

ABSTRACTION ET PEINTURE

Je vais m'attacher exclusivement au dernier livre de Maldiney, intitulé « *Ouvrir le rien, l'art nu* », publié en 2000 chez « encre marine ».

Ce que déploie ce livre, c'est ce qu'Henri Maldiney avait déjà désigné du terme de "phénoménologie de l'art". Toutefois, il y a ici une focalisation puissante sur la peinture abstraite - qu'il s'agisse pour Maldiney de démontrer l'abstraction au sein de la peinture chinoise de l'époque Sung par exemple, ou d'élucider l'abstraction dans la peinture occidentale du 20^{ème} siècle, que nous appelons précisément "abstraite". C'est pourquoi, outre les chapitres sur le "vide" ou "l'espace du paysage" dans la peinture chinoise, ou sur les kakis de Mu Ch'i, la plus grande partie du livre se rassemble autour de la peinture occidentale du 20^{ème} siècle en se consacrant, dans la section intitulée "l'abstraction créatrice", principalement à Kandinsky, Jawlensky, Malevitch ou Klee, à Delaunay ou Mondrian - c'est-à-dire à la naissance de la peinture dite abstraite au début du 20^{ème} siècle ; puis, dans la section intitulée "trois clairières de l'Ouvert", à des peintres qui sont contemporains de Maldiney : Bazaine, Nicolas de Staël et Tal Coat.

Mais, c'est toute une investigation générale de l'abstraction qui est à l'oeuvre dans *Ouvrir le rien. L'art nu*, au point que "l'abstraction" ne saurait plus être restreinte aux limites d'une époque, d'une doctrine esthétique, d'un procédé ou d'une méthode picturale ; elle est "élargie" à une détermination *existentielle fondamentale* et ce n'est que parce qu'elle est une détermination existentielle fondamentale qu'elle constitue l'accès essentiel au phénomène de l'art et, plus particulièrement, au phénomène pictural : "L'abstraction n'est ni un système ni une méthode, c'est une façon de l'existence" (ORAN, p. 197). C'est donc à une théorie générale de l'abstraction que nous invite *Ouvrir le rien. L'art nu*. C'est cette énigmatique formule - « l'abstraction comme une façon de l'existence » - que je veux éclairer aujourd'hui.

Je ne vais pas suivre le livre de façon continue, mais essayer d'éclairer certaines notions et certaines analyses de Maldiney dans ce livre - et en particulier évidemment la notion d' « abstraction », ainsi que 4 notions assez surprenantes (que, pour certaines, nous avons déjà rencontrées) : celles de « l'Ouvert », le « Rien », le « Vide », « l'Un », (+ la « simultanéité »)..

L'ABSTRACTION.

Comment présenter et définir ce qu'on appelle ordinairement « abstraction » ?

Ordinairement, on dit « abstrait » ce qui est tiré, extrait d'un tout et isolé du reste de ce tout. Maldiney rapporte ici la définition donnée par le Littré : « Abstraire, c'est considérer dans un objet une de ses caractères » et il

ajoute : « L'abstraction isole par la pensée ce qui ne peut l'être dans la 2 représentation » (p. 166). Or, Maldiney refuse absolument cette définition et il interroge l'abstraction à partir de l'ouvrage d'un historien d'art allemand, Wilhelm Worringer, *Abstraktion une Einfühlung* 1908 (*Abstraction et Intuition*). Je cite Worringer :

« La tendance originaire qui est au fond de la volonté d'art des anciens peuples était de conquérir un *abstractum* de l'objet, qui puisse constituer un tout pour la perception et donner au spectateur la conscience apaisante de jouir de l'objet dans l'inébranlable nécessité de son individualité close... Mais ce que nous désignons comme le second moment de la poussée à l'abstraction, c'est le besoin de mettre la reproduction du modèle naturel en relation avec les éléments de l'abstraction pure, c'est-à-dire de la loi géométrique des cristaux, pour lui imprimer le sceau de l'éternité et l'arracher à la temporalité et à l'arbitraire » (ORAN, p.166-167).

