

L'art

Henri Maldiney et l'art : une pensée intempêtes L'œuvre d'art en présence

Anne Boissière

Philopsis : Revue numérique
<https://philopsis.fr>

Les articles publiés sur Philopsis sont protégés par le droit d'auteur. Toute reproduction intégrale ou partielle doit faire l'objet d'une demande d'autorisation auprès des éditeurs et des auteurs. Vous pouvez citer librement cet article en en mentionnant l'auteur et la provenance.

Ceci est un extrait, retrouvez nos documents complets sur philopsis.fr

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 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

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.

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.

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 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 « irrésumable », 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 surprit à penser et à être l'existant de cette pensée : «Puisque cela existe, je ne peux pas me

³Henri 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.

⁴Ce 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'explicitier. 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*.

suicider⁵. 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 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 rédhitoire 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

⁵Henri 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).

⁶Toute 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.

⁷On 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.

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 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

Ceci est un extrait, retrouvez nos documents complets sur philopsis.fr