presque tous les écrits de Francis Ponge... Attentionnée à la chose, l'écriture de Ponge est une sorte de « prière naturelle » qui s'adresse à l'absent en vue d'obtenir confirmation du même débordement de tous ses profils dans lequel il s'avoue le seul présent. ²¹

L'anhistoricité de l'œuvre d'art est une affirmation majeure de Maldiney. On peut penser qu'elle a avant tout une portée polémique, et par là même un caractère discutable. C'est interroger la légitimité de la démarche sociologique sur l'art, du moins sa prétention à dire ce qu'est l'art alors que celle-ci ne peut se dépendre de ce que la société connaît ou croit connaître de l'art. Il s'agit en un certain sens de garantir l'autonomie de l'expérience esthétique face à l'affirmation d'une hétéronomie de l'esthétique dans le champ des sciences humaines ²². L'œuvre d'art est an-

20. Henri Maldiney, *Ouvrir le rien, l'art nu*, La Versanne, Encre Marine, 2000, p. 121.

21. Henri Maldiney, *Le vouloir dire de Francis Ponge*, La Versanne, Encre Marine, 1994, p. 66.

22. Voir à ce sujet la présentation de Roger Pouivet, *Ontologie de l'œuvre d'art*, 2^e édition, Paris, Vrin, 2010, p. 8.

historique²³, cela signifie que son sens ne peut être compris par l'histoire, ou relativement à un contexte, à une influence ou à un courant esthétique. L'esthétique peut être historiciste mais l'art se dérobe à toute explication. Pour la peinture, il ne s'agit pas de comprendre mais de voir ! Ainsi l'œuvre d'art ne se situe pas au-dessus de l'histoire, dans une permanence et une immuabilité étrangère au temps mais elle est à vivre et à penser au présent. Nous sommes ou avons à être contemporains de l'œuvre, comme tout art véritable est radicalement « contemporain ». Il n'y a pas d'œuvres du passé qui ne puissent être simultanément des œuvres du présent. Notre relation véritable à l'œuvre n'est pas cognitive mais originairement sensible, elle éveille une présence ouverte à tout ce qui peut advenir et à partir de laquelle nous nous éprouvons nous-même.

La création artistique a un sens qui ne peut être l'objet d'un savoir, mais qui procède selon les termes de l'historien de l'art, Aloïs Riegl, d'une « volonté de forme » (*Formwille*). Maldiney ne récuse pas la pertinence de recherches conduites par certains historiens de l'art, il cite et commente par exemple des œuvres de Wilhelm Wörringer, Heinrich Wölfflin, Carl Einstein pour la tradition allemande et Henri Focillon, ou Georges Duthuit en France. Cependant il reste opposé à une perspective historiciste ou à une approche qui ne repose que sur des prémisses historiques : « L'art est antérieur à l'histoire ». On peut le considérer à part des représentations diachroniques de l'histoire, comme dans les Arts Premiers où les formes artistiques se rapportent à un passé immémorial ou archaïque. Les réflexions de Lévi-Strauss dans « *La pensée sauvage* » confortent la pensée de Maldiney : « Les arts primitifs et les périodes primitives des arts savants sont les seules qui ne vieillissent pas »²⁴. Ce fond originel puise dans des données brutes, dans un fond naturel, en opérant un retour à ce qui est antérieur à l'histoire ou processus civilisateur. Or l'œuvre d'art est selon Maldiney « autogénèse » de formes qui ne peuvent se générer qu'à partir d'elles-mêmes. Le sens de l'œuvre est livré entièrement dans son apparaître pour une communication sensible, et hors de cette phénoménalité, il ne peut être isolé ni dégagé comme sens ou objectif dans un réseau de significations sans être simplifié et appauvri. L'œuvre n'appartient pas au passé compris comme révolu et dépassé par un processus de création par lequel du nouveau pourrait sortir de l'ancien. Cependant, il nous semble que la pensée de Maldiney n'élimine pas complètement l'historicité de l'expérience esthétique mais nous en propose une reformulation. Il propose une analyse de l'existence critique de Nicolas de Staël à partir de la « nature aventurière de l'artiste »²⁵ et de la dualité de l'artiste. Le peintre connaît d'une part l'insécurité critique de la réalisation de l'œuvre, l'incertitude de ses moyens et le risque d'un questionnement infini. Mais il affirme la puissance de son naturel artiste, ce qui lui permet de s'extraire du monde commun, pour se fondre et parfois se perdre dans son œuvre :