((Les cristaux sont des constructions naturelles régulières)).

Worringer dit là que l'abstraction « pure », c'est-à-dire la loi géométrique des cristaux, arrache un objet à la temporalité et à l'arbitraire – ce que Maldiney entend : « Ce qui obtient dans les arts de l'abstraction un être-là absolument propre, *ce n'est pas l'accidentel, mais l'essentiel* ».

Nous sommes parvenus ici à point nodal : l'abstraction révèle l'essentiel. Mais nous ne savons pas encore comment définir la portée de l'abstraction.

Maldiney va déterminer la portée de l'abstraction, un peu plus loin (ORAN, p. 197). Et c'est la phrase que j'ai déjà citée tout à l'heure au début de ma présentation générale :

« L'abstraction n'est ni un système ni une méthode. Elle est une façon du regard, une façon de l'existence : une façon, propre à l'existant de s'ouvrir à la réalité. Le réel s'ouvre dans la surprise de l'oeuvre où toutes nos prises et notre droit d'emprise sur le monde sont en défaut » (ORAN, p. 197). Dans cette formulation, on a la détermination de l'abstraction, non pas comme un processus ou précédé technique, mais comme ce que Maldiney appellera un « *style* ». Mais attention : un style qui n'est pas un style de production de l'oeuvre d'art, mais *une « façon » d'exister* - et c'est là décisif : C'est donc que *l'abstraction concerne l'existant et l'existence* : l'existant qu'est l'homme, l'existant qu'est l'oeuvre d'art. L'abstraction ne concerne pas seulement et principalement la production d'art, mais l'homme. On pourrait dire qu'elle est le mode d'être de cet étant particulier qu'est l'homme ou, au sens heideggerien, le Dasein. *Elle est l'essence de l'homme*.

Comment alors se manifeste l'abstraction en tant que telle, c'est-à-dire cette abstraction élargie à l'essence de l'homme ? Elle se manifeste par ce qui est plus fondamental que l'objectivation et l'objectivité. De sorte que l'homme peut créer des *formes inobjectives* – *qu'est-ce que des formes inobjectives* ? Ce sont précisément des formes dites abstraites. Mais ce ne sont pas pour

autant des formes subjectives. *Elles ont lieu en deça de l'objectif et du subjectif.*

Aussi il faut affirmer, selon HM, que tout art est « abstrait », que 3 l'abstraction est l'essence de l'art ». Ce que disent des peintres : Robert Delaunay (p. 201 : « l'art a toujours été abstrait dès les origines ») mais aussi, plus près de nous, Bazaine (p. 287 : « Tout art est abstrait ou n'est pas »). Et je cite encore Maldiney : « Abstraire, c'est mettre en vue, en la mettant en oeuvre, une forme « plus universelle » en laquelle deux réalités sont en change mutuel. L'abstraction est une mutation. L'exemple topique dans l'oeuvre de Bazaine est l'homme et l'arbre . L'homme et l'arbre sont parmi les vivants le seuls à être verticaux... ils se dressent, témoins parallèles ; ils sont appariés par leur forme dont la style se confirme de l'un à l'autre... Cette identité que seul l'art dégage sont antérieures aux similitudes et dissemblances des apparences... La forme qui l'assume ne résulte pas de l'épuration et de la généralisation des apparences, elle s'origine à l'apparaître : elle en est l'articulation ».

L'abstrait n'est pas le non-figuratif, mais l'inobjectif. Il faut donc dépasser la dichotomie ordinaire du figuratif et du non-figuratif, pour penser l'abstrait. Le figuratif peut être abstrait. La distinction entre « abstrait » et « figuratif » est une fausse alternative, dit Maldiney (p. 202) (cf la marquise de la Solana de Goya).

C'est alors qu'on avance dans l'élaboration des notions maldiniennes. Je cite, dans la même page que précédemment (ORAN, p. 197) : « Des formes inobjectives ne peuvent assumer leur dimension formelle propre que rendues à leur lieu natal : *l'Oouvert* ». On remarque dès lors que *abstraction, existence et Oouvert* sont en étroite connexion selon Maldiney. (Rappel p. 197 : « l'abstraction comme une façon de l'existence » et « des formes inobjectives » - ci-dessus).

