

L'ouvert

N° 4 / 2011

Bazaine

Miro

Hénin

Revue
Henri
Maldiney

L'ouvert

est la revue de l'association internationale Henri Maldiney
officiellement déclarée la 15 septembre 2007.

Siège social
24, bis avenue du Président-Wilson
75116 Paris
association.maldiney@yahoo.fr

Dépôt légal au troisième trimestre 2011
Imprimé par Vitton copie
Maquette et mise en page : Alain Paccoud



La revue n'est pas responsable des articles qui lui sont adressés.
Ils doivent être compris entre 5 000 et 30 000 caractères
(au-delà et en deçà nous consulter).
Les notes ne peuvent excéder plus de 10 % du texte.
Les textes refusés ne seront pas retournés.
© L'ouvert, 2010.

8 Présentation

Textes de Henri Maldiney

- 12 – Sans titre.
Pour le dixième anniversaire des Éditions « Encre marine », 2001.
- 16 – *François Aubrun*, sans date.
- 22 – *La Mort des prétendants* (Jean Bazaine), 1949.
- 28 – *Jean Bazaine*, 1956.
- 34 – *Georges Braque*, 1950.
- 42 – *Juan Miro ou la précision du poète*, 1953.
- 54 – *Philippe Morel*, 1952.

Textes

- 62 – Monique Niguès, *Si loin, si proche*.
- 68 – Claude Mouchard, *Henri Maldiney*, Regard, Parole, Espace.
- 72 – Francis Wybrands, *Les leçons d'exister* d'Henri Maldiney.
- 88 – Sarah Brunel, *La question de l'origine* : Henri Maldiney et la phénoménologie.
- 106 – Dominique Thouret, *À propos du tableau de Raphaël : « La Transfiguration » Regards cliniques/critiques avec Henri Maldiney*

124 Textes & contexte

Au moment où certains s'emploient à préparer une nouvelle édition des livres de H. Maldiney désormais épuisés, deux événements très différents nous dissuadent de vouloir faire du passé table rase.

Le 28 Juin 2011, Vladimir Dimitrijevic s'est tué au volant de sa voiture sur la route qui l'amenait, une fois de plus, de Lausanne en France. « Personne déplacée » - selon le titre du livre d'entretiens qu'il avait publié, c'est lui qui aura été le premier à accepter de publier un premier recueil de textes de H. Maldiney, puis deux, puis trois, puis un volume d'hommage, allant jusqu'à proposer que ces textes suscitent une nouvelle collection (« Amers » - le nom fut choisi par Henri Maldiney) aux Éditions de l'Age d'Homme qu'il avait fondées quelques années plus tôt. Sans sa passion pour les livres, sans la générosité de son travail, les livres dont nous attendons une nouvelle publication n'existeraient pas.

Cet automne, les éditions Encre Marine fêtent les vingt ans de leur existence. *Ouvrir le rien, l'art nu y* a été réédité (revu et corrigé) l'année dernière. Les connaisseurs ont pu apprécier le soin extrême avec lequel cette publication a été faite. Mais le résultat, en même temps qu'il le manifeste, cache discrètement tout ce qu'il a fallu de préparation, de corrections, de « mise au point » pour que la matière fournie par H. Maldiney puisse finalement prendre forme. Il y a dix ans, H. Maldiney, avec d'autres auteurs, donnait à Jacques Neyme un texte que nous avons souhaité reprendre aujourd'hui. Paru dans un recueil ayant pour titre « Écrire, résister », il a été l'occasion pour H. Maldiney à la fois de s'expliquer sur son propre travail et de dire son estime à son éditeur.

À notre tour, nous tenons à dire notre reconnaissance (parfois posthume, toujours tardive) à l'égard de ceux qui ont été les premiers à nous permettre d'avoir accès à l'œuvre écrite de H. Maldiney.

Pour le reste, les textes qui composent cette quatrième livraison de *L'Ouvert* sont ou bien des textes de H. Maldiney, fort peu connus, devenus pour ainsi dire introuvables, ou bien des textes consacrés à H. Maldiney, l'homme et l'œuvre.

Le bruit court selon lequel un colloque pourrait se tenir à l'occasion du centième anniversaire de la naissance de H. Maldiney et qu'il serait consacré au rapport de H. Maldiney à ses poètes et à ses peintres. L'année 2012 nous dira si la rumeur se vérifie ou non ; toujours est-il que nous reprenons quelques textes, brefs mais denses, que H. Maldiney a eu l'occasion de consacrer à des peintres célèbres ou moins célèbres. L'ancienneté de quelques-uns d'entre eux permettra à beaucoup de découvrir comment H. Maldiney a tracé la voie de son esthétique, comment sa pensée n'a cessé de se former et de se transformer au contact des œuvres de ceux dont il fut l'ami.

Parmi les textes qui lui sont consacrés, celui du Monique Niguès a d'abord valeur de témoignage. Dans un recueil d'intérêt forcément inégal (*Portraits de maîtres*), elle rappelle et se rappelle ce que fut l'enseignement de H. Maldiney à une époque où, pour l'essentiel, seule sa parole pouvait faire autorité.

Pour sa part Francis Wybrands a eu l'occasion de consacrer plusieurs articles de recension d'ouvrages ou de présentation de H. Maldiney. Celui que nous reprenons est celui qui, de tous, a le plus d'envergure. Il nous a paru remarquable que, sans connaître l'homme Maldiney, quelqu'un ait pu ainsi, en toute justesse, se rapporter à son œuvre.

Des années auparavant, Claude Mouchard avait rendu compte de *Regard, Parole, Espace*. Comme Francis Wybrands, sa formation in-

tellectuelle, ses choix esthétiques l'avaient préparé. C'est pourtant d'une découverte qu'il fait part.

Quant à Sarah Brunel, elle a eu sans doute l'occasion d'entendre quelquefois H. Maldiney. Formée à l'école de la phénoménologie, par Pascal Dupond, son professeur de khâgne, elle a choisi de consacrer son D.E.A à la pensée de H. Maldiney. L'article repris ici en est, pour ainsi dire, le prolongement. Mais son travail de lecture et de méditation lui a permis, depuis lors, de manifester à plusieurs reprises le profit qu'elle en fait à un plan volontiers spéculatif.

Des inédits auraient évidemment été les bienvenus. Ils courent simplement le risque d'arriver hors délais. Tel quel, ce quatrième numéro de *L'Ouvert* mérite pourtant qu'on l'examine avec attention.

Bernard Rordorf et Jean-Pierre Charcosset

La présentation « matérielle » de *L'Ouvert* a changé : elle le doit à Alain Paccoud : ses compétences et son amitié nous sont précieuses.

Écrire, résister

À la mort d'André du Bouchet, relisant de lui quelques lignes « heurtant au muet comme à ce qui est ouvert », j'eus clairement cette pensée : ce dont je suis en deuil n'est pas qu'il me manque mais qu'il manque au monde. Aucune biographie, aucune bibliographie, recouvrant son absence sous la masse d'informations, ne peut venir à bout de cette présence. Parce que son existence poétique et réelle, son existence « poétique » est un avènement de l'humain dans l'homme. L'essence de l'homme est à l'avant de lui-même « dehors – sur son écart – inscrit comme jour au centre ». Se retrouver dans l'écart c'est être, sans jamais s'insérer dans la bienfaisance d'un système clos « ...sur moi trouvant, où je me sépare, et avance, appui - et moi ».

L'esprit de fermeture prend forme à notre époque dans un carrousel de pensées ; et l'idéal totalisateur fait bon ménage avec l'esprit de distraction. Le temps de travail peut bien nous apparaître aujourd'hui comme un temps retranché, soustrait à celui des loisirs, celui-ci reste empreint de ressentiment à l'égard du premier. Il lui faut s'en distraire. Ainsi se multiplient les arts et les techniques du divertissement, au bas degré desquels fonctionne l'amuseur public. Comme à l'époque, annoncée par Nietzsche, de l'avant-dernier homme ceux qui le représentent « clignent de l'œil » pour se montrer, les uns aux autres, qu'ils « s'y entendent ». Ceux du troupeau sourient, d'un sourire uniforme, au spectacle qu'ils donnent d'eux-mêmes ; ils expriment la pleine satisfaction des besoins que pour eux et en eux on vient de créer.

La culture ne dépend plus, dans son ensemble, de la dictature des producteurs ni des consommateurs, mais de celle des distributeurs. La puissance distributive des media illustre le mythe universel de l'argent qui combat en vain, puisqu'il le rejoint, celui du maître absolu : la mort.

Alors faut-il écrire contre... ?

La négation risque de fortifier ce qu'elle nie. Il faut écrire non pour la déchirure, mais pour le jour.

Écrire est un acte. Un acte d'existence. Comme l'existence il a sa tenue hors de soi dans l'ouvert. Ce n'est pas écrire que d'écrire dans la perspective éditoriale d'un livre à faire paraître pour se faire paraître.

Écrire pour qui ? Cette question n'est pas première. J'écris pour ceux que cet écrit éveillera... à quoi ? À ce pour quoi j'écris. J'écris en tant que témoin de la signifiante de l'être qui me traverse et m'enveloppe irraptivement. Cela conduit à un livre. Mais je ne suis pas le maître d'un ouvrage. Je suis le témoin d'une œuvre, l'*histor*, comme les figures sous arcade de l'*Apocalypse* d'Angers sont, en bordure de chaque scène, les garants de l'événement.

Les éditions Encre marine qui veillent à l'espace du livre ont le sens de cette situation.

Henri Maldiney

François Aubrun Peintures récentes

Il n'y a en art ni problèmes, ni solutions. Une œuvre n'existe qu'à frayer sa voie. Elle ne répond à aucune autre question qu'à celle qu'elle est elle-même à chacun de ses moments critiques, lorsque, contrainte à l'impossible, elle a à être, par delà toute anticipation calculable, sa propre possibilité – et qu'ainsi mise en demeure d'être, elle devient dans le trans-possible où elle a lieu, la demeure de l'être.

Pourquoi donc et comment écrire sur la peinture ? Nul ne peut interroger une œuvre qu'à partir du monde qu'elle instaure. On ne peut la mettre en vue que dans un regard déjà ouvert – et qu'elle-même a formé. La comprendre c'est se comprendre en elle. Non pas la mettre en perspective sous l'horizon d'une culture, mais reconnaître où et comment, en elle et par elle, j'ai lieu. Là où j'ai lieu, je suis en situation jusqu'aux extrêmes limites – inaccessibles – du monde. C'est sur le fond de cette situation dévoilée par une œuvre que le monde m'est signifié comme monde, comme lieu de présence qui détermine le comment de toutes mes rencontres avec les choses, les autres et moi.

L'acte fondateur d'une œuvre instaurant un monde qui la justifie n'est pas une création à partir de rien, non plus qu'à partir de quelque chose. Il est la libre émergence d'un fond dont on ne peut rien dire ni qu'il est ni qu'il n'est pas. Avant la déchirure de la présence et de l'absence, ou de l'être et du non-être, il est le chaos sans différence d'où ne s'élèvent ni le jour ni la nuit. Ainsi parlait Cézanne à propos de terres rouges qui « sortent d'un abîme ». De l'abîme surgit non un site mais un monde, sous

l'horizon d'un lieu inédit où tout est en vue dans l'ouverture d'un sens neuf. Sans le fond les formes inexistent. Filigrane du vide, parcours idéal, elles constituent alors un réseau décoratif et non pas des voies de communication existentielles.

Rien n'est plus étranger à notre époque que le fond. Tout y est structure ou symbole. Parole court-circuitée de l'effort d'être... dont il ne reste que l'exil, sous la forme écœurante d'un narcissisme universel, où le moi à force d'in-sistance à soi n'est plus capable d'ex-istence.

L'œuvre de François Aubrun se cherche tout à l'opposé. Que se passe-t-il dans ces toiles qui les constitue en expérience où le VOIR engage, où VOIR c'est ÊTRE ?

A première vue – moins innocente sans doute qu'habitée – une matière épaisse, faite d'empâtements noirs et blancs, erre en elle-même à la recherche d'une forme toujours refusée. Est refusée toute forme déterminée du dehors par des exigences d'harmonie immédiate et par là condamnée à être l'expression d'un destin étranger. Toute forme est limite, contingence subie. Ce qui fait dire à Francis Ponge que, parmi les plus graves douleurs, il serait juste de reprocher à la nature « celles que provoque chez toute créature le sentiment de sa non-justification, celles, par exemple, chez l'homme qui le conduisent au suicide, celles chez les végétaux qui les conduisent à leurs formes ».

Ici le peintre cherche sa justification sur le chemin de son œuvre, non comme un acquittement du destin, mais comme une liberté dont il n'est pas quitte.

Au départ, avant de partir, tout est compacité, serait-elle lumineuse. Nous naissons dans le monde sans être avec lui dans une contemporanéité de co-naissance, que nous avons à conquérir. De cette compacité Cézanne a donné la formule en parlant de « ces sensations confuses que nous apportons en naissant », où l'aveugle lumière de midi est la même épaisseur sonore que « l'odeur des scabieuses ».

Plutôt que de sensations distinctes, il s'agit d'un sentir massif où tous les sens se confondent. Ainsi, dans les toiles d'Aubrun, chaleur, lu-

mière, odeur et bruissement vibrent ensemble dans la tension des noirs et des blancs, à travers l'empâtement de la matière. Ce fond de touffeurs est parfois focalisé par la griffure rapide des aiguilles de pins s'acérant sous le soleil.

Le travail du peintre est celui d'une liberté tentée. Tentée (au sens de tentation) par l'enlèvement dans le fond qui lui offre le repos d'une passivité irresponsable. Tentée (au sens de tentative) c'est-à-dire osée et osante – se décidant au saut de l'existence. Cet arrachement au fond – et du fond à lui-même – est l'acte même de l'œuvre dont on peut suivre l'histoire à travers notamment la texture des tableaux.

Au départ, l'enlèvement où on est mêlé aux choses, soumis à la phénoménalité élémentaire et que manifeste la technique de l'empâtement – du moins pour celui qui n'en perçoit pas la mobilité. Celle-ci est obtenue, progressivement, par la variation des textures. Aussi la texture est-elle – et de plus en plus – essentielle à cet art. Il ne joue jamais sur la couleur-teinte, se contentant du noir et blanc, de bleu et de gris. La couleur est un trouble de la lumière. Au reste l'idéal de la couleur vers lequel tend toujours celui qui cherche à s'affranchir d'une climatique unilatérale, c'est l'incolore. De la nuit d'Hadès à la lumière du jour. Cette révélation de l'espace ne fait qu'un avec la genèse des formes. Celles-ci n'ont pas de statut indépendant qui en ferait les moments privilégiés du tableau, les éléments d'une composition thématique. Forme, couleur, valeur, texture ne sont que les diverses dimensions de l'énergie spatiale. Aucune d'elles n'est en soi objet direct de vision. Comme la couleur a son destin-limite dans l'incolore, la forme en formation ne cesse de se déprendre d'elle-même pour ne pas être prise en flagrant délit d'existence séparée. Les modulations de la couleur, du noir au blanc (mode majeur), du gris au gris (mode mineur) sont plutôt des passages ; et leur mouvement est celui d'une autogenèse des formes.

Expansion et contraction (liées en particulier à la différence des textures) sont les moments conjugués adverses, générateurs de l'espace

libre. L'espace se déploie à partir de certains foyers apparaissant... disparaissant qui sont les événements-avènements où prend son départ, dans un bond qui l'inaugure, une présence unique – mais non encore sûre d'elle – dont l'œuvre en acte est le lieu toujours renaissant et toujours menacé.

Henri Maldiney

La mort des prétendants

Que croyez-vous donc que soit le monde ? Un fauteuil pour vous asseoir ? Un passant, pour meubler votre ennui ? Une horloge pour savoir l'heure ? - L'heure de quoi ? - Ce quoi, c'est toute la question. La seule chose qui importe est la réalité.

Cette réalité qu'est-elle ? Ni l'œil ni la main ne l'ont jamais su. Le monde n'est pas un spectacle remonté de toute éternité pour le divertissement de ce moi dont chacun se juge définitif – définitif parce que bien défini, serré dans sa formule, empaillé à vingt ans. Ni non plus cet univers préfabriqué où nous enferme le naturalisme, bloquant la conscience sur cette pensée : « connaître un objet, c'est savoir s'en servir ». La réalité, c'est tout autre chose. Seul peut parfois l'atteindre l'homme qui est tout entier planté en elle – et elle en lui.

Le divorce de l'art contemporain et du public ? Il serait plus exact de parler du divorce de l'art et du public contemporain. Un public qui n'est plus qu'un usager. L'homme de notre temps est exclu de l'art même, parce qu'il s'est exclu du monde. Et il a ses arts à lui, qui illustrent parfaitement son état, même s'il ne s'y reconnaît pas. Aux époques de sclérose, aux mortes-saisons de l'homme, celles où précisément on parle le plus d'humanisme, l'homme et le monde se séparent. Chacun retourne à sa définition-barrière. « La décadence d'un art, comme celle de l'homme, écrit Jean Bazaine, est toujours ce passage de l'objet-prétexte, de l'objet carrefour de forces à l'objet fin en soi, économie fermée, à l'objet devenu si bête qu'il dévore ses propres pattes, à l'objet catoblépas. » Et l'homme de son côté est devenu cet entêtement parallèle, cette monade qui a verrouillé portes et fenêtres pour être à l'abri dans sa prison.

Cet homme a les arts qu'il mérite.

Ou bien, sous prétexte de retour au réel, il a recours aux familiarités primaires de l'utile et de l'agréable pour se donner l'illusion qu'il

vit avec les choses : c'est la phase des néo-réalismes, cette ménopause de l'art. Ou bien dégoûté de la passivité de l'objet avec lequel il ne saurait entretenir que des relations sans aventure, il lui fait violence. Et comme, en cet état, il ne trouve jamais que lui-même, il parle de vie intérieure, et tente d'échapper à la solitude de l'Unique en multipliant son portrait dans les miroirs déformants de l'expressionnisme. Ou bien encore, parce qu'il n'a pas rencontré – en soi ou dans l'objet – le chemin qui mène au monde vrai, il en construit un autre dans les espaces imaginaires – et faute d'avoir inventé une peinture, il peint des inventions.

Toutes ces attitudes participent d'une erreur commune : elles supposent que le monde est là – donné d'avance – comme un ensemble d'objets distincts dont la familiarité nous ravit ou nous écœure, et avec lesquels ou contre lesquels l'homme est condamné à vivre. Elles ne laissent à l'art que cette alternative : respecter ce qui est ou inventer ce qui n'est pas. Or, ce pessimisme ouvert ou larvé de la peinture d'hier, qui passe abusivement pour être encore celle de notre temps, est en train de se dissoudre sous nos yeux dans les œuvres de quelques peintres qui sont la conscience véritable de l'art d'aujourd'hui. Parmi eux, Jean Bazaine est assurément l'un des deux ou trois plus grands.

Non, la réalité du monde et de l'homme n'est pas de finir par cette formule de l'ordre mécanique et de l'ordre politique : « une place pour chaque chose. Et l'homme lui-même à sa place embusqué comme une araignée dans la toile de l'univers et prenant sur lui des points de vue. » Cette formule qui fait une place à toutes les choses du monde ne fait justement pas place au monde. « Tout le monde dans une coquille de noix ». Que cette coquille enferme la jeune fille au turban de Vermeer, un rocher de Cézanne, ou la mer de Bonnard. Chaque objet est un carrefour de toutes les forces du monde, mais il n'apparaît comme un carrefour de toutes les forces du monde que s'il transparait comme carrefour de formes dans l'art. Alors seulement il y a un monde et les choses sont justifiées.

La justification des formes leur vient de ce que leur réalité est tout entière correspondance – et que le tableau est le lieu où ces correspon-

dances, dont chacune est gratuite, tissent ensemble une nécessité. Cette nécessité est celle d'un rythme unique dont l'existence réelle anéantit tous les possibles qui pouvaient jusque-là lui servir de synonymes. Il faut qu'un tableau tue sous lui tous ceux qu'il aurait pu être : c'est la mort des prétendants.

L'art signifie qu'il y a un monde. Mais l'univers de l'art n'est pas une simple transposition de la nature. Entre l'objet carrefour de forces et le tableau carrefour de formes, il s'agit de tout autre chose que d'un parallélisme. De l'un à l'autre, l'accent vital s'est déplacé. « L'objet doit disparaître comme objet pour se justifier comme forme », dit Bazaine. « Meurs et deviens », telle est la première parole du peintre aux objets du monde. Mais il faut que la mort soit réelle pour que soit réelle la résurrection. Ce passage doit être une transfiguration et non pas un déguisement. L'objet ne peut dévoiler le réseau de ses parentés profondes que s'il meurt à sa définition distincte fondée sur l'unicité de son sens, sur son exclusivité taciturne – pour renaître sous le signe de l'ambiguïté. C'est dans l'ambiguïté – et dans l'ambiguïté seulement – que les choses communiquent entre elles en échangeant leurs existences. Et non pas leurs noms. Chaque forme éclaire toutes les autres et s'éclaire à elles. Il ne s'agit pas d'une lecture successive où les mêmes éléments se métamorphosent, étant tour à tour l'arbre, le plongeur et l'eau. Il s'agit d'un rythme contrapunctique où l'arbre, le plongeur et l'eau ensemble reçoivent l'existence de leur unité. Unité qui nous introduit à celle du monde élémentaire où l'homme est vivant dans un milieu vivant. Et si « La Messe de l'Homme Armé » nous fait entrer dans un rythme à la fois religieux et guerrier qui semble venir tout droit de Péguy, c'est parce que le contraste royal du bleu et du rouge en leurs plus délicates modulations s'accorde avec la raideur des verticales pour susciter en nous la même ambiguïté que le plus pur élan de Notre-Dame de Chartres, « la flèche irréprochable et qui ne peut faillir ».