La peinture de Nicolas de Staël a toujours été en passage. Rapide. Elle a l'unité d'une transformation constitutive : « Me dépasser moi-même. Je ne sais comment cela se passe ni quand, d'accord en ce moment si je ne savais quand il est ». Il est perpétuellement engagé dans une œuvre en voie d'elle-même dans l'être de laquelle il y va de son être.

Cela nous reconduit à ce que Binswanger comprenait comme « *l'histoire intérieure de la vie* » en distinguant la dimension biologique de l'être en vie et la dimension exis-

23. *Art et Histoire*, Cadmos, printemps 2002, repris dans *Henri Maldiney : phénoménologie et sciences humaines*, Actes du colloque de l'Université de Lausanne avec trois études de Henri Maldiney, sous la direction de François Felix et Philippe Grosos, L'Âge d'homme, 2010.

24. *Ibid.*, 98.

25. Henri Maldiney, *Ouvrir le rien, l'art nu*, La Versanne, Encre marine, 2000, p. 326. L'idée de « la nature aventurière de l'artiste » est empruntée à Karl Solger (1780-1819), *L'art et la tragédie du beau*, traduit par Anne Baillet, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2004. Voir également le commentaire de P. Grosos dans *L'ironie du réel, à la lumière du romantisme allemand*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2009, p. 115.

tentielle de l'être qui a une vie à laquelle il peut donner un sens²⁶. Les œuvres produites n'appartiennent plus à l'artiste, et la succession de ses œuvres nous donne accès à leur vérité sans pour autant nous révéler son sens, comme l'écrivait déjà Merleau-Ponty :

Le sens de ce que va dire l'artiste n'est nulle part, ni dans les choses, qui ne sont pas encore sens, ni en lui-même, dans sa vie informulée.²⁷

LA TEMPORALITÉ INHÉRENTE À L'ŒUVRE D'ART

Comment la philosophie peut-elle rendre compte de l'expérience de l'art ? En quel sens l'œuvre d'art nous donne-t-elle à comprendre l'expérience originaire de la temporalité ? Dans quelle mesure la temporalité est-elle ce qui caractérise de la manière la plus essentielle la subjectivité et l'existence de l'homme, dont l'œuvre d'art saisit l'intime profond ? L'œuvre d'art s'abstrait du temps et de l'histoire. Elle dessine les formes qu'elle articule dans un espace et dans une temporalité propre à chaque œuvre et constituant un champ de tension et de mouvement intégré dans un rythme. Chaque œuvre d'art est absolument unique, sa singularité la rend incommensurable à toute autre et une approche comparatiste ou strictement historique est vaine. L'exposition des œuvres pose un véritable problème car elle introduit l'œuvre dans un espace de représentations et peut ainsi prétendre inscrire l'œuvre dans l'histoire pour lui donner un sens, alors que le sens de l'œuvre est ailleurs : « cette logique historico-culturelle se révèle disconvenante à l'existence des œuvres »²⁸.