L'OUVERT.

Questionner l'abstraction nous renvoie donc à l'Oouvert.

Que dire de l'Oouvert ?

« *L'Oouvert est le lieu natal des formes inobjectives* » (p. 197), qu'est-ce à dire ?

On peut penser que la notion de « l'ouvert » se rapporte à l'espace et au temps c'est-à-dire aux coordonnées spatio-temporelles de l'existence. C'est à la fois vrai et faux. Faux parce que l'Oouvert n'est ni l'espace ni le temps (au sens du mesurable et de la distance) ; et pourtant , c'est vrai aussi, car espace et temps se rapportent à l'Oouvert. Il faudra donc dire, non pas que l'Oouvert provient de l'espace et du temps ; mais *inversement* qu'espace et temps proviennent de l'Oouvert. L'ouvert est premier par rapport à un espace et un temps mesurables, premier par rapport à la notion de « distance ».

Qu'est-ce donc qui est jeu dans ce terme, « l'Ouvert » ?

Il faut d'abord remarquer que Maldiney trouve ce terme chez *Hölderlin* et 4 chez *Rilke* – qui tous deux l'utilisent dans leur poésie et leurs textes philosophiques.

Hölderlin : « Viens dans l'Ouvert, ami,
Encore que peu de lumière apparaît encore... »
(espace ou lumière?)

Rilke : « un nulle part sans négation » (ORAN, p. 220).

Une 1^{ère} réponse, tout hypothétique qu'elle soit, serait de dire que « l'Ouvert » est la réponse à la question « Où ? » :

Maldiney écrit d'*un espace de paysage* : « Où suis-je ? En quel lieu ? Je suis ici sous un horizon qui s'ouvre à perte de vue à partir d'ici. Mais il y a là un cercle. En lui (en ce cercle – qui est l'espace du paysage) je me meus d'ici en ici, sans cesser d'être ici... à mon seul ici, qui à chacun de mes pas se subroge à lui-même comme, simultanément, l'horizon s'ouvre et se referme ici sans changer. Il n'y a pas de *là* vers où se diriger. Supposer un *là* c'est le mettre à portée dans une certaine direction et dans un orbe de l'espace ouvert par l'éloignement. L'espace du paysage n'admet ni direction, ni éloignement, ni place. Il n'est pas non plus le point-origine d'un système de coordonnées. Il est co-extensif à l'espace. Ici je suis exposé dans tout l'espace qui est tout où je suis. Proche et lointain sont frappés de non-lieu dans le *simultanéisme* de l'espace du paysage. Dans cette omniprésence déserte le « où » perd son sens ». (ORAN, p. 128).

Espace du *paysage* ? Ou espace de la *perspective* ? Pourtant les inventeurs de la perspective eux-mêmes ont refoulé la perspective dans leurs œuvres. Ex : Piero della Francesca : « son espace ne doit pas son rythme générateur à des rapports de grandeur et de distance. Il en confie la genèse aux tensions de formes extatiques » (p. 121-122).

Portant même l'impressionnisme, dit Maldiney, ne s'est jamais libéré de la perspective (p. 142).

A la tridimensionalité perspectiviste, Maldiney oppose ce qu'il désigne du terme de « UNI-MULTI-DIMENSIONNALITÉ » (p. 121) - cf. la simultanéité chez Delaunay (p. 202-203). *Un phénomène ou un événement uni-multi-dimensionnel n'est rien d'autre chez Maldiney qu'un rythme.*

L'Ouvert n'est donc ni objectif, ni objectivable. Alors faut-il le chercher du côté du subjectif ? Evidemment non ! Etre ouvert n'est pas être réceptif, ni être impressionné. « La tonalité esthétique d'une œuvre est inhérente à son apparaître et ne peut être ramenée à l'impression produite par un objet constitué. Un tel déplacement pervertit le pathique en pathétique et ce qui définit /définirait alors le sujet esthétique n'est pas son ouverture, mais son impressionnabilité » (ORAN, p. 257?).