Que de peintres ont échoué dans cette renaissance de la nature, faute d'avoir perçu cette essentielle ambiguïté. Dans leurs œuvres, l'objet meurt pour rire ; on continue à l'apercevoir en filigrane, à travers les

formes qui s'y sont simplement donné rendez-vous. Ou bien il meurt pour toujours, laissant derrière lui une postérité d'imaginaires. Or les formes ne sont ni les tracés régulateurs du monde sensible, ni les tracés constitutifs d'un monde intelligible. Elles n'existent toutes faites ni ici-bas ni là-haut. Il n'y a pas à proprement parler d'univers de l'art, au sens d'un lieu de formes. Mais c'est par l'art que que l'homme vient au monde et que le monde à l'homme dans leur commune réalité. Il n'est pas question ici de réalités nouvelles, mais d'une Renaissance et d'un ressourcement de la Réalité. La peinture de Bazaine est une de celles qui annoncent le plus clairement cette renaissance : elle nous propose une nature où nous avons notre véritable incarnation, où nous nous mouvons non plus en serviteurs, mais en fils, non plus sous le signe de la Loi, mais sous le signe de la Grâce. Mais encore faut-il vouloir exister.

Henri Maldiney

Jean Bazaine

Pour donner à entendre à travers nos propres paroles un art qui commence quand la prose du monde est en défaut, nous sommes aussi désarmés que le poète quand il doit donner la parole au monde muet. L'analyse de ses structures est sans doute plus efficace que le pauvre vocabulaire de l'émotion, mais aucune grammaire des formes, aucune topologie de l'espace n'équivaut au style. Entre elle et lui il y a cette faille où toute mesure s'abîme, où notre rapport au monde change de signe, où notre existence n'a plus d'autre raison que d'être en résonance avec une œuvre dont la genèse est une avec celle du monde qu'elle dévoile. Esthéticiens ou critiques, nos expressions les plus analytiques doivent garder leur sens ouvert et réserver la possibilité d'un « avenant ». Car le moment de réalité d'un art est toujours ce qui lui advient.

Nous avons le souvenir de ce qui nous advint lors de notre première rencontre avec la peinture de Bazaine. Mais nous ne pouvons le dire que dans un va-et-vient perpétuel entre l'analyse et l'étonnement. C'était à une époque, celle de l'immédiate après-guerre, où revenu de captivité nous tentions, comme tous ceux qui avaient été exclus de l'histoire, de renouer avec le temps de tous. Et nous savions, pour en avoir assez souvent évoqué les constellations au milieu de notre crépuscule, que « l'homme demande constamment à l'art de nouvelles preuves de son existence ». Mais que nous importait le temps du musée, mobile parenthèse toujours prête à se fermer sur un nouveau destin? Après cinq ans de barbelés (autre parenthèse) nous n'avions pas besoin d'un destin mais d'une histoire. Quand nous errions dans les salles du Louvre, l'ébranlement du monde entier nous traversait comme dans une salle d'attente le roulement de milliers de trains se hâtant vers l'aube. L'heure était venue – ou passée à jamais – de faire la preuve de notre liberté. C'est alors que dans le demi-jour d'une collection bruxelloise *La Messe de l'homme armé* nous réintégra à l'histoire. Dans son élan de flèche irréprochable qui guérit celui qu'elle frappe de toutes ses pensées obliques, elle réfutait la fausse rectitude de cette sentence que nous avions lue sur le mur de l'un de nos

camps: « Celui qui n'est plus dans le combat n'est plus dans le droit ». Le sens du combat s'y éclairait à une autre lumière dans laquelle le Sacré faisait alliance avec l'homme qui se dépasse lui-même à travers son humanité. Communiquant son rythme à toutes nos attentes elle les liait en un unique sursaut sans autre appui que la roide genèse des formes naissant tout armées de signes qui sont les nôtres. Avant tout le signe de l'homme, la verticale où, seul être debout au milieu du monde dans l'écoulement du temps, il assume sa perpétuelle émergence et fonde sa nature en histoire.

Mais rapide, éphémère, est le meilleur de l'homme. Même fondé en histoire, il n'est pas une « acquisition pour toujours » - à moins que le temps tout entier ne soit « placé en abyme » dans l'instant de l'art qui est celui d'un étonnement pour toujours. Il n'y a d'étonnement que devant la réalité; et dans l'instant de Bazaine nous sommes saisis, requis par la réalité humaine. *La Messe de l'homme armé* en est le moment le plus nu. Cependant, si nu qu'y soit le style de l'homme, les formes où il surgit à soi à même le recueillement de toutes les obliques en une seule ascension verticale s'exaltent dans un espace de vertige. Dans cet art où l'homme se reconnaît aux signes non de sa représentation mais de sa présence, sa présence aux lointains s'accomplit dans une proximité absolue où il est exposé de toutes parts à l'environnement et placé lui-même en abîme dans l'ouverture de l'être.

« Dans l'ouverture de l'être » se dit en peinture « au péril de l'espace ». Nous avons appris de Riegl et de Worringer que ce péril hante l'art à la fois comme une menace et comme une tentation et que cette ambivalence commande la vie des formes. Tantôt l'art oppose à l'espace la frontière d'une forme-limite à l'abri de laquelle chaque être coïncide avec sa définition close. Tantôt il ouvre les formes à l'espace où l'individu ne trouve - avec sa perte - son repos que dans le tout. Cette stratégie stylistique ne se comprend que si les formes, avant d'être des signes et pour l'être, sont des conduites spatiales dont chacune constitue un mode de présence à l'espace. Or, que sont chez Bazaine les signes de reconnaissance de l'homme? - Des formes ambiguës en train d'échanger leur

sens contre celui du monde entier parce que les forces de gravitation de la présence humaine se confondent en elle avec le champ du paysage. Dans le paysage nous sommes perdus. Mais il y a dans l'être perdu une présence à soi qui, pour être en proie à l'espace, n'en est pas moins dévoilement de l'espace dans un regard. Précisément Bazaine ne retient de l'homme pour le fonder en signe que ce que notre regard perçoit de notre corps quand il est livré à l'espace: non pas une image mais les lignes de tension de sa présence hors de soi, le schème moteur de son extase. Si dans *Les amoureux au printemps*, *La toilette du soir* ou *L'enfant des bords de Seine*, quelques lignes subsistent à la limite de la présence et de l'absence à soi, on chercherait en vain dans *L'enfant matinal* le moindre signe d'identification. À ceux qui réclament des signes il ne sera donné que le signe de Jonas enseveli et ressuscité. L'homme ou l'enfant enseveli dans l'espace ressuscite comme regard du monde. Pour l'enfant le monde commence à la fenêtre. Son ici n'est pas la chambre. C'est à la fenêtre que sa présence prend corps, c'est là qu'il est au monde à travers un corps dont l'esquisse motrice est accordée aux seuls rythmes du paysage. Les hautes obliques dans l'ouverture desquelles s'inscrit l'éblouissement vertical de l'espace sont emportées elles-mêmes dans son sursaut qui creuse en elles le vertige de toutes les autres formes. Ainsi l'enfant matinal dont l'existence fait corps avec le signe équivoque de cette fenêtre qui ouvre le monde et qui s'ouvre dans le monde n'a pas d'autre présence à soi que sa présence à tout. « Ce balancement à l'intérieur d'une même forme entre deux explications possibles... cette fissure... finissent par envahir l'objet, par se substituer à lui; c'est en eux que se réalise son unité ». L'unité de notre ici et de nos lointains dans un même champ de présence suppose que nous sommes à un monde « qui en chacun de ses signes se souvient du monde entier ». *All world in a nutshell*.

Mais pour voir « se lever ces signes sous la pluie des apparences » il faut que se dévoile la dimension secrète et éclatante d'une réalité qui est à la fois ceci et tout cela. Cette trame d'ambiguités où des courbes de femmes se marient à des épaules de collines commence, nous dit

Cézanne, à « ces sensations confuses que nous apportons en naissant » si du moins le quoi de leur apparence est ébranlé par le *comment* de leur apparition. Or nous savons pour l'avoir saisi dans le regard de Cézanne ce que cette communication *pathique* avec l'élémentaire peut avoir d'inquiétant. Pas toujours rassurante la petite sensation. Et chez Bazaine le regard du monde n'est pas toujours non plus celui d'un enfant matinal. On n'existe pas impunément au péril de l'espace. Si dans ses écrits Bazaine insiste tant sur notre communication avec les êtres et les choses, sa peinture en fait ne commence qu'après – par une rupture. Bien que de plus en plus ses thèmes soient ceux du paysage et ses toiles témoignent par rapport à ses gouaches d'une singulière résistance à l'illimité. Cézanne se garde bien, nous dit-il, de substituer l'épaulé à la colline, la colline à la femme. Lui-même garde entre les choses ou leurs signes une certaine distance plastique : le rythme n'abolit pas l'individualité des cadences dont il fonde l'unité. Entre le peintre et les choses il y a toujours l'espace d'un silence, autre forme de « cette solitude formidable » des possédés du monde. Ainsi ses Espagne. On ne fait pas la peinture qu'on veut, mais il s'agit de vouloir jusqu'au bout celle qu'on peut ; or, pour vouloir il faut être vigile. Vigilance qui suppose une rupture : « à chaque toile perdre le fil ». Cette oscillation sans fin entre la communication et la rupture qui est le style de Bazaine a son expression directe dans *Le chemineau d'automne*.

Quel est cet être surgi de nulle part sinon de la texture même du paysage, ce faisceau de lignes errantes qui se noue et se dénoue au gré des fibres de l'espace ? - C'est l'homme en marche dans le monde à travers lui-même. Il fraye le chemin de sa propre forme dans un espace immémorial où il erre à l'aventure mais dans cette aventure advient à soi. Si son sens est toujours en sursis dans ce réseau d'allusions brisées c'est qu'il est moins un sens qu'une direction significative pour laquelle tous les thèmes sont trop courts et qui ne peut se faire jour que par le style. Un entrelacs saccadé de bandes sombres ferme l'espace dans un lacis de chemins d'ombre au rythme des pas de l'homme qui trébuche dans le soir. Mais l'homme n'est pas seulement cette fin d'étape. Il est l'espace

de sa journée. Seule forme circulant en elle-même au confluent de toutes les autres, son style est celui du temps. Écartelé sur champ de monde il s'établit dans son signe par un geste de semeur d'espace qui constitue la ligne de fuite de toutes les perspectives successives. Au milieu de la dérive des horizons il signe et assigne l'espace à lui-même. Par lui le monde se temporalise. Il n'y a de grande peinture que du temps et Bazaine l'instaure dans la sienne en établissant l'homme au cœur de l'espace. Mais nous ne sommes le cœur de l'espace que vulnérables dans tout l'espace et prêts à y répondre de l'incessante attaque du monde. Le peintre donne forme à cette responsabilité en la fondant en style. Donner le regard au monde c'est le dévoiler dans un espace stylistique. Le regard et l'espace sont un. Ils constituent un unique champ de présence où notre aveugle complicité avec l'élémentaire se fonde par le style en existence dévoilante-dévoilée. Exister c'est être présent à soi hors de soi, exposé à l'imprévisible, dans une transcendance que menace son ouverture même. Là est, nous dit Bazaine, « le plus concert de notre existence ».

Henri Maldiney

Georges Braque

Un Maître, c'est quelqu'un qui est devenu quelque chose. Il existe d'abord au passé. Il habite, à l'écart du temps des hommes, le musée de ses œuvres qu'on appelle par habitude son atelier. En un mot, il Est. Il appartient à l'histoire. Mais l'histoire ne lui appartient plus. La maîtrise est une mauvaise maîtresse. Elle pousse l'artiste à enfouir son talent au pied de l'arbre le plus sûr — celui qu'on ne remarque pas parce qu'il ressemble à tous les autres. S'il veut vivre encore qu'il la répudie. Et pour se remettre en jeu pour entrer dans le jeu. « Nous n'aurons jamais de repos, dit Braque, le présent est perpétuel ».

La présent, qui fait la précarité de l'œuvre, met l'artiste en posture héroïque. Mais que reste-t-il de cette précarité et de cet héroïsme quand de perpétuel le présent devient éternel ? Quand on a été à soi seul et tous les jours, comme Braque, la moitié du cubisme, on est en danger de l'être pour toujours. Des créations distinctes qui à l'instant de la recherche existaient à l'état naissant comme autant de victoires incertaines finissent par se souder entre elles — composant alors une œuvre unique et définitive qui ensevelit en elle l'Idée qui la fait naître et contre laquelle elle est née. Quand une œuvre de l'homme atteint à l'objectivité d'un ouvrage de la nature l'idée cristallise en système. C'en est fini de son murmure. « Le présent et son bruit de source. » — Combien peu sentent couler les sources dans les œuvres cubistes. A-t-on assez parlé de leur univers sans durée, de leur lumière sans saisons, de leur structure immuable comme un hiver. Pourtant le cubisme a été un printemps de l'art. Jamais le cubisme des créateurs n'a été un système. C'est une histoire. C'est l'histoire de quelques hommes qui tentèrent de se délivrer de l'obsession d'une certaine vérité qui rôdait en eux et autour d'eux. Et c'est en même temps l'histoire objective de cette délivrance.

La menace qui pèse sur les grands cubistes n'est pas celle-là. Elle beaucoup plus insidieuse. Ce n'est pas le système c'est l'histoire elle-même qui menace de figer les sources. L'expérience cubiste, en raison même de son importance historique, risque de rester « prise » dans l'histoire — une histoire qui a cristallisé autour d'elle, à partir d'elle, dans les deux directions de l'Avenir et du Passé. En transformant la sensibilité des hommes, le ton de leur dialogue avec le monde, le cubisme a commandé toute l'évolution l'histoire du xx^e siècle. Il inversement il possède un pouvoir rétroactif. En même temps qu'il modifiait le style de notre ouverture au monde, et, notre façon de le faire comparaître, il renouvelait notre manière de nous ouvrir au passé et de nous ouvrir le passé : il nous adonné d'autres ancêtres. Par une redistribution des grandes lignes d e partage historique, il a appelé à une vie posthume quelque fois plus réelle que l'autre l'art d'Uccello, de Fouquet ou de Georges de la Tour. Or cette articulation du passé et de l'avenir sur un moment privilégié de l'Histoire de l'Art confère à ce moment un sens objectif et le bloque dans une espèce d'éternité. C'est « une certaine position du pêne qui ferme définitivement la serrure ». Ce verrouillage historique convertit l'histoire du cubisme en destin.

Or Braque plus qu'aucun autre risquait d'être saisi par ce destin. A cause de l'extrême fidélité avec laquelle il a vécu cette histoire. L'expérience cubiste — expérience pour être et non pour voir — c'est quelque chose comme la Nuit Obscure de l'art. Les plus grands en ont vécu toutes les heures successives, comprenant qu'une pareille expérience ne peut être que totale — ou nulle. Et d'autres — les tard venus — après quelques exercices de mécanique spirituelle se proclamaient déjà docteurs en théologie mystique et tenaient boutique de leurs révélations que Braque et Picasso en étaient encore à se dépouiller de leurs premières évidences et atteignaient et par là à cette nudité, à cette limitation des qui « invite à la création et fait le style ». Le style, c'est le contraire de l'automatisme. C'est l'homme libre choisissant librement la nécessité interne de son œuvre.

L'effort cubiste a été une tentative de stylistes et de créateurs. La hantise du style l'emporte chez Braque. L'obsession créatrice chez Picasso. Voilà pourquoi — des deux — Braque était le plus menacé.

Choisir la nécessité interne de son œuvre, c'est exiger de son propre génie qu'il se confonde avec l'ordre des moyens. Pas de retraite possible — fût-ce sous la forme d'une solitude. « Solitudes de Picasso », nous dit Jean Cassou. En effet, elles sont innombrables. Ce sont elles qui nous préservent de dire « Je me suis aimé. Je me suis haï. Puis nous avons vieilli ensemble ». chez Braque, il n'est pas question de solitude, mais de renoncement. Pas d'héroïsme tragique né du conflit de notre désir du monde avec le sens du monde et se déchargeant dans un Jeu sacré. Mais un héroïsme du quotidien. Non pas celui d'un homme qui rejette ses œuvres comme un dieu ses mondes. Mais celui d'un homme sur le chemin de sa tâche — une tâche qui l'attendait. Un artiste de ce type passe tout entier dans son œuvre et l'histoire d eson œuvre s'intègre à la logique intérieure d'un style — ce qui fait qu'elle participe de son destin. N'est-il inévitable — que ce style en vertu de son efficience historique acquiert l'évidence objective d'une organisation de la nature — qu'un tel artiste soit un Maître ? Comment Braque dès lors pouvait-il se libérer « et se tirer tout vif dehors les monuments » ?

Braque s'est libéré. Non par calcul. Mais par besoin. Après dix années d'un voyage où ils avaient dû tous les jours gouverner au plus près, comment les « grands navigateurs » du cubisme n'eussent-ils pu ne pas ressentir le besoin de courir un peu sous le vent ? Après 1918, surtout à partir de 1920, quelque chose oscille dans l'art de Braque. Un souffle baroque traverse son style, fait onduler des formes et transporte dans ses tableaux la figure imagée des objets du monde. Et vingt après, c'est une autre rafale de même souffle qui conduit Braque à utiliser partiellement un des moyens du fauvisme : le pouvoir émotionnel direct de la couleur. Cet art-là a exercé une séduction puissante. Le monde de Braque émer-

geait de quelques-uns de nos instants privilégiés et les liait entre eux par une sorte de volupté sourde où conspiraient tous nos sens. Et devant le peintre descendu de sa tension première chacun lui était secrètement reconnaissant de manifester, comme on dit, « plus de liberté ».

Toutefois, qu'on prenne garde. Cette œuvre ne pesait son poids de réalité que parce qu'elle était concentrée. Si la couleur de Braque, à l'exposition d'Avignon, possédait une évidence égale à celle de la muraille du palais des Papes, c'est parce que les formes où elle était agissante suivait la même pente... en la remontant. C'était là le secret de sa monumentalité. L'art de Braque ne venait-il pas d'accomplir sa promesse ?

Mais un artiste a envers soi des exigences plus dures que son meilleure public/ et envers son œuvre moins de dévotion et plus de foi. Braque se trouvait aux prises avec un spectateur incorruptible : sa jeunesse. À côté de lui grandissait toute une génération de jeunes peintres qui n'eussent pas été possibles sans le cubisme. Tout ce qu'il y a de plasticiens dans la jeune peinture, là même où ils se réclament directement de Cézanne, n'ont commencé à déchiffrer Cézanne qu'à travers la « grille ». Même si pour eux le cubisme n'est — heureusement — qu'une grille et s'ils ont à découvrir ailleurs la langue maternelle de leur art, pour ses fondateurs le cubisme est — heureusement — un vrai langage. Il s'agit toujours pour un artiste, quelque soit son âge, d'apprendre à parler sa langue originelle qui est l'organe primordial de son dialogue avec les choses. Aussi pour celui qui refuse d'être un Maître, qui refuse de parler le langage primordial de son art comme une langue morte, n'y a-t-il qu'une issue : le parler encore, le parler toujours, comme une langue à la fois très vieille et très neuve qu'on invente à chaque phrase nouvelle. Il faut retrouver cette bienheureuse précarité qui fonde l'héroïsme. Il s'agit de se démunir et de se retrouver dans son présent au milieu de la jeunesse présente — en armes mais sans armure.