L'art nous reconduit à l'innocence d'une première vision, avant tout regard et toute action de l'homme. C'est le monde pour lui-même, dans sa pure phénoménalité antérieure à la perception des objets du monde. Le tableau est compris par Maldiney comme un espace dynamique, générateur de tensions : un espace opérationnel qui contient des potentialités. Nous pouvons ainsi rendre compte de la genèse de l'œuvre picturale, le surgissement d'une forme qui opère une transformation constitutive d'un nouvel espace, le tableau est lui-même un événement coloré qui modifie l'espace et cette genèse est celle de la temporalité même de l'art. C'est le rythme propre à chaque œuvre qui fait de ce qui est senti à même les couleurs et les lignes non pas des images des choses mais des « moments du monde » qui sont unis et portés par un mouvement propre à chaque œuvre. Ainsi, le sentir nous fait accéder à ce qui est pré-objectif, antérieur au monde objectif par la science et à la perception. Le monde est là, il est donné dans le sentir, révélant la profondeur humaine du pathique : l'être au monde, avec le monde qui devient par l'œuvre un monde. C'est l'œuvre qui fait monde ou pour reprendre une expression de Heidegger, souvent citée par Maldiney, l'art « mondéise » le monde. Mais nous pourrions aussi le comprendre grâce à une lecture spirituelle voire mystique, c'est hors du monde que l'art rayonne, il nous donne également à sentir ces réalités qui ne sont pas mondaines.

L'œuvre d'art ne peut pas être l'objet d'une expérience esthétique : « Il n'y a pas d'expérience de l'art »²⁹, écrit Maldiney. Le champ esthétique a toujours été séparé de manière artificielle de l'expérience ordinaire, et la beauté conçue à partir d'une norme du jugement. Nier la légitimité du jugement esthétique ou même de l'expérience esthétique, revient à faire de l'art un révélateur de l'existence et non un domaine parmi d'autres. Pour éclairer la position de Maldiney, nous voudrions faire un détour par le prag-

26 Ludwig Binswanger : « Fonction vitale et histoire intérieure de la vie », (1924), dans *Introduction à l'analyse existentielle*, préface de Roland Kuhn et Henri Maldiney, Paris, Minuit, 1971.

27. Merleau-Ponty Maurice, « Le doute de Cézanne » in *Sens et non sens*, Paris, Nagel, 1966, 32.

28. *L'art, l'éclair de l'être*, Seyssel, Comp'Act, 1993, p. 297.

29. *Ibid.*, p. 109

matisme. Selon J. Dewey, dans *L'art comme expérience*³⁰, il n'est possible de parler d'expérience qu'à deux conditions : il doit y avoir un contenu déterminé de l'expérience dont nous pouvons nous souvenir et qui est l'objet d'un savoir. Il n'y a pas d'expérience sans objectivation. D'autre part, l'expérience est limitée dans le temps : elle a un début et une fin, elle forme un tout. Or ces deux aspects entrent en contradiction avec le sens de l'art selon Maldiney. En effet, l'art n'est pas un objet d'expérience et il nous apprend au contraire à nous défaire de toute volonté de savoir ou de contrôle des choses.

En langage phénoménologique, nous pourrions dire que l'art nous reconduit à un monde pré-objectif, S'il n'y a pas d'expérience de l'art, ni du point de vue de l'œuvre, ni du point de vue de son récepteur, une rencontre a lieu. L'étonnement devant ce qui est là, dans et par l'œuvre, est une découverte de soi et un dévoilement de l'existence, ici et maintenant, entre la personne présente et l'œuvre, dans cet intervalle qui n'est pas fusion ni entrelacement mais ouverture :

Dans la rencontre – si elle en est une – je suis introduit au *centre* dans l'ouverture duquel nous entrons ensemble en présence à titre d'existants.³¹

L'œuvre, nous ne la connaissons que par surprise. Dans les œuvres de P. Klee, la forme est en formation : elle « fraie sa voie », elle instaure un espace par son automouvement et opère une transformation constitutive d'elle-même et de son espace par l'intériorité réciproque de la forme et de l'espace. La forme émerge dans un tableau qui ne peut exister que par et dans cette émergence : l'œuvre ne dépend de rien d'autre, de rien qui existe hors d'elle, œuvre par son pur apparaître. Dans toute véritable création artistique – qui présente un caractère exceptionnel malgré la richesse de l'histoire de l'art et la multiplication actuelle des performances artistiques – la forme est forme d'un seul et même espace, cela vaut pour une peinture abstraite de Klee comme pour une gravure médiévale :