Etre ouvert, c'est : « être-là », « y être ».
(cf toute l'analyse du « là » dans *l'Art, l'éclair de l'être* : à reprendre à la fin.

LE VIDE, LE RIEN, L'UN.

5

Toutes ces notions, d'apparence négative (sauf sans doute l'Un) sont liées entre elles, mais ne sont pas identiques, ni superposables. Ensemble, elles constituent le thème de l'abstraction.

Le « *VIDE* » - auquel Maldiney consacre ici de nombreuses pages, s'agissant de la peinture chinoise ou de la peinture occidentale et qui apparaît d'emblée comme le mot "essentiel", c'est-à-dire plutôt un premier moment de décentrement des quatre termes. Ce "vide", donc, n'est jamais un manque, un "vidage", "il n'est pas une lacune du plein", écrit Maldiney (ORAN p. 347). Comment le dire mieux que cette formulation qu'on lit s'agissant de la peinture chinoise : "Le vide est l'Ouvert dans lequel toutes choses sont entre elles" (p. 67) ? Comment mieux le dire que cette formulation, s'agissant de la peinture de Tal Coat : "Le vide n'était pas là avant l'oeuvre" (p. 348) ? Le vide est donc le "entre elles" des choses et n'est là que dans l'oeuvre.

Ou encore, Malevitch : le carré noir – le carré blanc

« Le carré que j'avais exposé n'était pas un carré vide, mais la sensibilité de l'absence d'objet » (ORAN, p.198).

L'oeuvre d'art noue ici une double relation - double relation que Maldiney avait déjà mise au jour dans ses travaux antérieurs sur la peinture ou sur l'art. D'abord, une relation au "*phénomène*", comme "ce qui se montre à sa propre lumière" (p.140). Et une relation au « *RIEN* » (dont on trouve déjà l'investigation dans les livres antérieurs, par exemple dans *Art et existence*) : un "rien" qui n'est pas un étant, mais un "rien" qui est "*être*", qui tient dans *un pur et simple "il y a"*. Ce qui veut dire : le « il y a » n'est pas un quelque chose, n'est rien. Ainsi lit-on ici : "Antérieurement et intérieurement à toute expérience particulière se produit la révélation du "il y a". Il n'est pas en notre pouvoir de l'anticiper sous quelque forme que ce soit. Mais dès qu'elle est là, nous savons que nous en sommes passibles. Passibles de l'être de l'étant qui nous arrive, en même temps que passibles d'être, pour autant que nous nous arrivons nous-mêmes. La révélation de l'être est identiquement celle de notre *transpassibilité*" (p. 76). Dès lors, le "phénomène" et le "rien" ne s'identifient-ils pas l'un à l'autre d'une certaine manière ? Sans doute. Et, sans doute, en ce que le "phénomène" et le "rien" récusent tous deux la question du "*quoi ?*", tout comme la question du "*que ?*". La seule question est celle du "*où ?*", dont Maldiney écrit : "La question "où ?" fuse à travers une cascade de "il y

a" (p.448). Sans doute peut-on dire alors que ce premier chemin était un chemin déjà ouvert et parcouru dans les livres antérieurs de Maldiney.

6

Qu'est-ce *l'oeuvre* alors ? Elle "convient" avec « *l'UN* » ; dans les pages consacrées à Bazaine, sur la "grande mutation des énergies blanches et des énergies noires" dont le vide est la condition, on lit : "Ce qui se détache de tout le reste comme une chose une et unique, d'un autre ordre, c'est *l'oeuvre*, dont l'existence n'est pas celle d'un étant. Comment existe-t-elle ? Elle est le procès et le lieu de mutations parce qu'elle ouvre le vide. Elle se lève en elle-même à partir de rien à quoi on puisse se prendre. Son éclat est en effet toujours prêt à apparaître et à disparaître sans médiation." (p.321). Quelques deux cents pages plus avant, on lisait déjà, au sujet de "*l'oeuvre*" : "Elle n'est pas un objet intentionnel (cf. Husserl) qu'on vise ou qu'on avise. Elle est une forme. ... Une oeuvre est le déploiement de son être-oeuvre, unique. Il est la dimension suivant laquelle elle existe - au sens strict - c'est-à-dire se tient hors, dans l'Oouvert, dans le rien, en intériorisant à soi ce rien" (p. 127).