Voilà bien la leçon des derniers tableaux de Braque, du retour le plus pur qu'il ait jamais tenté vers sa source. Pourquoi parler de retour ? C'est la résurgence des de se seaux. « J'aime la règle qui corrige l'émotion », dit Braque. Mais ma règle elle-même est source d'émotion et de la plus silencieuse : car c'est elle qui mesure chez Braque « le terrain de vérité ». Ce qui est en question dans ces dernières œuvres, c'est la définition de la liberté comme servitude volontaire. Ici s'affirme à nouveau cette conscience implacable des nécessités de la peinture qui n'admet pas les contaminations. Le moment est venu aujourd'hui contre l'esprit de synthèse — qui est celui de la critique, mais non pas de la peinture — un principe tout contraire qui vaut pour l'art comme il vaut pour la physique : le principe d'exclusion. Chaque régime pictural porte en lui l'exigence de ses moyens singuliers. Le texture d'un tableau dépend du geste primitif et irrévocable par lequel le peintre conquiert le type d'espace qui convient à son rythme. D'un type à l'autre, toutes les composantes du tableau change de sens et d'aspect. Or les dernières toiles de Braque sont obstinément fidèles à leur propre style. Le geste de Braque incarné dans le rythme de sa composition va de la périphérie au centre. Il tend à rassembler le monde, à le faire cristalliser dans la structure d'un thème nu. La surface préétablie constitue son terrain de vérité. C'est là que le monde — s'il peut l'être — doit être justifié. Cet espace préalable, vide et gratuit, peut-il devenir le lieu d'une plénitude et le lien d'une nécessité ? Le tableau ne peut être l'équivalent du monde ou le thème du monde que si le peintre réussit à convertir ses limites accidentelles en dimensions nécessaires. Or les dernières œuvres de Braque atteignent à cette nécessité. La surface globale du tableau est partout présente comme une structure essentielle qui détermine tous les éléments, comme l'unité de mesure universelle et singulière de toutes les proportions qui existent entre les intervalles et les masses. La fonction de la couleur est liée au régime des formes — et sa texture à leur structure. Par l'épaisseur du tableau pénétrer dans l'épaisseur du monde, c'est exclure la teinte plate, la couleur de surface. Mais inversement, la fonction de la couleur n'étant pas ici de susciter un espace en expansion

par l'irradiation illimité de l'énergie lumineuse, elle exclut tout système de transparences. Braque utilise un régime d'opacités aux modulations presque monochromes dont le jeu s'inscrit dans les champs préalablement définis des intervalles et des masses. Partout la texture locale est subordonnée à la structure globale.

Devant cette obstinée rigueur, beaucoup parleront de monde perdu. Pour voir l'homme, ils réclament des signes. Et même les signes ne leur suffisent pas. Ce qu'ils veulent, ce sont des images : la figure de l'homme et de ses objets domestiques. Ce qu'ils demandent à la peinture est contradictoire : ils cherchent le Réel et ils exigent l'Imaginaire. Si un tableau était un lieu d'images — c'est-à-dire d'objets irréels — la peinture serait un art de rêve, un rendez-vous que le peintre fixerait à l'homme dans un monde imaginaire. Demander au peintre de faire figurer sur sa toile les fantômes plus ou moins fardés des objets du monde, c'est lui demander de la peupler avec des abstractions anonymes de tout le monde et de personne. En fait, un tableau nous propose moins un monde qu'une façon d'être au monde. Le peintre est lié au Réel ès avant sa peinture. Tout homme se définit par le style de sa coexistence aux choses. À la racine de lui-même, il y a un choix primitif dont il fait sa nécessité. Quand l'homme est artiste, il essaie de rejoindre ce choix, d'en prendre une conscience objective en donnant une forme à sa nécessité. C'est l'origine de tout grand style. Le geste originel à partir duquel se développe le rythme d'une œuvre exprime la relation fondamentale de l'homme au monde, à lui-même, et à la peinture. Les derniers tableaux de Braque parlent le langage qui lui ressemble. Ils ont une éloquence qui se moque de l'Éloquence et qui persuade non en tyran mais en roi.

Henri Maldiney

Derrière le miroir N° 25-26,
janvier-février 1950, paris
© Maeght Éditeur

Juan Miro ou la précision du poète

Il est presque impossible de parler de Miro, tant de l'homme que de l'œuvre. Ils ne sont jamais au rendez-vous de nos questions... Trop exacts pour cela. Ils se tiennent naïvement avec une candeur implacable en deçà de tout discours.

– C'est un cheval, n'est-ce pas ?

– Oui. Oui.

– Mais non, c'est un oiseau.

– Oui. Oui.

« Ainsi répond Miro, toujours poli, nous dit Pierre Loeb, quand on lui demande une explication. Il sait très bien, lui, ce qu'il fait, mais il estime toute discussion inutile – sur ce plan tout au moins – car il aime à parler peinture sérieusement et sait lire le poète le plus hermétique. »

De tout ce qu'on a dit de Miro, rien ne nous introduit mieux à sa peinture si « ce n'est sa peinture même ». Un tableau de Miro est toute immédiateté. On l'aime ou on ne l'aime pas. Mais on ne peut guère apprendre à l'aimer. On le voit ou on ne le voit pas. Mais on ne peut pas apprendre à le voir. Du moins par raisons. Ce n'est pas à dire qu'il se donne d'un coup, mais il se donne toujours à travers le premier coup, comme le chemin des écoliers dépend du premier buisson.

Entre un Braque et un Bonnard – peut-être y avait-il encore un Picasso et un Léger – il nous souvient d'un petit tableau de Miro, étroit et tout en hauteur, qui montait comme un liseron vers son ciel, sans se préoccuper de qui passait sur le chemin. Il suffisait de le suivre pour être ailleurs. Et pourtant que d'ascèse dans cette liberté ! La seule fois où nous avons rencontré le peintre, il ne prononça que deux phrases, mais avec une intensité presque véhémence. La première : « Je ne peux rien faire à Paris. Pour travailler il me faut vivre comme un moine ; dans une cellule ». La seconde : « On me demande parfois quelque chose... oh !

Rien... rien qu'une ligne... Comme si une ligne pour moi ce n'était pas *tout* ». Je l'imagine à la recherche de cette ligne qu'il doit défendre, avant même de la connaître, contre les milliers d'autres qui se présentent à sa place. Mais qu'ai-je besoin d'imaginer ? Quelqu'un de très simple le vit un jour, en passant, face à face avec une poterie qu'il avait à décorer. Il la regardait et parfois la faisait tourner lentement. Une heure ou deux après, repassant dans la même salle, le témoin involontaire retrouva Miro dans la même position. « J'ai cru qu'il était endormi devant sa pièce. Mais non ! Il ne dormait pas... Il était en train de l'hypnotiser. » Il cherchait et il attendait à la fois sur une surface unique et irremplaçable le signe unique et irremplaçable qui la révèle rait en l'accomplissant. Tant de calcul dans l'immédiateté, tant d'immédiateté dans le calcul supposent un singulier mélange de lucidité et de fascination. Cet échange de sujet à objet, ce dialogue plutôt entre l'homme et la chose dont la distinction est toujours en instance d'unité et dont la coexistence est un avènement perpétuel n'a pas d'autre langage que son propre style — et ne se formule qu'en formes. C'est dans le geste de la forme que la fascination s'universalise en communication. Il n'y a pas d'autre *agora*.

On conçoit par là que Miro ne soit pas prodigue de paroles, et qu'il ne puisse expliquer avec des mots et des définitions un acte qui, en deçà de tout définissable, ouvre l'objet défini (forme, signe ou image) au delà de lui-même. Ce dont parle l'artiste ne fait qu'un avec ce qu'il dit. Mais aussi ce qu'il dit ne fait qu'un avec ce dont il parle, ce qui est, somme toute, l'essence de la poésie lyrique.

Que Miro soit un lyrique c'est une évidence première. Mais initiations-nous à cette évidence en commençant par son aspect le plus extérieur : *les thèmes* de l'artiste. Voici des titres de Miro : « Femmes et oiseaux dans la nuit ». « Femmes aux cheveux défaits saluant le croissant de la lune ». « L'oiseau nocturne ». « Personnages magnétisés par les étoiles marchant sur la musique d'un paysage silloné ». « Femme et papillon ». « Personnage et oiseau dans le soleil ». « Femme et cerf-volant parmi les constellations ». « L'échelle de l'évasion ». Nous remarquons aussitôt

deux choses : l'extrême précision du thème et *inversement* son caractère céleste. Pourquoi inversement ? Parce que l'espace du ciel est celui du paysage. Or l'espace du paysage c'est celui de l'être perdu. Notre situation y est celle d'un enfant au milieu du monde. Notre Ici y est un lieu absolu sans aucune référence géographique. L'horizon qui nous enveloppe se déplace avec nous sans que nous puissions faire le point. *Nous sommes toujours à l'origine*. Tel est l'espace de la lyrique. Nous y marchons dans le monde à travers nous. Et si le Monde s'y dévoile comme musique, c'est toujours dans son ensemble, sans que rien y soit thématisé. Les mots et les choses y servent de points d'appui, transitifs et évanescents, à la prolifération frissonnante du monde.

Mais la lyrique de Miro ne va pas, elle, sans précision. À défaut de coordonnées géographiques, son espace comporte des coordonnées cosmographiques — plus mythiques il est vrai que scientifiques. « Le paysage s'éveille dans la nuit ». Mais il est remarquable que, dans le monde nocturne ou crépusculaire où les choses, confondant leurs limites, retournent à l'indistinction phénoménale, le ciel est l'élément le plus distinct et le plus objectivé. Les nuages et les étoiles sont en face de nous avec le ciel, alors que la terre nous enveloppe. Ils y composent des figures quand tout le reste est amorphe. Et c'est justement ce qu'a choisi Miro. Ses femmes, ses oiseaux, tout comme ses étoiles ou le croissant de la lune, sont thématisés on en images mais en signes. Leur graphisme en quelque sorte zodiacal est celui des figures célestes que nous appelons les constellations. Le lyrisme de Miro ressemble au lyrisme intermittent d'Hésiode et parfois d'Homère quand ils nomment « les bienheureuses ». Ce n'est pas une nomination plastique comme celle qui est à la base de l'Epos mais une nomination picturale, allusive et glissante, comme lorsque Calypso recommande à Ulysse de tenir la barre de son radeau de manière à avoir toujours les Pléiades à sa gauche. La poésie de Miro est un lyrisme où l'unité du Monde se dévoile en signes discursifs mais complices. Complices dans un même espace dont ils sont la mythologie. Ce polythéisme des signes est adossé au panthéisme de la chose signifiée, lequel s'exprime

dans l'unité du fond céleste. Comme le ciel lui-même, ce fond pictural est en même temps une base et un milieu. Dans son champ unitaire, induit par l'énergie de la couleur, la multiplicité gratuite des signes s'enlace dans l'imprévisible unité des métamorphoses.

Que sont ces signes ? Cette question nous force de prendre conscience de l'Abstraction de Miro. Cette abstraction – comme toute abstraction active – ne se mesure pas par l'écart qui sépare le signe écrit d'une image décrite ; elle s'apprécie par le coefficient rythmique qui dirige chaque forme vers elle-même à travers sa propre genèse. Or, quand on perçoit les formes de Miro on saisit en elles, d'une part, la singularité d'un signe ironique qui esquisse un clin d'œil à distance vers l'image à laquelle il est en train d'échapper et, d'autre part (et à la fois), une complicité d'ensemble où l'ironie précédente se dépasse vers le jeu sérieux d'un monde neuf. Les entrelacs successifs de l'arabesque linéaire tissent en commun une vie palpitante comme les déplacements du ciel nocturne.

Ici se manifeste l'ambivalence de Miro. Si nous devons parcourir ces lignes en nous identifiant à leur course, nous serions entraînés dans les méandres d'un labyrinthe. Avec tout ce que l'expérience labyrinthique dévoilerait en nous de situations concentriques : non seulement notre appartenance au monde souterrain signifiée de surcroît par des couleurs nocturnes, mis la hantise du commencement et de la fin à laquelle nous échappons en nous réfugiant dans l'entrelacs indéfini de l'arabesque – et surtout le cycle de la vie universelle où « mortels immortels, immortels mortels » nous allons au-devant de notre naissance du côté de notre mort.

Mais ce n'est là qu'un aspect de l'art de Miro. Car ces signes sont saisis, par ailleurs, en dépit des minutieuses inflexions qui essaient « d'enchanter » notre conscience, comme des figures en face de nous. Claires au-dessus de nos têtes, les constellations définissent un ciel des fixes. Nous ne sommes pas tant engagés en elles que nous ne puissions les regarder face à face. Nous gardons nos distances vis-à-vis de leur destin. Leur labyrinthe ne nous est proposé qu'en filigrane.

Cet état intermédiaire correspond à la situation même de l'artiste. Le dessin de Miro n'est certes pas un tracé. Mais il n'est pas non plus un geste. Ou plutôt, le peintre ne s'abandonne pas à son geste, il en dessine la forme – ce qui lui permet de le maintenir à distance. D'où un calcul infini en vue d'exprimer médiatement, par le jeu libérateur des formes, un geste immédiat, duquel justement il entend se défendre à cause de la menace qu'il y sent. Les formes de Miro sont le résultat (peut-être instantané, la question pour le moment n'est pas là) d'une longue maturation temporelle, d'une expérience accumulée sous un regard désarmé mais attentif où la vision spontanée du monde se double d'une auto-défense.

Quel est donc l'être-au-monde de Miro dont nous pressentons l'ambivalence à travers cette combinaison de spontanéité et de contrôle ? Il se dégage lentement de son être aux choses. Le geste fondamental de Miro – aussi bien celui de peindre que celui d'exister – n'est pas engagé d'emblée dans le rythme à partir du phénomène universel comme celui d'un Tal Coat ; il est d'abord aux choses individuelles saisies une à une dans leur être-là et dans leur être ainsi. Quand Miro visite une exposition ou un étalage, il s'attache à chaque chose l'une après l'autre. On l'a vu rester des heures dans un magasin d'articles de pêche épiait méthodiquement les hameçons et les mouches artificielles. Qu'y a-t-il là d'étonnant sinon notre étonnement même ? En chaque objet il percevait l'indice d'un dépassement vers une forme significative ou plutôt révélatrice. Et la chose se comprend si l'on songe que ces objets aigus, armés, minuscules et précis prennent, si on en agrandit l'échelle, l'allure d'un monde pré-humain. Un objet rouillé, ou une racine d'arbres recueillis sur le sable y prennent une autre signification dépouillée de toute ustensilité. Ils sont là devant nous, donnée en soi (*Vorhanden*). Un peintre surréaliste les utiliserait pour nous imposer l'expérience de notre aliénation devant l'étrangeté du monde. Mais si Miro a eu des affinités avec le surréalisme, il y était du côté non des peintres mais des poètes. Au lieu d'exprimer cette « vie cachée et sournoise » des objets-épaves (sans doute parce qu'il en ressentait plus fortement la menace) il y a projeté, comme l'enfant, toute la réalité

de la vie marginale. Et ces objets vivent alors non pas d'une vie sournoise mais d'une vie fabuleuse, animés par cette activité de jeu – extrêmement sérieuse – qui est la sienne. Et par là l'objet se « dé-thématise ». Il devient capable d'une complicité – et d'une communication. À quel niveau s'établit cette complicité ? Quel est le sens vital de cette communication ? C'est une façon de surmonter la menace, cette menace que Tristan Tzara a noté en ces termes à propos de Miro : « De la manière dont sont enchevêtrés les objets de la nature ou ceux qui, façonnés par la main de l'homme, retournent à la nature et y trouvent leur place, l'œil n'arrive à distinguer que des traces. Ce sont des empreintes de doigts malhabiles, des taches, des vestiges d'une fête sans commencement ni fin. On dirait que la nature entière n'est qu'un repas universel au cours duquel le consommateur est à son tour consommé, et en effet, après avoir pénétré dans l'intimité de sa structure on prend connaissance de cette morne digestion de matière, cette transformation passant du visqueux au lucide, du tranchant au gazeux, de cette coulée cahotante et lisse à la fois de laquelle, supérieur ou dédaigneux, l'homme a cru devoir se détacher pour la contempler du dehors. Il était temps pourtant qu'à nouveau il se décide à brasser les masses amorphes dont lui-même – malgré son intellect qui prétend le sauver des eaux – font partie intégrante au point de ne même plus se rendre compte où commence et où finit ce qui l'entoure, l'absorbe ou le crache ».

Bien sûr dans ces phrases il s'agit de Tzara. Si elles concernent aussi Miro, elles concernent aussi bien Jérôme Bosch (le consommateur consommé : les petits poissons mangent les gros). Elles décrivent l'expérience écrasante du pur être-là. Il suffit d'un peu de lassitude et de passivité pour qu'elle s'impose à nous devant les arabesques les plus complexes de Miro. Alors cet enchevêtrement, cette absence de commencement et de fin est éprouvé comme le tourbillon cahotant de quelque chose qui s'avance sur nous avec la fixité infaillible d'un regard d'aveugle. « O mon réveille-matin : yeux ! Qui me déteste tant » disait Vaché. « C'est plein d'yeux » nous disait un schizophrène complètement dissocié devant un paysage de Cézanne. Que d'yeux transformés ou non en étoiles, dans les

tableaux de Miro¹. C'est le commencement de la fascination, de l'absorption par l'En-face, de la peur de l'enlissement. Miro avait à Barcelone un exemple hyperbaroque de cette dévoration foisonnante dans l'architecture de Gaudi, moins folle en réalité que luttant par sa folie même contre l'enlissement dans la chose en-soi universelle. Mais il se déprend, lui, d'une autre manière. « Avec, dit Tzara, la malice d'une araignée et le velouté de la politesse ». Sans doute. Mais aussi avec netteté. La même netteté qui caractérise son atelier, son visage et son sérieux d'artisan que n'entame pas sa condition de propriétaire catalan. La complicité sournoise des choses se trouve, dans un premier moment, dissociée par l'ironie et – second moment intérieur au premier – elle est reprise en sous-œuvre dans l'unité d'un caprice passablement tragique qui la transforme en communication. Mais ce passage à travers l'ironie confère aux relations de l'homme et du monde et de chacun d'eux avec lui-même le pathétique de l'interrogation².

Nous sommes partis des thèmes de Miro. Mais insensiblement ils ont glissé d'eux-mêmes vers les conditions non-thématiques de leur apparition. Et, maintenant qu'il nous faut voir comment fonctionne cette unité communicative où conspirent les formes et les signes et l'expérience qu'ils véhiculent, nous devons la saisir à même la réalité de cet art, dans son espace singulier.

Un tableau de Miro témoigne toujours, par la structure même de son espace (que nous avons à hanter pour découvrir son monde), d'une curieuse ambivalence : c'est un univers en expansion et pourtant fermé : de sa mouvance se dégage une fixité ; notre regard irradie en lui mais le contemple à distance. Données contraires qui sont indissociables, qui n'ont leur sens que dans l'unité d'une seule vision, mais que nous ne pouvons désigner que séparément.

La peinture de Miro n'a cessé d'évoluer dans le sens d'une raréfaction et d'une activation de plus en plus grandes de l'espace. Phénomènes

1 - cf. « Goutte de rosée tombant de l'aile d'un oiseau réveillant Rosalie endormie à l'ombre d'une toile d'araignée » (1939)

2 - La racine de l'ironie (au sens socratique et phénoménologique) est toujours interrogation.

solidaires comme on peut le constater aisément dans le domaine de la couleur. Miro a modifié le régime coloré de ses fonds en substituant progressivement les couleurs d'atmosphère aux couleurs de surface³ gagnant en énergie ce qu'il perdait en compacité. Il n'utilise les couleurs de surface que pour individualiser des formes fermées et relativement stables. Tout autre est son emploi des couleurs aériennes : par elles il a mobilisé et en quelque sorte « évaporé » le plan de fond ; il en a fait un espace. Obtenues par frotis ou lavis, elles circulent les unes dans les autres comme des vapeurs ou des brumes, dans une expansion lente semblable à celle d'un nuage léger, ou bien elles glissent tout en opalescences comme les eaux lumineuses du ciel nocturne... vois lactée sœur des ruisseaux. L'espace de Miro est actif comme le vide céleste. L'activation du milieu coloré est en résonance perpétuelle avec la palpitation des signes et des formes. Il ne s'agit pas là d'une simple image de circonstance. Le secret de cette palpitation ne se dévoile que si le regard s'abandonne à la tension mutuelle des signes et à l'énergie radiante de chacun d'eux – par quoi l'espace entier entre en vibration. Ces signes denses et stables ont une espèce d'existence nucléaire. Ils vibrent en rayonnant dans le vide comme les figures des constellations qui chiffrent le ciel. Ils scintillent : la couleur bat en eux comme une respiration. En dépit de leur fermeture, les signes de Miro ne sont pas verrouillés à l'intérieur de strictes limites. L'imprévisibilité de l'arabesque, l'incertitude calculée ou la volontaire gratuité des contours en font des formes motrices. Et d'autre part, la couleur de surface portée au maximum d'intensité et pour ainsi dire de pression par le jeu des contrastes se détend sur les bords en opalescences ou s'y trouve entourée d'un halo, c'est-à-dire, dans les deux cas, d'un champ vibratoire où le signe rayonne hors de lui-même. La dure couleur de surface éveille d'elle-même comme un écho, la douceur brumeuse des couleurs aériennes. Et c'est là peut-être le plus caractéristique de la technique de Miro : le contraste et l'accord entre les couleurs atmosphé-

riques du milieu et les couleurs de surface qui individualisent les formes supposent une telle subtilité dans l'audace et une telle intensité dans le raffinement qu'ils donnent à cet art ce presque impossible tranchant qui fait de Miro le coloriste le plus infaillible de son époque.