La gravure du manuscrit de Sainte Hildegarde est la manifestation de ce mystère... La communication a lieu partout. Chaque point, soit de la figure, soit du fond, est un voisinage de tous les points de l'ensemble. Ce qui définit chacune de ces régions comme un *ouvert*. La réunion de ces deux ouverts est elle-même un ouvert. Mais c'est un ouvert paradoxal : il n'y a pas de complémentarité fermée. L'ensemble de l'œuvre n'a rien hors d'elle-même d'où elle puisse être absente ni ou être présente.³²

La forme s'ouvre, sans finalité, elle se déploie et se transforme sous le regard et nous intègre à sa propre temporalité, à son présent qui contient potentiellement toutes les variations temporelles et spatiales qui sont comme réunies en un seul regard, en un seul instant dans un présent générateur du temps et de l'espace : la temporalité ici décrite est donc bien paradoxale, elle n'est plus, comme pour le sujet, hétérogène, mais *autogénèse*. Il y a négation de la succession temporelle et condensation de toute la temporalité, une « tension de durée monadique », c'est une « simultanéité en profondeur », le présent est le lieu de la présence, de l'ouverture créatrice, où le temps se dévoile parce qu'il est rendu visible dans sa plus grande intensité. Le vide, ou plutôt le rien, auquel l'œuvre revient comme à son origine, dans son surgissement, ce « rien » est ce en quoi nous avons ouverture à l'œuvre, non pas une mise en vue mais un imprésentable impliqué dans l'événement de l'œuvre : la phénoménologie de l'art doit penser une expérience présente dans laquelle nous sommes engagés ou pris dans la présence de l'œuvre, et contemporains de notre origine. Le rien est impliqué dans toute présence :

30. John Dewey : « Art as experience », traduction française coordonnée par J.-P. Cometti, *L'art comme expérience*, Folio Gallimard, 2010.

31. *L'art, l'éclair de l'être*, p. 109.

32. *Ibid.*, p. 323.

Qu'il s'agisse des Kakis de Mu Ch'i, du Losange aux deux lignes noires de Mondrian, des Formes circulaires de Robert Delaunay, de la vague du souffle dans un tableau de Bazaine, de l'émergence de l'abrupt en l'espace suspendu de Tal Coat, le vide de ces tableaux n'est pas localisable en eux comme un blanc sur la carte du monde. Il n'est pas un rien étant comme le rien qui constitue le trop-plein de la psychose mélancolique ou la fin pérenne du monde dans la schizophrénie. Il s'ouvre à même l'événement-avènement dans l'exclamation ubiquitaire duquel éclate la surprise de l'Ouvert. L'Ouvert est le où de ce qui a lieu d'être. Ce qui se lève en lui, c'est cette présence d'absence à laquelle s'envisage notre transpassibilité.³³

Une capacité infinie d'ouverture et d'accueil de ce qui est imprévisible et incontrôlable peut définir la transpassibilité, par la confrontation à une altérité, celle de l'événement et de la rencontre. Non seulement elle échappe à toute intentionnalité mais elle est la négation radicale de toute intentionnalité, comme le précise Renaud Barbaras qui souligne sa nature aporétique :

Une ouverture aussi radicalement non intentionnelle peut-elle encore s'ouvrir ? Une réceptivité poussée à ce point du côté de la passivité puisque plus rien n'y est visé ni même éprouvé, est-elle encore une réceptivité ?³⁴

Cette aporie nous donne à penser la dimension la plus originaire de l'existence ou pour le dire autrement, l'irréductible. Dans la rencontre avec l'œuvre d'art, il s'agit d'un événement qui nous affecte, imprévisible et pourtant donné dans l'horizon patient d'une attente sans objet et sans finalité. Éprouver ou être éprouvé, c'est ce que révèle l'attente, une ouverture pure. C'est la plus pauvre et humble preuve de la liberté, cette attente qui est originelle, puisqu'il s'agit seulement d'être là. *Y être*.