En résumé :

Le VIDE est l'OUVERT dans lequel toutes choses sont ENTRE ELLES (p.67) ;
Le RIEN n'apparaît pas en lui-même, mais rien, qui touche à l'Un, n'apparaît sans lui (p.87) ((condition d'apparition de l'Un)) ;
Cependant, qu'il s'agisse du Rien ou de l'Un, nous ne sommes jamais en présence de l'un d'eux pris à part... Il n'y a pas plus de passage du Rien à l'Un que de l'être à l'étant (p. 88) ((différence ontologique)).

QUELQUES PEINTRES :

KANDINSKY

« Dans le grand réalisme (la grande abstraction), ce n'est pas l'objet lui-même ou son enveloppe extérieure, mais sa sonorité intérieure, sa vie qui importe »
« Je sus alors que les objets nuisaient à mes tableaux » (*Sur la question de la forme*, ORAN, p. 177-178).

Cela ne signifie pas que pour Kandinsky le « son intérieur » d'une oeuvre se confonde avec la vibration d'une subjectivité sentante.

Trois groupes de travaux chez Kandinsky à partir de 1912 : « les impressions », « les improvisations », « les compositions ».

Ensuite, vers 1933-1944, Kandinsky travaille sur des figures géométriques : cercle, triangle, etc et alors, selon Maldiney, la formation des formes tourne à l'état stationnaire : elles sont des formes fixes et fixées par la géométrie ; c'est ce que Maldiney appelle le « figural » et les figures géométriques ne sont plus des « formes ». C'est une défaillance de l'abstraction chez Kandinsky – il quitte l'abstraction pour passer à la géométrie.

HM : Il n'y a pas d'un côté l'abstrait, de l'autre le figuratif. Il y a des styles d'abstraction et ce qui décide de l'abstraction c'est le régime de la forme : soit *Gestalt (forme finie)*, soit *Gestaltung (forme en mouvement)* :

ex : Les footballeurs (1952),

La route aux trois arbres ou Agrigente (1954).

L'espace flotte entre les taches. Mouvement ou rythme.

Il y a procession et conversion (au sens de Plotin) selon Maldiney (ORAN, p. 330), avancée et retrait.

TAL COAT

Dans les dessins de 1950 (Cascade), Tal Coat dessins par les blancs.

Dans les lavis de 1975, une forme noire compacte est en suspens dans le blanc.

« Surprendre la lumière » : ce que Tal Coat a toujours cherché.

BAZAINE ET TAL COAT :

Blanc et noir, des « non-couleurs ».

cf : Goethe, Die Farbenlehre :

Contre Newton : les couleurs ne sont pas, pour Goethe, le résultat de la décomposition de la lumière ; elles sont des modes de l'ombre, des modes du « sombre ». elles sont de « troubles » de l'oeil, des « troubles » de la lumière.

Le peintre et le teinturier savent mieux que Newton ce que sont les couleurs.

CONCLUSION :

In H.M., « L'art, l'éclair de l'être » (1993).

(p.341) : « Une flaque d'eau sous mes pas. Un homme qui passe au loin. Un vol d'oiseaux au-dessus des labours. Un cri. De tous mes sens ouverts me voici au monde. Mais dois-je dire : me voici ou me voilà ? Ma certitude se scinde, la réalité se décompose, disjointe en deux possibilités entre lesquelles j'oscille : Suis-je là où je vois ?

Ou vois-je là où je suis ? » (fin de citation)

Le « là » est sans doute ce que dans ORAN Maldiney va nommer l'uni-multi-dimensionnalité. Et qui est la condition de possibilité de la peinture et de l'art tout entier.

Là : le Da du Dasein.

Le « là » est « existentiel », il est ce qui oppose l'existant au « ici et maintenant » positif et objectif.