Mais cette infaillibilité est le signe d'une limitation. Et Miro a besoin de cette limitation, de ce calcul précis en termes finis, pour se défendre contre l'indéterminé, contre la chaîne sans fin des métamorphoses. Si l'espace de Miro est actif, son expansion n'est pas infinie : cet espace est limité. C'est un champ clos, une sorte de « templum » tracé dans le ciel nocturne par la baguette d'un aruspice ; et tout ce que nous avons été contraints de dire en passant de la stabilité (relative) des formes concourt à sa fermeture. Ces signes errants s'ordonnent en configurations finies qui gravitent autour du centre de gravité d'un système. Lignes d'univers tissées par l'arabesque en une immense toile d'araignée cosmique, noyaux vibrants dans un espace interstellaire, tout dans un tableau de Miro s'équilibre par rapport à des coordonnées fixes où, sous des déviations minutieusement compensées, nous retrouvons sans peine la stabilité régulatrice du couple horizontale-verticale. La proportion des masses et des distances à l'infaillibilité des lois naturelles : tous ces foyers d'énergie se tiennent à l'exacte limite de l'attraction et de la répulsion. Ils constituent un système clos qui vibre sur place et qui maintient son atmosphère mobile dans le champ de sa propre gravitation. L'énergie de l'espace possède une valeur limite à partir de laquelle le Monde de Miro s'arrête en diastole. Et le dernier battement de notre regard nous laisse face à face avec les constellations. Or, c'est par elles que nous nous orientons dans la nuit. Sans elles, nous serions perdus dans cet espace dont la somptuosité nocturne diffuse une lumière elle-même nocturne comme celle des aurores, des crépuscules, ou de la voie lactée. Les signes de Miro y sont les seules figures distinctes. Ils se détachent sur le ciel des fixes comme d'un fond transparent absolu à partir de quoi tout commence avec la gratuité d'un monde et la fatalité d'un horoscope. Nous regardons les signes mais les signes aussi nous regardent. Oui, tout est plein d'yeux, grands ouverts, dilatés jusqu'au vide. Mais peut-

3 - Dans toute étude du monde des couleurs, il y a lieu de distinguer trois modes fondamentaux d'apparition de la couleur : les couleurs de surface (*Oberflächenfarben*), les plages colorées (*Flächenfarben*) et les couleurs aériennes ou couleurs d'atmosphère (*raimhålfte Farben*).

être la plus grande surprise que nous fasse Miro est-elle de nous donner à voir les constellations en plein jour comme on aperçoit le ciel du fond d'un puits. C'est dans l'éblouissement de Midi que la lumière est la plus sombre ; c'est l'heure que choisit Miro pour chercher des signes dans le soleil : mille petits dieux imprévus mais irrévocables qui ont le sérieux des animalcules dans l'univers d'une goutte d'eau. À cette distance absolue de microscope ou de télescope, toute échelle de grandeurs est indifférente. Nous sommes dans l'espace de l'étonnement : tout est en suspens comme une interrogation. Les deux aspects de l'art de Miro communiquent à la zone frontière de leurs propres limites. C'est en limitant chacun d'eux que l'artiste assume l'auto-défense de l'homme. Les fonds de Miro sont des flux ou des énergies radiantes dont la mobilité et les pulsions introduisent une respiration dans la compacité des choses et empêchent notre enlèvement dans l'amorphe. Mais jamais cependant le geste de Miro ne s'abandonne « à l'impératif des forces centrifuges qui triomphent des pesanteurs »⁴. Il cherche le salut à travers ce qui le menace et qui est fascination. « Son cœur battant le pousse vers les profondeurs, l'enfoncé toujours plus avant vers l'origine »⁵ ; il y a toutefois de la peur dans ce battement. N'étant pas en amitié infinie avec l'univers, il craint de rester pris dans les profondeurs, de rencontrer l'indistinction originelle. Aussi a-t-il besoin de maintenir une distance. Non pas la distance absolue de l'aliénation mais la distance active de l'ironie interrogative. L'ironie est dans le jeu des signes où la même figure apparaît tantôt comme un tout, tantôt comme un moment d'une figure plus riche quoiqu'aussi simple et qui est elle-même polyvalente. Ce jeu des métamorphoses est à base d'auto-défense : surtout ne pas s'arrêter. Mais inversement il importe de ne pas être emporté soi-même dans le labyrinthe des formes. Ainsi Miro doit-il le tenir sous son regard. D'où cette fixité relative où le monde de Miro s'arrête, disions-nous, en diastole. Cet art se meut perpétuellement sur le tranchant d'une ligne de crête où s'équilibrent la mouvance et la définition, l'illimité et la limite, l'*apeiron* et le *peras*.

4 - Paul Klee, *De l'Art moderne*, p.41.

5 - *Ibid.*, p.47

Comme un homme enveloppé par la nuit qui cherche, sinon une voie, du moins une communication avec quelque chose dans l'ordre des constellations, l'artiste est un être qui « jeté dans un monde complexe essaie de s'y orienter tant bien que mal », à l'aide de quelques signes.

Les signes de Miro que signifient-ils ? Inutile de retourner au sens d'où justement ils sont partis. Une femme et un oiseau de Miro ressemblent à une femme et à un oiseau comme la Grande Ourse et Orion ressemblent à un animal et à un chasseur. Ils n'ont partie liée que dans un nouveau monde où le mythe exprime le style d'une expérience humaine. L'expérience de Miro est celle d'un primitif. Non pas d'un primitif catalan mais d'un néolithique dont le génie décoratif aurait pris en charge les figurations de l'âge de fer. Mais Miro est en même temps un hyper-civilisé. Par lui s'opère le passage entre les antiques civilisations de la Préhistoire et celles de l'âge atomique. Il nous inquiète par là en nous montrant le monde dans le secret divulgué de son mystère, mais toujours impénétrable parce que toujours devant nous.

Dans ses tableaux le monde garde sa gravité primitive. Il nous regarde plus encore que nous ne le regardons. Monde fermé en dépit de son activation. Monde sans temps, sauf une espèce de maturation taciturne sur place, d'être-là toujours. Nous sommes devant le mur cosmique mais il ne s'avance pas sur nous. Peut-être que selon l'expression de Breton et Eluard « C'est ici la grande place bègue », mais les moutons n'arrivent pas à fond de train sur des échasses. Pas davantage nous ne perçons le ciel. Nous sommes à l'intérieur de la sphère. Le monde et l'homme communiquent dans la même interrogation. Ainsi l'art de Miro n'est pas purement lyrique. Son infaillibilité exclut le tremblement. Pas d'échec. Tout est parfait. Ce qui est nommé existe. C'est l'Epos de la nature. Avec Miro nous pouvons nommer les nébuleuses, les fixer en univers, mais non pas les récapituler en destin.

Henri Maldiney

Cette étude a été faite avant l'actuelle exposition de Miro (Galerie Maeght), qui nous permettra dans une prochaine étude, de lever quelques-unes des ambiguïtés propres à cet art.

Philippe Morel

Si ces toiles étaient exposées dans la ville du peintre, à Gand et non pas à Paris, je sais bien à quelle question préalable elles seraient soumises : « Est-il Flamand ? Est-il Français ? ». Et si quelqu'un là-bas décidait de les intégrer à son propre fond ce serait par ces mots rituels : « Nous, Flamands, qui aimons la couleur... »

- La couleur ! ...Laquelle ? Celle de van Eyck ou celle de Rubens ? Jamais on n'en vit de plus distantes. Inutile d'essayer de les fondre dans la commune lumière des Flandres (air connu). Ce poudrolement de concepts ne nous vaudra jamais que des soleils de musée. Les peintres flamands du quinzième siècle – ceux qu'une histoire mystificatrice appelle des Primitifs – ont, bien plus que la lumière du ciel, réinventé la couleur des étoffes, des diadèmes et des armures. Dieu lui-même en eux s'est fait teinturier ou orfèvre -Deus fabricator -. Et ils en ont rajouté. Ils ont repeint l'arc-en-ciel. Et Dieu bien encadré par les donateurs semble bénir ces couleurs sans repentir, cette cuisine des anges dont l'Agneau mystique garde encore la fraîcheur d'après-midi. Mais le dieu de Rubens est plus subtil qu'une femme : que lui importe la couleur et les collections de printemps ! La couleur n'est pour lui qu'une introduction passagère à quelque chose de plus fondamental et de plus mobile à la fois : l'énergie incolore d'où naissent toutes les couleurs et dont les couleurs enfermées dans leurs partis-pris individuels ne sont que la dispersion ; la diaspora du monde visible dans notre regard aliéné.

Tout art tente de surmonter l'aliénation de l'homme et du monde que symbolise concrètement notre distance aux choses et dont l'isolement de chaque couleur bloquée en soi (puisqu'il s'agit ici de peinture) est plus qu'une image – une expérience. Cependant le chemin de la réconciliation n'est pas unique. Il y a autant de voies que d'espaces picturaux. C'est à

travers chacun d'eux que le Regard, esquisse provisoire de notre coexistence au monde, épouse le Rythme qui nous ouvre le monde en nous ouvrant à lui.

Depuis un demi-siècle et plus que nous redécouvrons les dimensions intérieures de la couleur, nous avons appris le rôle qu'elle joue dans la quête de l'espace, mais il est faux que les couleurs apportent avec elles leur espace. Chacune d'elles prise à part ne possède qu'une spatialité embryonnaire et polyvalente ; et l'espace lui-même ne peut naître que de leur intégration rythmique. Or la peinture du vingtième siècle, en dépit parfois de génies contraires, a opté dans son ensemble pour un régime rythmique que Cézanne a signifié de la façon la plus claire le jour où il fit le geste de « joindre les mains errantes de la Nature ». Le rythme de la peinture contemporaine – que l'abstraction créatrice de notre époque a mis à nu – est à ce point un rythme de fermeture que l'acte pictural semble avoir pour unique fonction de récapituler tous nos lointains. Le tableau moderne (comme en témoigne l'expression de fait pictural) intègre en soi tous ses horizons, y compris ces horizons des horizons qui, dans la vie de chaque jour, toujours échappe à l'instant comme la pulsation même du temps.

Mais l'instant d'une telle peinture qui ressemble à celui de la décision peut naître comme toute décision d'un accident essentiel. Et c'est ce qui a eu lieu dans le cas présent. Il y eut un jour en 1944 où Philippe Morel rejetant toute son œuvre passée décida de se mettre au niveau du Rien. Qu'on se représente l'état d'un peintre au moment où il fait table rase de toute sa peinture sans abolir la Peinture. Il se trouve livré d'un coup aux dimensions nues de la toile et à la nécessité de les justifier. C'est l'espace du tableau lui-même qui devient son terrain de vérité et l'unité de mesure de ses formes : il se trouve aux prises avec les exigences fondamentales de l'espace classique. Et le combat doit commencer. Il s'agit pour un tel peintre de découvrir sur la lancée même de la forme une arabesque capable de récapituler tout l'espace dans l'unité de sa propre

variation et d'opérer ainsi la conversion de la toile en tableau selon un rythme fermé.

Mais un peintre ne fait pas ce qu'il veut. Le schème classique n'est pas ce qui frappe avant tout dans ces toiles. Car enfin leur rythme centrifuge et tourbillonnaire, la courbure de leurs lignes de force et l'indétermination constante de leurs limites intérieures attestent un geste primitif qui procède d'un instinct baroque. Le thème central de cette figure est la figure humaine et plus précisément le corps de la femme. Mais ce mot même de thème nous égare. Et la femme ici n'est pas d'abord une figure. Elle est le sens de la Terre. Sens vécu sur le mode rythmique et qui n'a pas d'autre signe que le mouvement d'une forme croissant à travers sa propre genèse. Esquisses vitales avant même d'être formes, ces figures nous sont données dans un rythme unique de tensions contraires. D'une part le corps se love dans une sorte de repliement fœtal on pas immobile mais perpétuel. D'autre part cette involution est faite d'expansions successives. À chacune de ses pulsations l'arabesque échappant à soi pour explorer l'espace à la recherche d'elle-même ne se replie que par essors. Une vie taciturne et généreuse circule en elle-même à travers ses propres signes dans un milieu matriciel. D'où cet aspect à demi souterrain que garde la couleur jusque dans son paroxysme et que souligne encore parfois le cheminement labyrinthique des formes. Telle ondulation au détour de laquelle naissent une tête, une gorge, la sinuosité d'un ventre et la torsade d'une cuisse incarnent la complicité originelle de la femme et du serpent. Femme et Terre complices. Double labyrinthe où la vie se cherche à travers une exaltation encore enfouie en soi. Ce qui apparaît dans cette genèse c'est la hantise du drame satirique de Rubens. Avec lui paraît Dionysos c'est-à-dire un type d'être-au-monde qui attend sa joie de la libération des lointains.

Mais un tel désir des formes même résiste de toute sa nécessité interne à tout autre espace que le sien. Le conflit intérieur au peintre entre son « projet » baroque et ses moyens classiques, entre un rythme ouvert

et un espace fermé a été le moteur d'une évolution dont voici la dernière phase. Le passage de la dé-finition classique à la communication baroque exigeait un échange sans fin entre la forme humaine et son espace vital, une compénétration circulatoire de l'interne et de l'externe et, dans le tableau, une osmose entre le noyau organique et le milieu. Les toiles ici présentes posent le problème de ce passage non pas en théorie mais dans le fait. Et si ce fait y est plus sensible qu'ailleurs il n'empêche que cette situation n'est pas particulière à ce peintre. C'est celle de notre époque travaillée par son avenir.

Que la peinture d'aujourd'hui (non pas celle de l'hier le plus proche) éprouve le besoin de passer d'un espace tectonique à un espace énergétique c'est un fait que la plume exprime plus facilement que le pinceau. Pas plus que la logique d'un éclairage ne se détermine – comme disait Duranty – en accolant des étoffes vénitiennes sur des fonds flamands, il ne suffit aujourd'hui pour changer de rythme d'introduire des éléments baroques dans un espace classique et, pour ouvrir un nouveau regard sur un monde nouveau, d'écarter ou de ployer les barreaux de la cage magnifique où la peinture de ce temps a enfermé l'oiseau du Paradis et son chant du monde.

Or, cette exigence d'ouverture a d'abord conduit le peintre à abandonner la ligne de contour pour un faisceau de lignes intérieures ; puis ces lignes elles-mêmes ont disparu, le flux de la couleur devant assurer à lui seul la ségrégation des rythmes élémentaires. Mais ces transformations ne suffisent pas à briser le cadrage classique. Tant que la couleur reste explicite et localisée, tant qu'elle est ici et ou là et non pas ici et là dans une fugue impalpable, il subsiste un ancrage à la faveur duquel des formes stables réapparaissent sous l'aspect de champs colorés. Ces champs se font entre eux des passes plus ou moins longues, plus ou moins courtes, et chacune de leurs séquences définit un plan de jeu. C'est le contrepoint de ces plans qui crée l'espace. À travers cet espace qui reste tectonique – à la fois terrain de jeu et terrain de vérité – nous sommes

devant un monde en voie de fermeture. Il faut pour libérer le rythme baroque que cet espace fasse explosion. Ainsi en est-il de ces toiles chtôniennes comme l'Enlèvement dans l'éclatement de ces bleus plutoniens flamboyant de rouges – dont l'espace classique ne saurait recueillir que... non pas l'éclatement même mais seulement les éclats. Mais une telle peinture n'est sur le chemin de sa tâche qu'à partir du moment où son espace n'est plus fait d'intervalles mais de tensions. C'est la leçon des dernières toiles. Elle s'éclaire à la lumière d'une remarque accessoire : la vision première que l'on a de ces toiles n'est pas celle d'une forme définie que le titre suggère parce que cette forme n'en est plus le vrai départ. Le rythme initial qui naissait autrefois de la forme a été capté entre temps par des rythmes latéraux qui sont devenus les véritables foyers de l'espace. À l'occasion du mouvement d'une épaule engagée dans le frémissement de son ombre même, ou d'une complicité solaire entre le corps de la baigneuse et le jaune du sable, le courant de la vie universelle a envahi la forme – arrachée soudain à son individualité close. Et le monde a changé de centre. Cependant cet entraînement de la forme dans le milieu n'est possible que par un changement dans la couleur. La couleur doit être désétablie de sa dimension statistique : la teinte – signe de mise en place, valeur d'occupation. Chose difficile pour une époque attachée d'aussi près à la sensualité directe des rapports colorés et qui – depuis que l'impressionnisme a compromis la lumière – préfère les accords de la teinte à la fugue des tons. Il n'en reste pas moins qu'une teinte comme l'Eglogue esquisse ce retour de la couleur vers ses origines tonales ou plutôt vers un état intermédiaire entre la teinte et le ton. Ce retour s'opère à la faveur d'une absorption crépusculaire qui s'accorde plutôt au climat de Koré-Perséphone qu'à celui d'une idylle de Théocrite. Là, les couleurs chassent sur leurs ancres mais la dernière amarre n'est point rompue. Le peintre tient-il à la rompre ? – Je ne sais.

Parler de l'avenir d'un art c'est risquer de donner un état civil à des enfants qui attendent encore d'être conçus et les déclarer filles ou

garçons selon ses préférences. Toutefois l'histoire intérieure de cette peinture s'accorde si justement à celle de quelques autres – qui avec elle expriment notre temps – que cette convergence éveille en nous un désir. Le désir d'une peinture dont le geste, le rythme et l'espace s'arrachent au régime classique. Et qui, au lieu de joindre les mains errantes de la nature, les ouvre au contraire à l'infini. Cette décontraction de l'homme et du monde est naturellement incompatible avec ne serait-ce que le souvenir d'un rythme de fermeture. Elle ne peut s'accomplir que dans un rythme irradiant, une respiration illimitée. « Atmen » dit Rilke pour dire l'espace. Il ne peut plus s'agir en ce cas d'une peinture d'intervalles au sens musical du mot ou fondée sur le contrepoint de séquences dénombrables. La définition de Maurice Denis, la surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées, est ici en défaut. Car cet ordre est celui d'un dialogue entre des couleurs explicites dont chacune est présente à soi avant de l'être et pour l'être aux autres. Mais là où l'échange change de nature les éléments changent de texture. Toutes formes alors sont prises dans cet état naissant où n'étant pas encore elles-mêmes elles cessent déjà d'être elles-mêmes – dissoutes dans un rythme dont elles sont des moments, non des points d'appui. Quant à la couleur, elle retourne à celle du Regard du monde : nous saisissons l'expression d'un regard, dit Max Scheler, sans poser la couleur des yeux. L'ambiguïté aussi change de sens. « Unir des courbes de femmes à des épaules de collines », disait Cézanne. À quoi Mallarmé fait écho : « Établir les identités d'une centrale pureté ». Cependant cette pureté centrale n'est pas donnée dans le dialogue des objets mêmes. Aucun deux-à-deux ne saurait la dégager tant que les objets, un contre un, n'ont pas été rendus au courant de vie qui les porte. L'eau d'une perle de Vermeer de Delft serait trouble si elle ne naissait de l'épanouissement lumineux qui est l'espace même de Vermeer. L'identité n'est pas après les choses, calembour plus ou moins sublime ; elle est avant elles. Elle est antérieure à toute thématization du monde et aucun entrelacs de thèmes ne lui est équivalent. Viendra-t-elle

cette peinture qui prendrait en charge cette couche de vérité qui n'est pas encore de l'être mais du phénomène et qui de toutes parts cerne nos déterminations de l'être ? Car c'est en elle que nous flottons nous et nos mondes comme des paroles dans une rumeur inaliénable.

Henri Maldiney

in Philippe Morel 1897-1965
et catalogue de l'exposition
galerie Dubourg, Paris 1952.

Si loin, si proche : Henri Maldiney

J'ai fréquenté la faculté des Lettres de Lyon de 1956 à 1962. À l'automne 1956, les chars soviétiques avaient envahi Budapest. En mars 1962, les accords d'Evian devaient mettre fin à une guerre qui ne voulait pas dire son nom. Le syndicalisme étudiant connaissait alors ses années les plus glorieuses et le combat contre la guerre d'Algérie mobilisait la majorité des étudiants. Nous allions de réunions en assemblées générales, de manifs en manifs. À 18 ans, c'était comme une entrée brutale en politique, si bien que certains cours paraissaient assez dérisoires pour être « séchés » sans scrupule.

D'autres, en revanche, très loin du tumulte de la rue et de l'actualité, étaient suivis avec ferveur, attendus avec impatience, écoutés, malgré leur difficulté, avec le sentiment obscur d'une parole essentielle. Il s'agissait des cours d'Henri Maldiney.

A cette époque, après l'année de propédeutique, la licence de philosophie comportait quatre certificats : morale et sociologie, philosophie générale et logique, histoire de la philosophie, psychologie. Mais peu importait le découpage institutionnel. Il y avait l'enseignement d'Henri Maldiney..., et les autres. Les autres s'en tenaient, le plus souvent, à une histoire de la philosophie centrée sur Platon, Descartes et Kant, à la rigueur Hegel. Avec Henri Maldiney, nous étudions aussi Husserl, Heidegger et Merleau-Ponty, et il nous faisait découvrir la phénoménologie, non pas comme une école philosophique parmi d'autres, mais comme l'horizon sous lequel se déployait sa propre recherche. Il nous donnait aussi à lire les premières publications des penseurs qui allaient tenir le devant de la scène dans les années 60-70, Michel Foucault ou Roland Barthes, par exemple.