La transpassibilité n'est pas en toute rigueur un concept, mais la formulation d'un paradoxe. Elle désigne la perte et la découverte de soi, la surprise et la déprise, la clarté et l'opacité à la fois de l'apparaître. En conséquence, Maldiney met au jour, dans l'espace pictural ou l'espace chorégraphique, un espace opérationnel différent de l'espace physique : un espace qui se constitue à partir d'un ici et maintenant, compris comme un espace « apertural » qui ouvre le sentir à partir de moments critiques, une discontinuité dans l'unité qui constitue le rythme interne de toute œuvre.

Il n'y a pas de coïncidence ni de répétition possible de l'expérience de l'œuvre d'art pour un même sujet empirique, pour le récepteur comme pour le créateur lui-même. *La structure héraclitéenne de l'expérience esthétique* est un élément fondamental de la temporalité que Maldiney a découvert dans l'œuvre d'Oscar Becker :

L'œuvre produite par le créateur n'est pas la même que l'œuvre dont jouit celui qui la reçoit.³⁵

L'instant de la rencontre avec l'œuvre ne peut être reproduit, le temps de la création lui-même est absolument singulier. Et l'expérience esthétique elle-même ne peut être une communion ni une pure symbiose car elle est de part en part traversée par la temporalité, non au sens de l'écoulement temporel mais à partir du caractère insaisissable mais absolu, unique d'un maintenant :

C'est l'éternel présent *qui seul est pour soi* : en soi achevé, à soi-même suffisant. La caractéristique de cet « éternel présent » est son repos, *en son être, il n'est pas menacé* par les autres formes du temps.³⁶

33. *Ouvrir le rien, l'art nu*, La Versanne, Encre Marine, 2000, p. 451.

34. Renaud Barbaras, « L'essence de la réceptivité, transpassibilité ou désir ? », dans *Maldiney, une singulière présence*, La Versanne, Encre marine, 2014.

35. Oskar Becker, *La fragilité du beau et la nature aventureuse de l'artiste*, traduction proposée par Jacques Colette accompagnée d'un article « Une phénoménologie à double foyer », in *Philosophie*, hiver 1996, n° 9, p. 58.

36. *Ibid.*, 66.

L'esthétique est comprise à partir d'une temporalité paradoxale : la surprise d'un instant isolé, à la faveur d'un moment inattendu qui brise la continuité temporelle et se singularise pour faire surgir un « instant éternel » qui révèle toute la fragilité de l'existence esthétique et aussi sa puissance puisqu'il n'existe que par ce qu'elle laisse advenir. Il révèle la dimension la plus élémentaire du sentir, *l'aïsthétique*, par un retour à ce qui est pré-esthétique ou anté-judicatif, c'est-à-dire ce qui est sensible et intuitif : « l'art est dévoilement du sensible » Sa vérité est donc purement phénoménale, pour l'être apparent, à découvert dont la manifestation ne peut être perçue que dans sa nudité et sa contingence. Son essence est sa vulnérabilité. Ainsi, si on ne peut dissocier la création de la réception : la réception est une recréation et la création est elle-même pure réceptivité, aptitude à sentir avant la constitution d'un percevoir, archi-affectivité originairement constitutive de l'affectivité.

Henri Maldiney a constamment interrogé la relation de l'art et du temps. Son propos à partir de l'art est de saisir un excédent de la temporalité, révélateur de ce que signifie exister. Il met l'accent sur la discontinuité de la temporalité et de l'existence à partir de crises, failles ou écarts, qui mettent l'existant en demeure d'exister. La tension critique est féconde et son impossibilité est pathologique et symptomatique d'un temps figé. Or la temporalité esthétique est ouverture à ce qui la surprend et la bouleverse. L'existant est par cette rencontre mis en demeure d'être lui-même et d'être présent ou d'être à l'avant de soi. L'événement est « ce qui est à vivre et à subir » : unique, imprévisible et injustifiable. Il est privation et donation, comme l'œuvre d'art. La temporalité esthétique n'est pas pensée à partir d'un présent-limite, présent tendu à partir du passé vers l'avenir, mais d'un présent-origine, le présent de la présence, ouvert à tout ce qui advient et par lequel l'être advient à lui-même. Grâce à la puissance épiphannique de l'art, il s'efface sans disparaître. Ce présent est rare.