La psychologie, en ce temps-là, restait encore arrimée à la philosophie. Nous n'étions pas transportés sur un autre continent : Freud et Husserl avaient un même maître. Et l'étude des fondements de la psychanalyse, conduite avec une rare précision, n'excluait ni la distance critique – pour dénoncer l'illusion de scientificité –, ni la confrontation avec d'autres travaux, ceux de Binswanger et de la Daseinsanalyse, en particulier. Plus tard, nous retrouverions les développements – alors si nouveaux pour nous – sur le temps vécu dans la mélancolie ou la manie, dans ce maître-livre intitulé *Penser l'homme et la folie*. Penser, non pas la maladie, mais l'homme malade, « l'existence atteinte ». L'approche, d'ailleurs, ne restait pas purement théorique ; elle s'accompagnait de visites à l'hôpital psychiatrique du Vinatier : autre nouveauté. (Le hasard voulut que nous nous y trouvions le 13 mai 1958. Ce matin-là, nous apprenions, avec stupeur, la création à Alger, d'un « Comité de salut public » présidé par le général Massu... L'histoire nous rattrapait.)

Mais « l'événement » chaque semaine, c'était le cours d'esthétique. Si les autres ne réunissaient souvent qu'une poignée d'étudiants – futurs candidats au CAPES et à l'agrégation de Philosophie – le cours d'esthétique rassemblait le « tout Lyon » étudiantin : philosophes, littéraires, historiens, étudiants des Beaux Arts, mais aussi étudiants en médecine...

Impossible de distinguer, pourtant, le Professeur de Philosophie et le Professeur d'Esthétique. Et je risquerais volontiers, sur ce point, une analogie. Dans « l'hommage à Marguerite Duras du ravissement de Lol V. Stein », Jacques Lacan rappelle « qu'en sa matière, l'artiste – ici le romancier – toujours précède le psychanalyste ». Henri Maldiney nous donnait à penser que le peintre, souvent, précède le phénoménologue ; qu'il y a dans l'expérience esthétique un pouvoir d'initiation privilégié à la phénoménologie. Je dis « le peintre » – et c'était d'abord Cézanne – car même si certains textes, plus tard, consacrés à la poésie – celle de Francis Ponge en particulier –, ou à l'architecture – de la Fondation Maeght à Saint-Paul-de-Vence à l'ar-

chitecture des églises baroques du Brésil – la peinture était, à cette époque, au centre de sa réflexion et c'est à elle qu'il consacre, d'ailleurs, l'essentiel de son dernier livre, *Ouvrir le rien – l'Art nu*.

Je m'éloigne. Je m'égare dans les écrits, très loin de la Faculté des Lettres de Lyon et de l'enseignement oral du professeur. Professeur, dirai-je toujours, et non pas « maître », qui sous-entend disciple. Or quelle outrecuidance ne faudrait-il pas pour s'auto-proclamer disciple ?

En retraite depuis de nombreuses années – ou plutôt « en retrait » comme lui-même aime le préciser – Henri Maldiney demeure, en effet, étonnamment présent : séminaires, colloques ; nous avons pu l'écouter aussi, en 2002, sur France Culture, « A voix nue ». Présent, surtout, par son œuvre. A la fin des années 50, les publications restaient rares, pour certaines, difficiles à trouver (un jour, dans une boîte de bouquiniste, une précieuse découverte : « L'homme nietzschéen », paru en 1947, dans *Les grands appels de l'homme contemporain* !). Et puis dans la *Revue de Métaphysique et de Morale*, paraît en 1961, un article décisif : « Comprendre ». Depuis, les ouvrages se sont succédé. Les étudiants d'autrefois peuvent ainsi poursuivre le dialogue muet des années d'apprentissage.

Dialogue muet, car la timidité – qui n'était pas encore nécessairement qualifiée de pathologique, mais bien plutôt vécue comme l'envers du respect et de la grande admiration – paralysait nombre d'entre nous. Henri Maldiney restait, pourtant, toujours disponible, prêt à prendre sur son temps pour écrire à l'un ou l'autre, tenu provisoirement éloigné de la faculté, prêt à prolonger les cours avec les étudiants les plus curieux, ignorant toujours les contraintes horaires... Mais il nous semblait inaccessible, à tel point qu'aujourd'hui encore, il me paraît périlleux d'esquisser un portrait.

Une silhouette ? Trapue, désormais tassée par l'âge. Une voix ? Rocailleuse, révélant – disait-on – l'origine bourguignonne. Un regard ?

Déconcertant au premier abord. D'autres¹ ont parlé, mieux que je ne saurais le faire, de ce regard qui, apparemment, « ne se posait pas volontiers sur l'auditoire ». Ce n'était ni inattention, ni indifférence, ni volonté de tenir à distance. Il s'agissait bien plutôt du refus de toute complaisance, de toute complicité des regards, de tout « effet ». Préoccupé par la seule rigueur de son raisonnement, il nous invitait, en quelque sorte, à l'accompagner dans le patient travail de la pensée. Ce faisant, il nous gratifiait du respect le plus authentique qui se puisse accorder à qui vous écoute, fût-il le plus démuné.

Fascinés nous étions, et trop immatures pour prendre quelque recul par rapport à cette fascination. Certes, nous étions conscients d'être en présence d'un philosophe et non d'un « ouvrier de la philosophie ». Nous mesurions l'immensité du savoir dans lequel s'enracinait son enseignement. Nous percevions plus mal l'étonnante générosité qui le portait.

Monique Niguès
Limoges, mars 2005

1 - Jean-Pierre Charcosset, in *Présent à Henri Maldiney*, p.19.

Henri Maldiney

Regard Parole Espace

Pourrait-on, en lisant Maldiney, lui consacrer une attention de même substance que celle qu'il donne non seulement à Platon ou Hegel, mais aussi à Cézanne, Klee ou Tal Coat ?

Les poètes, les peintres, il ne les précipite pas en position d'objets à étudier. Il ne réalise pas les œuvres en discours ou textes. À chaque fois, il cherche la tentative même, il remonte vers le jeu même des possibles – et [de] leur pulvérisation inespérée il dégage le moment, entre puissance et impuissance, de la décision brièvement libre...

(N'est-il pas caractéristique de ce rapport aux projets qu'il lise Klee ou Cézanne autant qu'il regarde leurs tableaux ? Ou qu'il noue le dialogue avec Ponge ? Ou encore qu'il construise un dialogue entre Ponge et certains philosophes, Hegel en particulier ?)

Maldiney lit Cézanne (transmis par Gasquet) : « Que cette perdition soit le premier moment de l'art, personne ne l'a mieux dit que Cézanne : *« A ce moment-là, je ne fais plus qu'un avec mon tableau. (Non pas le tableau peint, mais le monde à peindre.) Nous sommes un chaos irisé. Je viens devant mon motif, je m'y perds... Nous germinons. Il me semble, lorsque la nuit descend, que je ne peindrai et que je n'ai jamais peint. »*

Nulle distance entre le monde et l'homme, entre cette pluie cosmique où Cézanne « respire la virginité du monde » et « cette aube de nous-mêmes au-dessus du néant » que ne peuvent recueillir les « mains errantes de la nature ». Mais dans un deuxième temps Cézanne se retrouve, grâce au dessin, à la « têtue géométrie », « mesure de la terre ». « *Lentement les assises géologiques m'apparaissent... tout tombe d'aplomb... Je commence à me séparer du paysage, à le voir.* »

Puis c'est la « catastrophe ». Tout cet équilibre s'écroule dans l'irrépressible irruption de l'espace. « *Les terres rouges sortent d'un abîme* ». « *Je vois. Par taches, l'assise géologique... le monde du dessin s'est écroulé comme dans une catastrophe. Un cataclysmisme l'a emporté* ». (*Regard Parole Espace*, p.150)

Ou encore : lorsque Maldiney, à travers Binswanger ou Szondi, interroge la « présence », les « pulsions », le « destin » et la liberté ou le moi, ne cherche-t-il pas, en particulier, à analyser ce qui rend possibles ou impossibles ses propres tentatives ? Comme elle est âpre, cette pensée conceptuelle ! Plus qu'elle ne demande une adhésion doctrinale, elle laboure des régions vitales, elle remue de zones où le lecteur ne pourra plus éviter de revenir.

« Ex-ister, écrit Maldiney, c'est avoir sa tenue hors de soi, ce qui implique une faille. Mais qu'il y ait continuité ou discontinuité et qu'il s'agisse de se rejoindre à l'avant de soi ou hors de soi, la présence et l'existence impliquent dimensionnellement un acte antilogique, comme d'un navire qui devrait rejoindre sa proue ou d'une montagne qui devrait franchir sa faille. Dans les deux cas nous sommes mis en demeure d'avoir à être. C'est l'essence du sujet d'être contraint à l'impossible et cette impossibilité requérante qui évacue tous les possibles préalables est le masque du transposable, cette « voie qui n'est pas la voie » de la liberté. » (*Pulsion et présence*, p.71).

Mais qu'en est-il d'une œuvre philosophique qui passionne ce « rapport pathique qui fait de tout sentir un ressentir et de toute perception une situation », et où « l'épreuve sensuelle déborde la qualité sensible » ? Cette passion, comment porte-t-elle sur une pensée conceptuelle ? Et si Maldiney ne confond pas plus la philosophie avec la poésie que (en sens inverse) la poésie avec le « discours » (« Le poème... répugne au discours qui est un enchaînement de positions possibles, prédéterminées par des

prédicats qui sont partie de l'état construit de la langue »), peut-il, comme il dit, « apprendre » quelque chose de ce « moment pathique » autrement qu'avec l'aide des poèmes, des tableaux, de la musique ?

Et de cette pensée – jusque dans ces moments d'abstraction les plus blancs, dans ses réflexions sur le temps, sur la langue, sur le logos et sur le mythe –, une certaine saisie poétique est-elle, par instants, possible ? Quelle articulation rythmique de cette œuvre philosophique pourrait se donner à une attention poétique ? Et, de surcroît, qu'est-ce qu'une tentative poétique pourrait emporter de son rapport à cette œuvre ? Dans quelle mémoire ou quelle amnésie ?

Claude Mouchard

Les leçons d'exister d'Henry Maldiney*

“Le réel c’est toujours ce qu’on n’attendait pas. Mais quand l’inattendu se produit, on le découvre comme toujours déjà là.” (RPE, p. 143)

Dans un texte daté du 8 mars 1972, pour le soixantième anniversaire d’Henry Maldiney, Francis Ponge écrivait : *“Comme le ruissellement court à la rivière et, forçant tous obstacles, veut se perdre en l’océan, il s’agit, en cet homme, d’un tel enthousiasme, d’un si vif et comme torrentiel désir de communication, qu’il gravit, marche après marche, et refait, en sens inverse, le chemin des crevasses et des résacs, pour gagner ces paliers glaciaires, où le feu ne comporte plus de fumées.”*¹. Ces paroles du poète nous disent sur l’homme ce que nous pouvons entendre à travers son œuvre : un inflexible désir de dire juste, une libre attention ouverte aux aléas du présent, un refus des concessions par quoi les savoirs du réel se monnaient en connaissances faciles, un goût de l’âpre des choses et de leur fugacité.

C’est en 1973 que paraît, sans bruit, son premier véritable livre (à plus de soixante ans !) issu d’études parues au cours des deux décennies précédentes. La patience caractérise certainement l’homme, elle témoigne plus certainement encore d’une endurance sans égale à ne pas désertier le contact des choses mêmes. D’où le style. Un *style*. Abrupt en ce qu’il met le lecteur à l’épreuve des choses dont il est question, sans souci pédagogique excessif, quoique non sans clarté. Peu de philosophes aujourd’hui peuvent prétendre enseigner autant par leur *style* que par les philosophèmes dont ils usent qu’Henry Maldiney. Le lire c’est comme assister à la naissance d’une pensée *se faisant*, surgissant dans les mots, leur impo-

1 - *Présent à Henry Maldiney*, l’Age d’homme, 1973

sant une nécessité qui nous fait nous y reconnaître alors même que nous n’y avons pu songer. “En réalité quelqu’un ne prend vraiment la parole, une parole parlante, qu’à partir de possibilités inédites, à partir d’un “à-dire” qu’il anticipe ou pressent sans l’articuler, même en pensée.” (PHF, p.29) Cette reconnaissance, de l’ordre du “co-naître”, se donne à même l’événement de pensée auquel toute simple prise de connaissance ne peut atteindre. Les leçons ainsi retenues nous éloignent du livresque, et si dans leur ferme douceur elles nous montrent le chemin, c’est encore pour que nous nous exercions à essayer d’en frayer de nouveaux.

Même s’il est possible “d’étaler à la vitrine” de la représentation les thèmes auxquels on croit toujours pouvoir réduire une pensée, c’est au prix d’une fuite hors de ce qui est en question que l’on s’autorise à le faire. Toute présentation d’une œuvre véritable risque de virer subrepticement à la représentation et ainsi de rapporter le mouvement indécomposable de ses gestes sur une grille qui fige et ferme tout accès. Manque alors l’épreuve de la rencontre, “visage à visage”. Les mots désignent sans rien nommer, découpent du signifiant qui ne signifie plus rien que soi. Ressassent une “parole parlée” réduite à ses effets sur un marché déjà fort encombré. “La parole n’est signifiante que parce qu’elle ne vise pas des signes-déjà-là; mais qu’elle veut avoir affaire à des choses par rapport auxquelles le parlant est en situation.” (AE, p.31) Retrouver le vif de la parole, c’est retrouver les flexions par lesquelles elle a su aborder la réalité, et se laisser enseigner par elle dans l’épreuve: “*Pagei maqos*”² (Un enseignement par l’épreuve.”) Toute vision de surplomb, jamais exempte de visées implicites, repose, dans ses rêves d’englobement panoramique, sur un oubli du site insituable d’où elle provient. Les leçons données par la parole, lorsque celle-ci s’efforce d’aller “droit aux choses”, sont avant tout celle d’un *ton* dont la justesse tient à ses façons de rendre sensible son mouvement d’aller vers sans jamais s’anticiper ni se clore dans le concept. Étranges mouvements d’une écriture, tout à la fois très sûre de ses savoirs,

décisive, tranchante parfois et qui, simultanément, se cherche, revient sur elle-même, vit d’infimes déplacements en quête d’un dire excédant toute limite assignable. Le travail du penseur rejoint ainsi celui de l’artiste, ils se rencontrent en ce qu’ils instaurent un *style*. Le style “est constitutif et non pas expressif de la pensée.” (RPE, p.104) Il la révèle à elle-même, c’est-à-dire aussi laisse voir ce qui en elle est inépuisé, ce qu’il faut encore chercher, alors que l’expression³ s’évertue illusoirement à achever la recherche dans la production d’un dit censé avoir le dernier mot. C’est cette intranquillité, ce perpétuel mouvement d’éveil que les œuvres d’art nous offrent à condition de les approcher avec un regard débarrassé de tous les a priori des savoirs extérieurs à leur propre venue.

1. La chorégraphie du visible

“La sur-prise n’est pas dans les choses, mais comme disent les Japonais, dans le ‘ah!’ des choses, c’est-à-dire dans le surgissement du sens de la présence.” (RPE, p.43)

Antinomique du concept, irréductible à tout signe (thématisable par essence), la forme qui se donne à voir dans un tableau ne saurait être abordée avec les instruments qu’offrent les sciences du langage (avant tout la sémiotique). Le sens d’une œuvre déborde la clôture des signes, il renvoie d’abord au sensible qu’elle incarne rythmiquement en une forme. “Le signe signifie, la forme se signifie” aime à répéter Maldiney, après Focillon (*Vie des formes*). Mais il faut peut-être aller plus loin car dire ainsi c’est encore supposer que l’instance signifiante est première par rapport au sentir, et que le formalisme est la vérité de l’œuvre. Il y a une “préces-

2 - Eschyle, *Agammemnon*, v.177, cité, entre autres, in *Regard Parole Espace*, p.71: “L’épreuve enseigne. Non par raisons, mais par sens.”

3 - sur l’opposition “pensée révélatrice” “pensée expressive”, voir la préface de G. A. Tiberghien aux *Conversations sur l’esthétique* de L. Pareyson (Gallimard, 1992), p.14

sion de la forme en rupture de signe” (AE, p.49) qui touche l’œuvre dans son originarité, sa formation, sa “*Gestaltung*, au double sens, en réalité unique, de formation d’une forme et de forme en voie d’elle-même.”⁴ Formation, le terme est à prendre au sens verbal, actif, dynamique. “La forme se forme” et par là-même se transforme en elle-même, engendrant l’espace de son apparaître et non pas prenant place dans un espace déjà donné. En ce sens un tableau, même figuratif, s’il n’est pas simple image ou copie d’une réalité extérieure, génère rythmiquement un espace qui sans lui n’aurait pas lieu. La distinction du fond et de la forme est ruineuse pour qui veut ne serait-ce que voir un tableau : le fond n’est pas le milieu neutre d’où émergerait comme découpée sur une scène préalablement organisée une figure venant nous faire signe. Le fond participe à la forme, il est l’élément d’où provient et où retourne la forme en un mouvement réversible d’échange sans fin assignable à l’avance. Reléguée dans ses contours, séparée de son autre auquel elle s’oppose, la forme se fige en image et “consiste dans l’illusion de son apparence”, alors que “la réalité de l’image est l’événement actuel de son apparaître.” (AE, p.194) Entre l’apparence et l’apparaître passe une différence analogue à celle qui joue entre l’idéal et le réel, l’objet et l’œuvre, la représentation d’un étant et la présence d’une chose. Dans *Art et existence*, Maldiney donne une magistrale leçon de voir à propos de *La Marquise de la Solana* de Goya. Qu’est-ce qui différencie ce tableau d’un tableau d’Ingres ou de David ? Rien, à première vue, si la première vue se laisse dicter ce qui est à voir par la reconnaissance de schèmes culturellement convenus, symboliquement prédéterminés. Est-ce alors le style qui ferait toute la différence ? Non, si le style est conçu en fonction d’une histoire des manières de peindre, des savoir-faire picturaux inscrits dans une continuité relevant d’un “lieu d’investiture” (le musée, le goût, l’école, la culture, les signes de connivences...) extérieur aux œuvres. Oui, si le style est le mode d’apparaître à chaque fois inédit par lequel une œuvre vient faire événement. Les sur-

faces dans un tableau “sont liées entre elles dans un ordre qui est antérieur à leur fonction représentative - selon cet ordre précis qui s’appelle un *style*.” (RPE, p.5) Lorsque le *quoi* de l’objet représenté prend le pas sur le *comment* de la chose apparue, l’art lui-même disparaît, le style se limite à n’être qu’un simple expédient, une sorte de recette pour apprentis étudiants. L’art n’existe qu’à “rendre chaque chose à soi en la dépassant vers son style.” (RPE, p.19) Aller à soi et se dépasser ne sont pas deux mouvements contraires, ils caractérisent à proprement parler l’*existence* en tant qu’ouverture ou mouvement de “sortie à soi”. Exister c’est être présent à soi et aux autres, à l’autre, au péril de se perdre, et non pas subsister dans l’illusoire autarcie d’un être accroché à ses conditions. Entre exister et subsister il y a toute la différence entre avoir fait sienne la question de son propre être et y avoir toujours déjà donné une réponse. Si l’animal est “un problème résolu” (Ricœur), l’homme en tant qu’existant est cet être pour qui son être même fait question. Question immanente à notre être, irréductible, non transposable, dont personne (aucun étant, même supérieur) ne peut avoir la réponse. En ce qu’il “rend sensible l’apparition du monde dans l’unité de son ouverture” (AEE, p.34), l’art révèle les dimensions irréductibles de l’exister. Peinture, sculpture, musique, danse ou poésie, selon leurs modalités propres, existent, sans aucun préalable, le fond sensible d’où s’origine tout événement qui fait origine. Origine et non pas commencement : les commencements sont toujours précédés d’un principe qui permet de les expliquer, l’origine ne présuppose rien que soi en tant que précisément rien. Cet instant décisif de l’acte créateur ne saurait être représenté, ou transposé ; déplié, il perdrait ce qui constitue son irréductible événementialité. “L’œuvre porte en elle-même la marque du non-lieu de la création, dans l’écart absolu qu’implique, en chacun de ses moments, le saut qualitatif du signe à la forme.” (AE, p.48) La forme est existence. “À chaque articulation décisive d’une forme son départ est transformé (...), le déploiement d’une forme en elle-même suppose, dès le départ, la transformation de ses éléments formateurs - qui est l’acte du rythme.” (id) Rien de moins “formel” qu’une forme, sauf à la mécon-

4 - *Esquisse d’une phénoménologie de l’art*, p.204 (in, *L’Art au regard de la phénoménologie*, collection Philosophica, éditions des Presses universitaires du Mirail, Toulouse, 1994)

naître en la transposant arbitrairement dans le domaine des signes qui par nature sont indifférents au lieu d’où ils proviennent. La forme comme existence est à penser comme réalité, ou mieux comme “réel”. Le réel n’est pas ce qui est donné là dans un en-face envisageable et décomposable en ses parties, il n’est pas ce dont nous pouvons disposer afin d’opérer, il n’est pas non plus de l’ordre de l’attendu ou de l’intenté. Le réel est tout à la fois “présence”, “ouverture” et “surprise”. Geste “cosmogénétique” (Klee), il ménage et dégage, avant toute prise (en vue ou en main), “le lieu de son avoir lieu”. Ni à décoder, ni peut-être même à voir les tableaux, dans la chorégraphie de leur apparaître précédant toute chose apparue, nous permettent de voir. En-deçà des schèmes à décrypter qu’enseignent les entreprises culturelles, il y a les leçons du voir qu’apprennent dans la fragilité jamais assurée de leur mise en œuvre les formes de l’art.

2. La parole articulante ou la poésie en ses espaces

“Parce que le propre de la parole poétique est de renouveler et de perpétuer en elle le mouvement apertural de la langue, la poésie a originairement affaire avec l’espace.”
(AEE, p. 143)

De la même façon que la peinture dans ses moments de plus haute intensité nous permet de voir, la poésie, dans et par son exercice de la langue, touche à l’essentiel de ce qui nous fait parler. Les rapports entre langue et parole que les sémiotiques nous ont appris à subordonner comme la présence première d’un code à ses usages doivent être inversés : “toute parole parlante nous rappelle que la parole est à l’origine de la langue, laquelle ne s’est instituée que sous son horizon de signifiante.”

(AEE, p.142) Ce qui fait la parole parlante, autrement dit ce qui la fait signifiante, est ce qui la met en prise sur le monde, l’ouvre à une signifiante en rupture avec les usages réglés du code. Se contenter de concevoir l’acte poétique comme “écart” par rapport à un code, voire comme “écart à l’écart”⁵, c’est manquer ce “moment apertural” qu’est l’événement de la poésie. La notion d’articulation mise en jeu dans la poésie doit être distinguée de celle qui la réduirait à n’être qu’un choix décidé parmi des signes donnés préalablement à leur élection. Ici aussi les signes dans le poème *se* signifient avant de signifier quelque chose qui leur serait extérieur, ou plutôt, dans leur acte de signifier c’est d’abord eux-mêmes qu’ils signifient. L’acte poétique d’articuler intègre en soi sujet articulant et choses articulées dans un rythme formateur indécomposable en ses parties (sauf pour une analyse d’après-coup peu soucieuse du mode d’apparaître de son objet). L’acte de la poésie livre au plein jour du poème les tensions du dire et du dit. Tensions rythmiques, entre fermeture des signes et ouverture des voix, le poème laisse entendre, ou fait parler, le silence dont il provient. “L’événement du dire et l’événement dit sont le même dans la poésie, parce qu’un poème ne dit rien. Il ne dit rien parce qu’il dit le Rien. L’événement-monde et l’événement-poème sont un parce qu’ils constituent ensemble - ‘ici en deux’ - l’avènement du poème ; l’événement du Sans-nom dans l’avènement de l’Ayant-nom *et* du nom.” (AEE, p.86-87)

Si le poème en ses strophes défait phrases et syntaxes, c’est parce que le vers, dans le jeu de ses articulations, laisse passer le souffle d’une voix qui n’existe nulle part ailleurs que dans l’espace qu’elle a su ménager pour se laisser entendre. Le poète - tout comme le peintre - doit inventer le matériau qu’il met en œuvre, le faire surgir non des lexiques déjà constitués que fournissent langues et dictionnaires mais des nappes du sensible que la parole charrie avant toute emprise intentionnelle. Il y

5 - sur cette interprétation voir l’article de Jean-Louis Chrétien consacré à Jean Cohen (*Le haut langage*), in *Critique*, n°393, février 1980, “La poésie et le monde”, où référence est faite à Maldiney : “Si les signifiants de la prose sont des signes, les signes de la poésie sont des formes : ils se signifient eux-mêmes en s’articulant.” (*Attes de la langue et demeures de la pensée*, p. 152

a une vie de la parole en recherche du “à dire” que la poésie s’efforce de réactiver par-delà les usages communs de la langue. En ce sens poésie et phénoménologie sont liées: “Une phénoménologie de la poésie ne peut être qu’une phénoménologie du langage poétique. Et la poésie est cette phénoménologie parce qu’elle est elle-même la mise en vue de son propre langage.” (AEE, p.52) Alors que nos langues sont essentiellement prédictives en ce qu’elles lient des termes dans la co-présence signifiante de la phrase, la poésie cherche à rejoindre au plus profond le lieu d’émergence des mots, avant même la mise en place que l’intentionnalité signifiante exige. Les mots peuvent alors trouver leur autonomie sans pour autant cesser de signifier. Leur ouverture réciproque par quoi ils font sens se fait autrement qu’en prenant place dans une chaîne signifiante déjà donnée. Le poème doit inventer ses mots, sa syntaxe qui n’appartiennent qu’à lui et qu’il a instaurés dans le surgissement rythmique de sa forme. C’est vers l’origine que, sans fin, l’œuvre nous achemine. Origine de ce qui nous fait parler et que l’usage quotidien (savant ou non) recouvre sous les évidences d’un faire sens oublieux de ses pouvoirs de dire. Les deux poètes sur lesquels Maldiney a le plus travaillé sont Francis Ponge (auquel il a consacré deux livres) et André du Bouchet: deux poètes très différents, certes, mais qui ont souci de “rendre la langue à la parole.” “Redescendre à la source du langage c’est redescendre à travers la langue jusqu’à la parole qui la fonde.” (VDFP, p.146) Si l’œuvre de Ponge témoigne d’une certaine confiance envers les pouvoirs articulants de la parole, celle de du Bouchet, faisant preuve d’une plus grande réticence, se tient au bord du “à dire”, là où la parole s’origine. Dans les deux cas les mots sont mis en phases, bien plus qu’en phrases, ouverts simultanément au double horizon de ceux qui les précèdent et de ceux qui les suivent, créant par leurs rapports en mutation l’espace où ils font sens. On pourrait plus concrètement illustrer ces remarques par ces essais de traduction d’un *haïku* de Bashô tels que les rapportent Daniel Charles⁶. Littéralement ce poème dit: “Champignon Ignorance; feuille d’arbre Adhérer”, la traduction

de R.H. Blythe dit: “La feuille de quelque arbre inconnu s’est collée sur le champignon”, une autre version dit: “Un champignon ignore qu’une feuille s’est collée sur lui”. John Cage, après mûre réflexion traduit: “Cela qui est inconnu rassemble un champignon et une feuille” et finit par aboutir à cette ultime version: “Quelle feuille? Quel champignon?” Le travail de traduction est parvenu à défaire les syntaxes, à les court-circuiter afin de laisser passer dans la mise en rapport des éléments le souffle de questions qui désubstantialisent les choses afin de les rendre à leur liberté d’apparaître. L’événement n’est pas ce à quoi se réfère le poème de l’extérieur, il est le poème lui-même faisant jouer dans ses mots l’événement même auquel il donne existence. “Le change mutuel des mots et des choses ne peut avoir lieu qu’en-deçà de leur état construit, avant que le mot ne soit prononcé et la chose établie.” (AEE, p.122) La surprise de la rencontre se métamorphose en une rencontre juxtaposée de mots ouverts à tous les possibles. Loin d’être répété ou “doublé” par le dire poétique, l’événement réel parvient à soi sur le mode ultime et originaire du questionnement. Ici philosophie et poésie sont au plus proches: l’une et l’autre nous font passer de l’étonnement (de la surprise) à la question, du “!” au “?”. La question n’abolit cependant pas la stupeur, elle lui donne corps et présence dans une articulation. Rien des choses du monde n’a été touché, c’est le sens lui-même du monde en sa totalité qui a fait irruption non pour conclure (ou exclure) mais pour ouvrir sur le champ infini des interrogations. De la même façon que la peinture est faite pour voir (et non seulement pour être vue), la poésie nous apprend ce qui est en jeu dans le dire. “La poésie est le moment apertural de la parole. En lui nous avons ouverture à l’être, c’est-à-dire au Rien, dans le vide éclaté duquel nous co-naïssons avec l’événement.” (AEE, p.165)

6 - Daniel Charles: *Gloses sur John Cage*, p. 234 (éditions 10/18, 1978)

3. Exister au bord du non-sens

“Être présent (prae-sens), c’est être à l’avant de soi. Il y a là une antilogique, un signe de contradiction qui fait le départ entre deux ordres : ce qui, au plan de la chose, de l’étant pur et simple, constitue une impossible condition d’être, est la condition d’être-à-l’impossible qui définit dimensionnellement l’existant. Exister, au sens non trivial, c’est avoir sa tenue hors soi, extatiquement, sans avoir eu à sortir d’une situation préalable de pure immanence.” (AE, p.7)

Un des moments importants de la pensée d’Henri Maldiney concerne l’homme tel qu’il se présente lorsqu’il est atteint de folie. Plus qu’une anthropologie (science positive qui a déjà implicitement décidé de ce qu’il en est de l’homme), c’est à une anthropogénèse, une phénoménologie de l’être-homme, qu’il nous invite. L’homme n’a pas son être sur le mode d’une propriété dont il pourrait disposer à sa guise, il a à être son être, à le conquérir. Ce devenir soi ne va pas sans risque, ni échecs. La folie, l’“exister en crise” pose donc de façon quasi exemplaire la question de l’existence. C’est seulement à sa lumière inquiétante et étrange que peut un tant soit peu s’éclairer l’énigme de ce que nous sommes. Cette approche de l’homme malade exige que les catégories toutes faites (celle de normal et de pathologique, par exemple) soient mises entre parenthèses. “La maladie mentale n’est pas une aberration de la nature mais une forme d’existence en échec ou défailante, dont les conditions de possibilité et, par là même, le principe d’intelligibilité sont inscrits dans notre constitution à tous.”⁷. C’est seulement à cette condition qu’une psychiatrie est possible en ce qu’elle implique, par delà toute vue objectivante ou thématitante, une compréhension de ce qu’il en est de l’être-homme. Il

n’est donc pas surprenant que le débat avec la psychiatrie (dans son versant phénoménologique - avant tout avec Ludwig Binswanger ou Erwin Straus, ou son versant “analyse du destin” avec Leopold Szondi) passe par une reprise des analyses issues des travaux de Heidegger ou de Merleau-Ponty. “Les voies de l’analyse existentielle sont les voies de la présence - qui n’existe qu’à s’exprimer selon les modes les plus courants de l’être au monde : temporalité, spatialité, corporéité, parole, gestuelle, silence, dont les formes pathologiques sont, jusque dans leur dérobement, les flexions déficientes.” (RPE, p.210) Ces “flexions déficientes” se traduisent par exemple dans les cas de mélancolie par des arrêts dans la temporalisation, des fixations sur un passé qui, bloqué sur soi, ne passe plus au temps d’une histoire mais se ressasse dans une plainte qui bouche tout accès au possible. Effondrement sur soi, impossibilité de se rejoindre, d’avoir ouverture au monde et de communiquer avec autrui - c’est bien toutes les structures de notre existence qui sont mises en crise dans la mélancolie. Il en va de même, mais selon un autre style, une autre dramatique, dans les cas de schizophrénie. En témoigne, par exemple, tel dessin de schizophrène : “Tout ici est mur : cette forme ignore le fond de la feuille pour être elle-même aussi bien fond que forme.” (PHF, p.11) “Spectacle enlisé” qui se donne comme “unique possible” et ne peut pas ne pas provoquer en retour chez le spectateur une question : “Si c’était là mon monde, que serait mon être au monde ?” (id) Monde amorphe, terrifiant, qui n’aborde rien mais engloutit dans un en-face sans distance celui qui en est la proie ou qui y est en proie. Ce qui est en cause ici, ce sont les structures les plus profondes de notre être au monde, de notre pouvoir-être. Que le philosophe puisse beaucoup apprendre de l’analyse des psychoses le montre de façon magistrale le chapitre conclusif de *Penser l’homme et la folie* intitulé “De la transpassibilité”. Cette notion est à mettre en rapport avec celle de “transpossibilité” inspirée de Heidegger. L’homme vit *et* existe, il subit la vie comme ce qui lui arrive, ce dont il est passible et doit décider, dans le projet, de ce qu’il va être. Toute existence est crise où doivent s’articuler le *pathique* de la vie (personnelle) et le pratique de l’exister (avec

⁷ - Réflexion et quête du soi, in postface aux *Ecrits de psychopathologie phénoménologique*, de Kimura Bin (P.U.F., 1992), p.166

les autres). “Une crise est une rupture d’existence. Le Soi y est contraint à l’impossible, pour répondre de l’événement au péril duquel il ne peut exister qu’à devenir autre.” (PHF, p.320) Je ne suis pas seulement celui qui, maître de ses projets, est ouvert à la possibilité, je suis aussi celui qui a ouverture, en deçà de tout pouvoir, à l’événement inattendu, échappant à toute intentionnalité, de la rencontre. “Tout événement qui s’ouvre à nous, ouverts à lui, comporte une dimension *pathique* selon laquelle nous sommes accordés, à chaque fois, au monde entier. C’est elle qui défaille dans la psychose.” (PHF, p. 321) Cette façon de ne plus être accordé au monde est simultanément une façon de ne plus être accordé à soi, de ne plus être moi. Lorsque plus rien ne vient, le sujet ne peut plus devenir lui-même. À l’écart de ce qui se passe, il s’éprouve dans un souffrir pour rien qui a coupé toute issue au “ressentir” dans lequel nous nous sentons avec le monde. “Ce ressentir ne consiste ni dans une réflexion ni dans un redoublement : il est éveil du moi. L’événement nous advient en tant que nous devenons nous-mêmes. Indivises l’épreuve et la transformation.” (PHF, p.323) Que nous soyons fondamentalement voués à ce qui, “hors d’attente”, fait événement à chaque fois que nous sommes nous-mêmes, est le signe que nous ne sommes pas - contrairement aux analyses du Heidegger d’*Etre et temps* - maîtres du possible. Avec cette notion difficile de “transpassibilité”, découverte au plus près de l’exister “inauthentique” des psychotiques, Maldiney s’approche des analyses de Levinas concernant la passivité “plus passive que toute passivité”. La précarité qui affecte tout exister vient de l’exposition à une altérité impossible à assumer mais qui peut seulement être *accueillie*. Ce dont souffre l’existence psychotique, mais aussi d’une autre façon l’existence “normale” (qu’il conviendrait mieux d’appeler “normopathique”), c’est d’une impossibilité d’être à soi par impossibilité d’être aux autres et au monde. Ne plus y être, être sans accord ni rythme, voué à des figures qui sont autant de signes vides de signification, être dans, sans distance, sans jeu c’est être sans rapport ni ouverture au tout et à soi. Lorsque tout se passe alors que rien ne se passe, que rien n’advient, le présent est réduit à une scène

où tout peut fonctionner sans que surgisse le moindre événement. “À la lumière de l’analyse existentielle”, l’homme contemporain apparaît sous le jour “cru de la caricature d’un être” qui a perdu “la lueur de son secret” (PHF, p.355).

Une leçon de style

“Les grands philosophes sont aussi de grands stylistes. Le style en philosophie, c’est le mouvement du concept. (...) Le style, c’est une mise en variation de la langue, une modulation, et une tension de tout le langage vers un dehors.”⁸

Ce qui frappe le plus dans le style de Maldiney c’est peut-être cette capacité, par d’insensibles inflexions, à avancer plus à fond vers des horizons absolument nouveaux sans jamais, en apparence, avoir quitté un terrain qui nous semblait devenu familier. Les chemins de l’œuvre sont ouverts aux surprises de la recherche, mieux vaudrait dire que l’œuvre n’est qu’à ouvrir ses chemins. Par là-même elle se laisse dicter ses repères à partir des événements qui y font irruption. Philosophe non médiatique par excellence, et en cela proche de Deleuze, - la communication ne peut se réduire aux caricatures de dialogue que sont le plus souvent les débats possibles seulement sur fond d’oubli de ce qui est en question - Maldiney exige beaucoup de ses lecteurs.

Ce qu’il exige se confond avec ce qui est en jeu dans les formes en devenir que présentent les œuvres de l’art : se laisser enseigner par la montée rythmique au paraître de formes ouvertes à leur propre survenue improbable. Philosophe de l’événement, Maldiney est philosophe de la discontinuité, de la rupture, de la nouveauté, de l’ouverture à partir desquelles seulement il peut y avoir monde et habiter. “Être dedans, jamais

8 - Gilles Deleuze : *Pourparlers*, p. 192 (éditions de Minuit, 1990)

devant...” ces mots de Tal Coat qu’il aime à citer touchent au plus près une des rares pensées qui peut nous apprendre aujourd’hui ce qu’il en est de “l’intransposable exception d’exister, l’unique étonnement de naître et de mourir.” (*In Media Vita*, p. 47)

Francis Wybrands

* Henri Maldiney est né le 4 août 1912, à Meursault. Après la guerre et la captivité, il enseigne à Gand et à l’Université de Lyon, la Philosophie générale, l’Anthropologie phénoménologique et l’Esthétique.

Œuvres principales :

Regard Parole Espace (L’Age d’homme, 1973 et 1994) (RPE)

Le legs des choses dans l’œuvre de Francis Ponge (L’Age d’homme, 1974)

Aîtres de la langue et demeures de la pensée (L’Age d’homme, 1975)

Art et existence, (Klincksieck, 1985) (AE)

In Media Vita (Comp’Act, 1988)

Penser l’homme et la folie (Jérôme Millon, 1991) (PHF)

Le vouloir dire de Francis Ponge (Encre Marine, 1993) (VDFFP)

L’art, l’éclair de l’être (Comp’Act, 1993) (AEE)

Aux déserts que l’histoire accable (Deyrolle 1995)

La question de l'origine : Henri Maldiney et la phénoménologie

« Il a ouvert aux hommes la voie de la prudence en leur donnant pour loi : « souffrir pour comprendre ». Quand, en plein sommeil, sous le regard du cœur, s'insinue le douloureux remords, la sagesse en eux, malgré eux, pénètre » 1

Qu'est-ce que la phénoménologie ? S'interroger sur l'essence de la phénoménologie, c'est pour Maldiney poser la question de son origine. La lecture exigeante des textes de Husserl, Heidegger, principalement de *Etre et Temps*, de Merleau-Ponty mais aussi le dialogue entretenu avec la pensée de Binswanger ou de Straus, inscrivent l'œuvre de Maldiney dans la phénoménologie. Celle-ci est, à ses yeux, description d'une constitution originaire d'une part, attention au phénomène, à l'apparaître non séparable de l'être d'autre part. Maldiney est fidèle à la définition qu'en donne E. Fink ² et qu'il cite à plusieurs reprises et dans des contextes différents : « l'expression apparaître a une multitude de significations d'une énigmatique profondeur. Elle signifie d'abord le surgissement de l'étant, sa venue dans l'ouvert, entre ciel et terre... Mais apparaître peut aussi vouloir dire l'exposition qu'offre de soi l'étant déjà venu à paraître... Apparaître signifie maintenant pour un étant se tenir

1 - Eschyle, *Agamemnon*, v. 176 sq.

2 - Eugen Fink, *Problèmes actuels de phénoménologie*, Desclée de Brouwer, 1952, cité par Maldiney dans *Regard, Parole, Espace, l'Age d'homme*, Lausanne, 1973, p.132, p.259 et dans *Penser l'homme et la folie*, Jérôme Million, Grenoble, 2^e édition, 1997, p.404.

en rapport avec d'autres étants ». Ce qui est essentiel, c'est la reconnaissance de la phénoménalité par son être en relation avec d'autres étants avant d'être en relation avec un sujet du savoir. En toute rigueur, le phénomène ne peut être objet d'un savoir mais il peut être exprimé par une parole qui épouse le mouvement de fuite de la perception à partir de l'entente tacite entre tout ce qui est déjà donné dans le sentir. La connaissance construit un ordre du monde à partir d'une unité immanente à un lien primordial avec le monde, par exemple pour l'homme dans la « structure de son espace ».

Ainsi, poser la question de la phénoménologie ne peut uniquement consister à s'interroger sur le commencement et le développement historique d'un courant de pensée. En effet, pour Maldiney, la phénoménologie est en elle-même une origine, : avant d'être métaphysique, la philosophie a été phénoménologique, comme elle a pu être aussi une psychologie. La pensée grecque a répondu à l'exigence d'une mise en lumière entre les choses du monde et les hommes. La simple description implique une participation active de celui qui toujours décrit à partir de sa propre expérience. La description est une traversée du monde par un être singulier. De la même manière, lire un texte phénoménologique suppose une ouverture à une parole dont le sens ne peut être dégagé que par une explication avec soi.

Quelle est l'expérience la plus fondamentale que la phénoménologie doit tenter de formuler? Pour qualifier cette démarche, nous pourrions reprendre un propos de Maldiney lui-même concernant Merleau-Ponty : c'est une pensée qui paraît peu « présentable ». Les différents chemins empruntés par Maldiney – phénoménologie, psychanalyse existentielle, esthétique – semblent chacun à leur manière être une réitération inlassable d'un même questionnement qui résiste à toute fixation dans une formulation définitive : « Le mouvement incessant qui conduit l'auteur et le lecteur (parfois égaré) est celui qui se cherche en frayant sa voie parmi les résistances des choses et des pensées. Et c'est au terme des sinuosités dues au travail successif des explications avec... que peut être reconnu « le

rythme immanent » qui anime la chose que la pensée a en souci (die Sache des Denkens) »³. Penser avec Maldiney serait d'abord penser l'existence et exister la pensée. Notre propos sera de montrer que le phénoménologue est alors un descripteur inquiet de la permanence de l'origine.

1. La dimension ontologique de la phénoménologie

Le point de départ de la philosophie de Maldiney serait l'existence. Que signifie exister? L'existence se comprend comme un mouvement de transcendance : « avoir sa tenue hors de soi et hors tout »⁴. L'existant ne peut être lui-même qu'en accueillant ce qui advient dans le monde. Pour exister, il ne s'agit que d'être là, être présent au monde sans être totalement dans le monde. Le monde n'est jamais donné à l'existant qui ne peut durablement s'y abandonner. Être au monde, c'est répondre à un appel. Maldiney suit la pensée de Heidegger : être, c'est se pouvoir, être soi dans un projet qui n'est pas une représentation mais « un dessein immanent à l'action »⁵. L'effectivité de l'existant se mesure à l'aune du pouvoir-être. Devenir soi-même, c'est fonder sa propre possibilité. Par le projet, l'existant introduit du possible dans le monde et d'une certaine manière donne une justification à l'étant. Mais « justifier » le réel ou ouvrir le monde selon ses possibles, n'est ce pas illusoire?

Cependant, Maldiney prend ses distances avec Heidegger ; « Le fondement du réel est, ailleurs, dissimulé dans l'impossible. Parce qu'il ne saurait se trouver dans un système de possibles sous-jacents ou préalables,

3 - Jean-Pierre Charcosset, « Présent », dans présent à Henri Maldiney, L'âge d'homme, Lausanne, 1973.

4 - Henri Maldiney, « L'existant », dans penser l'homme et la folie, p.301.

5 - Ibid., p.309.

à propos desquels la même injustice se reproduit à l'infini »⁶. Le réel ne peut pas être seulement l'objet de nos manipulations mais il ne peut pas être non plus modelé ni assumé dans son étantité par l'existant. Nous nous heurtons à la réalité, nous n'en décidons pas. La réalité vécue transforme l'existant. Exister, c'est éprouver et être éprouvé. Par exemple, dans une crise, l'existant est mis en demeure d'être lui-même. Il fait l'expérience de sa propre « injustice », c'est-à-dire, à partir de sa propre facticité, l'expérience de l'« inquiétude du sens » et il traverse l'existence sans la contrôler : « De Luther à Heidegger et à Francis Ponge, théologien, philosophe ou poète, l'homme rencontre comme sa question propre, celle de sa justification »⁷. Il connaît un non sens, celui de sa propre existence mais il sait aussi que son pouvoir se mesure à ses possibles, il y a de l'impossible. Le monde le renvoie à son « impouvoir » et le « contraint à l'impossible »⁸.

Être soi, ce n'est pas seulement devenir soi-même en fondant sa propre possibilité mais c'est exister à l'épreuve de l'impossible. La crise, la maladie, la « folie » sont l'expression psychologique de la souffrance dans la mise à l'épreuve de soi par la nature indéterminable et imprévisible de ce qui nous arrive : « Il n'y a de réel que ce qu'on n'attendait pas et qui soudain est là depuis toujours »⁹. La réalité n'est pas seulement ce qui me préexiste, ce qui me détermine. Le réel déborde par avance toute vision du monde, que ce soit celle d'une réalité cruelle ou celle d'un monde non encore advenu. D'une certaine manière, le réel toujours déjà là a sa part d'opacité et peut à chaque instant nous surprendre. Exister, c'est par conséquent exister en procès, « s'être », pouvoir ou « se pouvoir »¹⁰ à partir d'une ouverture au monde qui est aussi une ouverture à soi vécue dans une passivité originaire qui engage un acte. « Y être » est la condition de toute présence : « Que nomme ce « y » ? Son sens ne

perce jamais expressément que lorsqu'il se dérobe. « Je n'y suis plus », répète, sans comprendre ce qui lui arrive, un homme qui perd pied dans un monde qu'il ne reconnaît plus comme monde parce qu'il ne s'y reconnaît plus comme soi »¹¹.

Ainsi, dans le faire et dans l'agir, émerge un sens qui est d'abord vécu dans un subir : « Pathei mathos » (= connaissance par l'épreuve) signifie que l'existence s'éprouve en touchant à son fond. Mais ignoré ou connu, obscur ou manifeste, le réel est là, qu'il faut comprendre »¹². Cette connaissance est risquée et l'existence est critique. L'événement est transformateur. Cette transformation est pour Maldiney constitutive du vivant mais, pour l'homme, elle rend problématique le sens d'être de son existence. Par exemple dans la psychose, l'événement est impossible. Les états critiques ne peuvent être surmontés que par un bond, une création. L'événement fait sens dans la continuité et la cohérence d'une existence mais il implique dans son surgissement une rupture et un excès. C'est pourquoi l'existence est mieux comprise par l'ouverture au monde, à l'épreuve de la rencontre, de l'être qui surgit à lui-même dans le sentir.

Cependant, nous savons que le réel n'est pas toujours avènement d'un monde. Le « je ne sais qui se rencontre par aventure », invoqué dans la poésie de Jean de la Croix, est événement par son unicité et sa rareté. Peut-être n'est-il pas donné à tous, du moins cela exigerait de chacun une présence plus intense et moins quotidienne au monde. Cet abandon au monde qui brise toute forme de familiarité serait la première difficulté. Mais le réel nous permettrait-il toujours d'exister ?

Dans son livre *In Media Vita*¹³, Maldiney échoue à faire le récit, lorsqu'il revient sur un champs de bataille trente ans après, à faire le récit de ce qu'il a vécu sur le chemin des Dames. Le présent, en juin 1940,

6 - Ibid., p.313.

7 - Ibid., p.310.

8 - Ibid., p.320.

9 - Ibid., p.113 ; p.316.

10 - Ibid., p.304.

11 - Ibid., p. 305.

12 - Aîtres de la langue et demeures de la pensée, *L'âge d'homme*, 1975, p.130, et p. 156. Le « Pathei mathos », maxime de sagesse populaire qui devient un « savoir tragique » (Jaspers) avec Eschyle est souvent présent dans les textes de Maldiney. Voir par exemple *Penser l'homme et la folie*, p.385-386, p.389 ; *Regard, Parole, Espace*, p.71.

13 - *In Media Vita*, *Comp'act*, 1988.

était celui de l'attente interminable de la guerre. Maldiney est placé face à l'intemporalité de ce présent subi et figé, qui ne peut être mesuré ni daté, présent incompatible avec le temps historique, celui des récits construits pas les historiens ou transmis par la mémoire collective. Le silence muet de l'attente était, pour le jeune soldat, parfois brisé par des bruits de pas, ceux du ravitaillement, mais la guerre est absente. La réalité historique de la guerre fait défaut. Ni vacarme, ni obus, la bataille est ailleurs. Rien ne semble pouvoir arriver. Ce présent fermé à toute présence et hanté par la mort est celui de la mélancolie : « Il n'a rien trouvé de lui-même à partir de quoi il puisse exister aujourd'hui ». La vision, le vert sombre de la forêt, les pierres blanches, l'ocre du sable, la lumière déclinante ouvrent au fil du mouvement de la marche un espace pour exister. Cet état mélancolique pourrait être compris comme un sentiment du « vide encombré » dans la déréluction. L'épreuve peut alors révéler la vanité de toute connaissance et de toute expérience, comme le disait l'Ecclésiaste : « Beaucoup de sagesse, plus de chagrin ; plus de savoir, plus de peine ». Le sens seul de cette sagesse mélancolique, c'est de voir ce qu'on ignore d'ordinaire. L'anticipation de la mort nous fait comprendre l'existence à partir de son impossibilité, comme l'a montré Heidegger, mais elle n'efface pas pour Maldiney, la dette de l'existant vis-à-vis du monde : « Heidegger cependant pense avoir découvert le redoutable secret de cette perfection... Assumer comme sa possibilité la plus propre la possibilité d'être le là, c'est mettre fin à la possibilité et au principe de la dette »¹⁴. La pensée de la mort nous détache de tout ancrage dans le monde qui signifierait une précession de soi par le monde. Or il existe une dette qui n'est pas simplement celle de la filiation, mais le lien de l'enfant à sa mère est une expression d'une dépendance vis-à-vis d'une transcendance qui est celle du surgissement du soi et du monde dans l'événement, elle ouvre une compréhension dans la passivité qui est en réalité une co-naissance : « L'événement est inimaginable, et, en cela, réel. Il est de soi surprenant, excédant toute prise, excluant (au sens propre) toute emprise, tout horizon déterminable a priori. Nous co-nais-

14 - Penser l'homme et la folie, « la transpassibilité », p.394.

sons avec lui »¹⁵. comme l'a énoncé Paul Ricoeur, il s'agit avant tout d'être « jusqu'à la mort »¹⁶. Comment le néant peut-il être constitutif de l'être ?

Maldiney a confronté à ce sujet la pensée de Heidegger à celle de Merleau-Ponty¹⁷. Dans *Etre et Temps* ; le néant est « l'autre nom » de l'être, un non adressé à l'étant. Le néant serait originaire. La différence ontologique relègue l'être hors de la présence, l'être se retire. L'origine est alors introuvable. Il y a une extériorité de l'être par rapport à l'étant, une exclusion. L'expérience de l'être est une expérience de l'irréversible. Si l'être ne peut se dévoiler que par son retrait, sa seule manifestation est celle d'un passage, d'une trace. En ce sens, la pensée de Heidegger contient « le souci d'un en-deçà fondamental qui définit la phénoménologie et justifie sa prétention à être la seule authentique ontologie »¹⁸. Cet en-deçà ne constitue certes pas, chez Heidegger, un arrière-monde mais il n'est pas senti ni incarné. Il n'a pas l'épaisseur du monde. La discontinuité entre l'être et l'étant peut-elle être comblée par la négativité de l'être ? L'étant peut être perçu, saisi, mais l'être reste hors du visible.

Maldiney semble plus proche de l'ontologie de Merleau-Ponty. Le néant n'est pas hors de l'être, l'invisible du visible. Il est dans le visible, le visible et l'invisible sont présents dans l'étant qui participe de l'être car le sensible est le lieu de l'être, de sa manifestation. L'être ne se donne que dans la duplicité, la pensée de Merleau-Ponty est une « ontologie de l'écart » qui est contenu dans l'étant lui-même participant dans sa chair à l'être : « la chair contient dimensionnellement son négatif »¹⁹. L'être est « réversible ». Nous n'avons pas, dans notre sens commun, à faire le deuil de l'être. Peut-être sommes-nous toujours en retard sur l'être mais il n'est jamais trop tard. Ainsi Merleau-Ponty fait-il de la participation – « l'intermonde » - la dimension commune au monde et au moi : « Le « monde » est

15 - Ibid., « l'existant », p.322.

16 - Paul Ricoeur, *La critique et la conviction*, Calmann-Lévy, 1995.

17 - H. Maldiney, « Chair et verbe dans la philosophie de Merleau-Ponty » dans Maurice Merleau-Ponty, *le psychique et le corporel*, collectif, aubier, 1988.

18 - Ibid., p.59.

19 - Ibid., p.79.

cet ensemble où chaque partie quand on la prend pour elle-même ouvre soudain des dimensions illimitées,- devient partie totale »²⁰. Merleau-Ponty pense l'origine à partir d'un « jaillissement des transcendances »²¹, expression souvent citée par Maldiney parce qu'elle montre le moment où dans le sensible surgit un sens. Cependant l'origine –Ursprung- est aussi « le bond originaire et sans appui qui ouvre son propre espace opérationnel »²². Elle est surgissement de la nouveauté. La pensée de Merleau-Ponty permet-elle à cette césure radicale d'introduire de la discontinuité dans l'expérience ? L'événement peut-il advenir ? La force de l'analyse de Merleau-Ponty est, par la reconnaissance d'un écart ontologique, de révéler la profondeur de l'être non thématizable et non présentable : « la zone préréflexive de notre ouverture à l'être »²³. C'est par là même affirmer l'impossible coïncidence entre le dire et le sentir, entre la réflexivité et « le flux concret de notre vie ». Comment alors trouver le logos du sensible ? Il ne doit pas être le « portrait abstrait d'une expérience », ni une « projection de la pensée théorique sur le plan supposé de l'*aisthesis* »²⁴ qui jamais ne rencontre le monde. En effet, ce serait manquer la singularité de ce qui apparaît. La phénoménologie doit donc tenter d'accorder la singularité sentie et l'universalité du sentir dans « l'Ouvert, l'écho universel et climatique du monde »²⁵. Cette difficulté ne peut être résolue ni par la toute puissance de l'esprit (Hegel), ni par un logos qui intégrerait la vie intentionnelle (Husserl). Nous ne devons pas pour autant renoncer à dire l'origine : s'il y a de l'incertitude dans le sensible, ci cela pose problème pour la rationalité, c'est plutôt l'expression de la pensée, la langue qui doit être interrogée. Dans *Les Ages du monde*, Schelling remarquait

20 - - Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, 1964, p.271.

21 - Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, 1945, Avant-propos, p.8, cité par Maldiney dans *Regard, Parole, Espace*, p.321.

22 - Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, p.384.

23 - Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, p.77.

24 - Maldiney, « La méconnaissance du sentir et de la première parole ou le faux départ de la phénoménologie de Hegel », dans *regard, Parole, Espace*, p.265.

25 - - Ibid., p.370.

l'absence de « notions intermédiaires » dans la philosophie moderne. Le concept de chair a permis à Merleau-ponty d'approcher « l'être sauvage » ou « l'être brut ». Il nous semble qu'avec la transpassibilité en œuvre dans la pathique, Maldiney suit un même mouvement.

2. Le dire phénoménologique

Le pathique est le « moment crucial » que la phénoménologie doit décrire. Mais dire l'*aisthesis* ou l'expérience esthétique reste toujours problématique. La phénoménologie doit se constituer en acceptant la possibilité de son échec. Dire le sentir, articuler la pensée aux choses est son *telos* qui la reconduit, comme l'a pensé Husserl, à son origine.

Pour Maldiney, cette parole doit amener à la lumière l'être de l'étant, le manifester. Il pense, comme Heidegger, que la phénoménologie est née en Grèce ancienne ou que la philosophie est originairement phénoménologie. Elle dévoile ce qui est voilé, « ce qui demeure au sens propre caché, ou retombe dans la dissimulation ou ne se montre que dans l'équivoque, ce n'est pas tel ou tel étant, mais l'être de l'étant »²⁶. Cette dimension apophantique nous renvoie à l'origine de la philosophie : « la première parole est poétique »²⁷, la philosophie est apparue chez les « penseurs poètes » qui, comme Parménide ou Héraclite, ont su articuler l'être et la parole. La langue poétique n'a pas seulement un système de signes mais elle parle en l'homme. Elle parle à partir de la relation de l'homme au monde, mais comme l'a suggéré Merleau-Ponty à propos de l'usage littéraire de la langue et en particulier de la crise traversée par Valéry, on peut dénoncer l'imposture de la littérature ou l'imposture du langage. Mais ce que Valéry a ensuite découvert, c'est que « tout impossible qu'il

26 - Martin Heidegger, *Etre et temps*, cité par Maldiney dans *Aîtres de la langue et demeures de la pensée*, p.144.

27 - Maldiney, *Regard, Parole, Espace*, p. 317, voir aussi *Aîtres de la langue et demeures de la pensée*, p.145.

fût, le langage était. Il y avait d'ailleurs une forme de langage qui n'était pas contestable, précisément parce qu'elle ne prétendait pas *dire quelque chose* : c'était la poésie »²⁸. Ainsi la parole ne dit pas quelque chose, l'étant, mais montre « l'être de l'étant dans une parole qui fait elle aussi partie de l'étant ». Ce que la parole poétique a à dire est « sans fond ». Avec Platon, l'être nommé ou manifesté par le penseur poète s'est effacé devant le *logos* compris comme *sumplok*. Vouloir nommer l'être ou du moins poser la question de l'être est le problème que rencontre le logos philosophique qui a alors, selon Maldiney, une dette vis-à-vis d'une parole plus ancienne, celle du mythe.

Dans le mythe, il y a déjà un logos qui a une « puissance générative » : l'originel est là, dans un dire qui précède toute prise de parole. L'origine constitue un fond, un en-deçà de tout commencement, où « émerge à soi ce qui n'est pas encore ». Le mythe montre dans un dire antérieur au logos qui sépare l'être du non-être. Dans la tragédie d'Eschyle, Agamemnon, le « *pathei mathos* », souffrir pour comprendre- nous place face à un comprendre originel : c'est comprendre après avoir subi ce qui est inconnu mais proche, ce qui est rencontré mais qui reste insaisissable. Le mythe est une des expressions premières de la venue du logos : il parle par images, il ne signifie pas mais met en forme un moment du monde. Le mythe est le « mémorial de la proximité de l'autre en moi » : le plus proche est le plus étranger, le plus proche présent est aussi le « le plus profond jadis » (P. Valéry). Le *logos* a son fond dans un immémorial, dans ce qui est depuis toujours sans se produire. L'existant se découvre un destin, « le fond de tout ce qui n'est fondement de rien » ou comme l'a nommé Hegel « la conscience de soi comme d'un ennemi ». Agamemnon croyait agir mais a été agi, le destin est en souffrance, annoncé par la plainte du cœur et l'effroi de Cassandre : le tragique est « la mise à jour de ce qui était déjà su dans la nuit ».

Comment le mythe nomme-t-il l'origine, le fond sans fondement ? Quest-ce que la phénoménologie peut apprendre de cette origine ?

Il s'agirait en quelque sorte d'une archéologie de l'être dont le premier moment se trouve, pour Maldiney, dans la « Moïra nocturne ». Les Moires, ou les Parques, sont des « puissances de répartition » qui tissent notre destinée et « lie tout l'étant ». La Moïra est un « lien originaire absolu de tout principe de liaison ». Le *logos* va « prendre la relève de la Moïra »²⁹, l'avènement de la philosophie correspond d'une part au moment où la pensée découvre sa dimension ontologique, et elle va se donner, d'autre part, comme *symplokein*, entrelacement de la pensée et de l'être. Mais elle ne peut être la saisie de la totalité car l'étant mis en lumière par le logos est aussi lié à une puissance nocturne et il n'est pas permis de « dissocier la nuit et le jour »³⁰. Le *logos* donne du sens à ce qui n'en a pas, ce fond sans lequel plus présence mais rien ne peut exister. Ce que la moïra et le logos ont en commun, c'est se former un lien, « l'unité primitive de la pensée, de la parole et des choses » qui va être scindée par le travail de fondation du logos. L'être n'est plus présence mais devient chez Platon un genre : « il est soumis à la communauté des genres ».

La phénoménologie avec Maldiney fait retour vers cet entrelacement : la philosophie grecque tentait de relier avec simplicité et clarté ce qui est sous-tendu par des liens obscurs et invisibles. Il faut alors faire œuvre de mémoire, le fondement est inséparable du fond : « seul un être capable de fonder peut penser le fond ». Le langage peut le montrer, soit en le recelant dans le dire poétique, soit en le décelant dans le dire phénoménologique. Le fond ne peut être compris que s'il est senti et subi, l'origine du comprendre est pathique, les liens qu'il révèle sont ceux de la communication sensible.

28 - Merleau-Ponty, Notes de cours au Collège de France (1952-53), Gallimard.

29 - Aîtres de la langue et demeures de la pensée, p.140.

30 - Ibid., p.141.

3. Le sens du pathique

Dans son texte « l'existant »³¹, Maldiney analyse le pathique. Penser l'homme et la folie après avoir suivi un cheminement heideggerien. L'unité du comprendre et de l'exister, le dépassement de soi comme condition de l'être-soi, sont des aspects féconds de la pensée de Heidegger. Néanmoins il s'agit ensuite de « chanter la palinodie » comme l'écrit Maldiney. Le concept de transpossibilité introduit une première divergence entre les deux penseurs. L'impossible est inscrit au cœur de toute effectivité. Il y a dans l'existant un élan pour sortir de tous les possibles qui est à l'origine de tous les possibles. L'existence échappe à l'histoire et d'une certaine manière la précède. Les possibles projetés par l'existant ne peuvent pas épuiser le monde et ce que la pensée théorique désigne par réalité ne peut non plus rendre compte des deux dimensions non objectivables de l'existence : la dimension poïétique, celle de l'être agissant, la transpossibilité et la dimension pathique, de l'être qui éprouve, subit, la transpassibilité ou « ouverture à l'événement ». L'événement n'est pas en mon pouvoir, il est ce rien, ce vide à l'origine du monde. De ce point de vue, le concept de monde reçoit un inflexion nouvelle. Il n'est pas seulement le corrélat de la subjectivité. Nous devrions reconnaître que la phénoménologie a fait dépendre le monde de la subjectivité qui l'habite et le constitue. La transpassibilité concerne l'existant mais aussi l'événement : « tout événement qui s'ouvre à nous, ouvert à lui, compte une dimension pathique selon laquelle nous sommes accordés à chaque fois au monde entier ». L'événement n'est pas dans le monde, il serait alors une donnée ou un fait. Mais l'accord ou la « communication symbiotique »³² de l'existant et du monde ouvre le monde comme totalité à partir de rien et fait advenir l'existant à lui-même en devenant un autre. Ainsi une crise de l'existant se traduit par la rupture de la communication avec les autres et plus profondément avec le monde. Si le sujet vient au monde et si le

monde advient en consonance avec le sujet, nous comprenons alors le monde comme la base inhumaine de l'homme ; Maldiney s'appuie, pour le désigner, sur les concepts présents dans les textes tardifs de Heidegger, dans *Sérénité* : « l'ouverture », « la libre étendue ».

La mise en valeur de la dimension pathique de l'existence permet aussi à Maldiney de « sauver » le monde. Il dénonce à ce sujet le « faux départ » de la *Phénoménologie de l'Esprit* : le monde est toujours déjà « perdu », la conscience est « sans corps ». Avec le mouvement de dépassement et de négation du sensible, celui-ci est privé de tout son sens, la couche originaire de toute expérience n'est pas reconnue. Maldiney, pour désigner ce qui a été manqué par Hegel reprend la distinction établie par E. Straus entre sentir et percevoir. La perception correspond à un moment de constitution de l'objet par le sujet, d'une totalité signifiante corrélative d'une transcendance, issue par exemple de l'activité de l'intentionnalité. Le sentir est le premier moment de notre expérience, il se situe dans l'émergence du moi et du monde encore indivisibles. Straus voulait revenir à une « dimension communicative et signifiante dans le sentir ».

Cette communication pathique a selon Maldiney trois caractéristiques. En premier lieu, elle se situe au niveau de l'aisthesis, dans la diversité et la confusion des premières impressions, de la pure phénoménalité de ce qui apparaît et qui sera ensuite unifié et reconnu comme monde de la perception. Elle est ensuite une communication immédiate, encore intuitive avec les phénomènes, non avec les choses mais avec leur mode d'apparaître. Enfin, elle ne désigne pas seulement une expérience privilégiée comme celle de l'art qui rend visible cette communion originaire, elle a une universalité et vaut pour la « phénoménalité du monde entier ». Cependant, si le pathique ouvre le monde à l'existant, la pensée de Straus n'introduit-elle pas une dualité dans notre expérience, dualité qui serait une menace pour l'unité du sensible ? Comment communiquer alors la plénitude du sentir ?

Maldiney ne remet pas en question la distinction entre sentir et percevoir mais il voit l'écueil rencontré par une pensée qui les oppo-

31 - Penser l'homme et la folie.

32 - E. Straus, *Du sens des sens*, Jérôme Millon, Grenoble, 1989 pour la traduction française.

serait trop massivement. Ainsi Hegel a opéré une rupture entre sentir et percevoir, il ne parle de l'étant qu'au passé, l'être est dit sans pouvoir, l'être est dit sans pouvoir être senti. En réalité, pour Maldiney, le sentir est toujours présent dans le percevoir : « le moment pathique affleure comme le fondement du monde ». Cela signifierait-il que le percevoir constitue la dimension du sentir commune à l'animal et à l'homme, comme l'a pensé E. Straus ?

La spécificité de l'homme apparaît dans la possibilité inscrite au cœur de toute humanité, celle du pouvoir-être, du projet mais surtout elle repose sur la différence entre vivre et exister. Dans la pensée de Victor von Weizsäcker, le pathique désigne la possibilité permanente d'une transformation pour l'être qui subit sa propre vie. Il est personnel et sa passivité est aux yeux de Maldiney équivoque : « endurer, c'est subir, mais l'endurance physique implique une résistance ou un consentement qui sont actifs ». Si l'existant est mis à l'épreuve, il ne peut surmonter un état critique qu'en reconnaissant les effets opérés par l'épreuve et en les intégrant à sa propre existence. Pour Maldiney, seul l'homme surmonte ces moments de rupture en mettant en jeu le sens même de son existence dans la radicalité d'une expérience douloureuse du non sens. Le propre de l'existence, c'est de faire l'expérience du rien : « le rien ne fait pas partie du texte de la vie... Le rien est essentiel à l'existence ». Cette expérience peut être pesante. Heidegger a d'une certaine manière reconnu une dimension pathique de l'existence - la « Stimmung » - une tonalité de l'existant accordé avec le monde, le souci de l'être-là qui est aussi un être qui doit « s'exhausser » hors de l'étant. Mais la transpassibilité, selon Maldiney, est le « contraire du souci », elle est pure ouverture à ce qui advient : « la transpassibilité sans souci implique l'insouciance qui est le contraire de l'esprit de poids, le contraire de la *Schwermut* qui tend vers le fond dans un rapport obscur »³³. C'est la puissance de l'inattendu, de l'inouï déjà dans la simple présence, dans le simple fait d'exister.

33 - Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, p. 422.

Le pathique est fondamental pour comprendre l'existant et Maldiney en fait un quatrième existentiel. Sa dimension communicative n'aurait pas été pensée par Husserl pour lequel l'étant n'est pas présence mais se réduit à un « objet »³⁴ visé par la conscience selon la critique formulée par E. Fink lui-même. D'autre part, l'ego transcendantal et le monde constitués ne peuvent être traités de manière égale³⁵. Mais Heidegger n'a pas, lui non plus, donné un statut particulier au pathique, il n'a pas intégré l'être-avec à l'être-là. La « transparence privée du *Dasein* » ne fait pas l'épreuve de l'opacité de l'autre : « la rencontre n'a pas encore été produite, sinon en des termes tels que s'élève la question : est-ce que l'être-là d'autrui peut faire rencontre à un autre être-là dans le monde de celui-ci ? En réalité, l'encontre annule la rencontre »³⁶. Le pathique n'existe que par la rencontre d'une altérité, celle d'autrui, mais aussi celle de tout événement éprouvé : « cette conjonction de l'altérité et de la réalité commence à cette rencontre qu'est le sentir humain où quelque chose, à chaque fois nouveau s'éclaire à mon propre jour qui ne se lève qu'avec lui. Nouveauté, altérité, réalité émergent l'une à travers l'autre dans toute rencontre »³⁷. Maldiney reconnaît être dans une certaine proximité avec la pensée d'Emmanuel Levinas. L'altérité ne se laisse pas envelopper par le pouvoir être du *Dasein* et met en péril son fondement. Elle est l'événement du surgissement d'autrui, dont le visage est, comme l'a développé Levinas, la manifestation d'un mystère. La personne chrétienne est aussi, pour Maldiney, expression de la plénitude de l'altérité³⁸. Cette transcendance du visage peut être aussi « enlisée », dans la schizophrénie, par l'impossibilité de se reconnaître comme soi, ou de porter l'autre en soi. Mais à la différence de Levinas, ce qui échappe à toute prise, ce qui se manifeste en se retirant et m'ôte toute contenance, c'est pour Maldiney l'ipséité et son

34 - Maldiney, *Regard, Parole, Espace*, p.281.

35 - Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, p. 397.

36 - Ibid., p. 399.

37 - Ibid., p. 316.

38 - Ibid., p. 347.

avènement dans la rencontre. L'autre ne me précède pas, il surgit et me fait être ; Nous advenons l'un avec l'autre : « L'épiphanie du visage d'autrui est liée à l'autophanie de celui dont le regard apparaît »³⁹. L'altérité est vécue dans le rapport à autrui mais elle a une dimension ontologique plus large. Dans l'espace infini du silence, qui est la proximité de l'amour et de l'amitié, est une écoute, elle est l'expression la plus humaine et la plus dense de l'origine : « tous les deux, présents à chacun à l'être de l'autre, non seulement le laisse être à son altérité, mais lui donne ce qu'il n'a pas : Soi qui ne peut sortir que du Rien »⁴⁰.

Une fois refermés, les livres d'Henri Maldiney deviennent des masses silencieuses. Le bruissement des mots se perpétue en nous ; La lecture est une intimité jamais perdue. *Pathei mathos*. La pensée est toujours tardive. Nous comprenons toujours trop tard. La pensée n'est pas toujours contenue dans les livres et nous ne pensons véritablement que ce que nous avons, à notre manière, vécu. La beauté d'un livre se révèle dans l'expression de son inquiétude. Pour celui qui écrit, l'œuvre n'est jamais seulement l'écho de ses propres intentions, elle serait alors décevante. La force d'une écriture est dans la formulation de ce qui se dérobe à elle-même : « parole, a écrit un jour Maldiney, *se déchirant elle-même pour faire retour, à travers la rumeur, à la nomination* »⁴¹. La philosophie comme questionnement par la raison n'échappe pas à cette difficulté d'avoir à dévoiler quelque chose qui reste en suspens. A partir de ce que nous avons éprouvé et lu, il nous reste ensuite à rassembler les « morceaux disjoints », cela transforme la souffrance en plaisir.

SarahBrunel

39 - Ibid., p.356.

40 - Ibid., p.358.

41 - André du Bouchet, Pourquoi si calmes, Fata Morgana, 1996.

À propos du tableau de Raphaël : « La Transfiguration » Regards cliniques/critiques avec Henri Maldiney

Nous nous proposons l'analyse d'une huile sur toile de Raphaël placée par René Soulayrol en première page de couverture de son livre, « L'enfant foudroyé, comprendre l'enfant épileptique », dont il propose une analyse en conclusion de son ouvrage. Il écrit : « il ne me déplait pas de terminer sur une allégorie qui est directement inspirée d'un article de Dietor Janz paru non dans un journal psychiatrique, mais dans la très sérieuse et très épileptologique Revue Epilepsia. Il s'agit de l'analyse d'un tableau de Raphaël appartenant à la pinacothèque vaticane et intitulé *La transfiguration* »¹. Soulayrol propose « de le regarder à la lumière d'une nouvelle légende qui serait *la rédemption de l'enfant épileptique* ». Nous ne suivrons aucune de ces légendes, attentif à ce que donne à voir ce tableau du point de vue de l'engendrement du corps propre. Nous nous intéresserons successivement au regard de Charcot, de Soulayrol, de Raphaël, avant d'en proposer notre propre lecture clinique/critique.

1 - René Soulayrol, *L'enfant foudroyé, comprendre l'enfant épileptique*. p332

A. Description du tableau

« Le tableau est coupé en deux par une ligne horizontale en son tiers supérieur. En haut, la lumière, la lumière du ciel dans laquelle baignent les personnages célestes, Jésus en pleine ascension, Moïse porteur de la loi et Elie qui annonce la résurrection ; en bas, dans les deux tiers inférieurs, tout est noir, des personnages humains se débattent en pleine confusion ; parmi eux, un enfant épileptique en crise est soutenu par son père qui prévient sa chute. Entre l'ombre et la lumière, gisent, écrasés par ce qu'ils viennent de voir et d'entendre, Pierre, Jacques et Jean.

En bas, parmi les personnages terrestres, aucun ne regarde en haut à l'exception de l'enfant en crise. Il fait un cri tonique croisé, membre supérieur droit étendu, jambe gauche tendue en rotation interne, tandis que ses globes oculaires divergent, un œil regardant Jésus, l'autre son père. Celui-ci, qui soutient son fils, regarde fixement devant lui avec lui avec une expression de perplexité douloureuse. Janz fait remarquer que la seule ligne oblique qui réunit la partie supérieure du tableau à la partie inférieure est la ligne virtuelle de l'échange de regard entre l'enfant et le Christ, alors qu'aucun des regards des 27 autres personnages ne se croisent. Janz souligne que la divergence du regard de l'enfant est volontaire de la part de Raphaël, car, dans une étude préliminaire qui lui servit de modèle, le peintre croqua sur le vif le même enfant épileptique en crise dont les deux yeux, révoltés en arrière, regardent le père »².

B. Le regard de Charcot

Au cours de l'histoire, de nombreux regards se sont portés sur ce tableau, à commencer par celui de Raphaël sur lequel nous reviendrons.

Nous retiendrons, avec celui de Soulayrol, le regard « du grand Charcot », qui commet une erreur de diagnostic sur la nature épileptique de cette représentation de crise : « nous ne retrouvons dit-il dans cette figure aucun des caractères précis soit de l'épileptique, soit de l'hystérie. Nous ajouterons même que, du moins à notre sens, elle ne répond à aucune maladie convulsive connue ». Et Charcot de se référer, pour justifier sa position, à l'opinion de l'éminent Sir Charles Bell « cette figure n'est pas naturelle... le jeune homme feint un mal qu'il n'éprouve pas. Jamais enfant n'eut de convulsion semblable ». Sur quoi se sont basés Charcot et Bell pour affirmer de tels propos ? Sur leurs connaissances de l'époque qui, en l'occurrence, recouvrent leurs capacités d'observation. Ce en quoi ils se trompent puisque « l'étude préparatoire où sont dessinés à la plume les corps nus de l'enfant épileptique et son père montrent que Raphaël a fidèlement reproduit une crise tonique partielle qui pourrait avoir certaines caractéristiques d'une crise de l'aire motrice supplémentaire », écrit Soulayrol.

Après avoir invalidé la crise épileptique de l'enfant, Charcot traite de l'esthétique du tableau, du regard de Raphaël qu'il invalide : « Raphaël a intentionnellement faussé la vérité et modifié la nature pour en atténuer l'horreur, et conserver à l'ensemble de sa composition plus de calme et de dignité ». À tel point que Charcot donne raison aux critiques « qui reprochent à Raphaël d'avoir sacrifié, dans ses dernières années surtout, l'étude scrupuleuse du modèle à la recherche trop exclusive d'un idéal de convention ». Ce qui interroge. L'ensemble de la composition est-il « de calme et de dignité », « conforme à un idéal de convention », afin « de recouvrir l'horreur de la nature » ? Nous aurons à répondre à ces questions lorsque nous évoquerons le regard de Raphaël. Nous retiendrons donc de ce premier regard sur le tableau que des apriori propres à Charcot l'empêchent « de voir », de « sentir le moment pathique de la crise entre enfance et parentalité » : d'une part son savoir scientifique et sa conception idéaliste et objectivante de ce savoir et d'autre part, sa propre phobie à l'égard de l'émotionnel et du relationnel qu'il n'élabore pas, entre exacerbation du pathétique et repli défensif dans le conventionnel.

2 - Ibid, p333

Ce que nous savons depuis ses confidences à Freud concernant les « secrets d'alcôves » qu'il ne pouvait ni voir ni entendre. La critique de Charcot à l'égard de Raphaël est d'autant plus suspecte que, comme le constate Soulayrol, ni Charcot, ni Charles Bell n'ont tenu compte de ce que leur disait le père de l'enfant à travers son regard qui « soutient son fils, regarde fixement devant lui avec une expression de perplexité douloureuse ». Pour ce père il s'agit bien d'une maladie convulsive, d'une petite mort de son enfant. Ce père déborde d'angoisse. Il est perdu. D'ailleurs personne ne le regarde, personne ne le voit, ni Charcot, ni les personnages du tableau, ni Soulayrol comme nous le verrons ci-après, pour lequel il est impensable que la maladie épileptique soit d'origine relationnelle et parentale, individuelle et groupale, culturelle. Or, ce regard perdu entre enfance et parentalité, Raphaël l'a vu et donné à voir. Pour le moment, laissons de côté le regard de Raphaël. Nous constatons simplement avec Soulayrol qu'il s'agit bien d'une crise épileptique tonico clonique en lien avec l'angoisse d'un père et que Charcot n'a vu ni l'une, ni l'autre. Constatons que Soulayrol lui-même va déplacer son propre regard puisqu'il oublie lui aussi celui du père, ceux de la foule et l'obscurité où ils baignent pour s'intéresser à celui du « rédempteur » ou de la « rédemption ».

C. Le regard de Soulayrol

En effet, en lien avec le tableau de Raphaël « qui réunit dans une même composition, comme en contraste, deux scènes évangéliques indépendantes, l'illumination du Christ qui préfigure la résurrection et la sombre condition de l'épileptique au corps inerte, dont la foule disait qu'il était mort » Soulayrol introduit dans son propos les observations synoptiques des évangélistes Mathieu, Marc et Luc en faveur de la nature épileptique de la crise : « il tombe souvent, il est empêché de parler, un mal le saisit, le jette à terre, il a l'écume à la bouche, il grince des dents,

son corps devient raide » (Marc). « Il est épileptique, il tombe dans le feu et l'eau » (Mathieu). « L'esprit maudit le raidit, le jette à terre et le secoue avec violence » (Luc). Ces récits inaugurent le ministère de Jésus, et font le pendant à la lecture à la synagogue et par Jésus d'un passage du prophète Isaïe qui mobilise admiration chez les uns, « fureur chez les autres, au point d'être poussé hors de la ville jusqu'à un escarpement pour y être précipité. Mais lui, passant au milieu d'eux, allait son chemin » (Luc. 4-16/37).

Le tableau comme l'écriture met en opposition l'épilepsie et Jésus, la chute et la marche ou l'élévation, la fureur et l'admiration, la violence mimétique et le corps propre... Une exégèse du récit, en particulier de l'escarpement et de la chute, serait précieuse et René Girard³, Paul Beauchamp⁴ par exemple s'y sont intéressés à propos de l'épisode de Gerasa qui a également retenu l'attention de Dostoïevski dans « Les Démons »⁵, mais elle serait ici hors de propos.

Pour Soulayrol « ce qui est important dans ce témoignage des apôtres ce n'est pas que l'enfant se remit sur ses pieds et se tint debout, c'est que Jésus se soit mis à prophétiser que lui aussi mourrait et serait ressuscité ». On ne peut que constater le déplacement opéré par Soulayrol. Deux espaces sont en présence. Celui de l'enfant en crise qui guérit, celui de Jésus et de la Transfiguration. La question qui se pose est de savoir quel espace est l'épistème analyseur de l'autre. Pour le clinicien ce ne peut être que d'analyser l'espace de la Transfiguration à partir de l'espace de l'épileptique, c'est à dire de l'engendrement du corps propre. Ce n'est pas le choix de Soulayrol qui interprète l'espace épileptique à partir de la passion et de la résurrection dont parlent les synoptiques. Il montre

3 - René Girard, *Le bouc émissaire*. Grasset, p243/290

4 - Paul Beauchamp, *Le possédé de Gerasa*. Marc 5-1/20. *Corps individuel et corps social, in La guérison du corps*. Editions Centre Sèvres. p87/94

5 - Dostoïevski, *Les Démons*.

que « les souffrances, les chutes et les petites morts de l'enfant épileptique sont endossées par le Christ lui-même lors de sa passion... ». Ainsi, selon Soulayrol, « le message chrétien perpétue en le réinterprétant le sens sacré de la maladie épileptique ». Tel serait le sens du tableau, « transfiguration » hier, « rédemption » de l'enfant épileptique aujourd'hui. Dans un dernier paragraphe Soulayrol nous paraît tenir des propos inquiétants, confusants, imprécis. « Le sens laïc de la rédemption est celui de ramener quelqu'un au bien et non le sens religieux qui serait de le laver de tout péché. Nous mesurons combien il faut encore mobiliser nos forces humaines et médicales pour éviter à l'enfant épileptique le retour des passions trop fréquentes, voire de l'en délivrer à jamais ».

Nous ne pouvons que constater le changement d'espace opéré par Soulayrol dans l'interprétation de ce tableau. L'espace du sacré prend la place de celui de la clinique de l'épilepsie ramenée à un simple faire valoir. Ce qui serait important, « ce serait de comprendre une prophétie », que, « comme l'épileptique et ses petites morts, Jésus lui aussi mourrait et serait ressuscité ». Cette analogie du côté du pathos ne va pas sans analogie du côté du sauveur puisqu'il appartiendrait au médecin de délivrer du mal, (de la répétition des crises), non sans ramener le pêcheur au bien. Ces propos font frémir.

Cette interprétation du tableau de Raphaël par Soulayrol est en parfaite cohérence avec son interprétation de l'épilepsie, avec le fait qu'il soit fermé à l'implication de la parentalité dans la psychopathogénie de l'épilepsie. Carence et toute puissance parentale sont indissociables et complémentaires. Manque tout simplement l'ouverture à l'enfant, l'ouverture transpassible de la parentalité. Le fait d'insérer le tableau de Raphaël en première page de couverture et de l'analyser en conclusion de son livre, donne très clairement à voir « l'enveloppement enfermant » pratiqué par Soulayrol, la non ouverture de la problématique à l'engendrement de l'épilepsie entre enfance et parentalité.

D. Le regard de Raphaël

Raphaël est soumis à une double contrainte. D'un côté il a vu de ses yeux l'enfant en crise et son père dont il a partagé le moment pathique du sentir, moment d'effondrement originaire, unique et unifiant. Il a en partage la béance. D'un autre côté il doit satisfaire à la commande qui lui a été faite par un cardinal, de donner à voir la guérison de l'enfant épileptique en lien avec la Transfiguration, la Résurrection, telles elles sont rapportées par les synoptiques.

Pour Soulayrol, contrairement à Charcot, pour les apôtres, pour Raphaël, il ne fait pas de doute que l'enfant est épileptique, encore que chaque évangéliste ne rapporte qu'un aspect de la crise et soit oublieux du père, tout comme Soulayrol. La certitude de Soulayrol et des apôtres telle ils en parlent est d'ordre objectif, perceptif, idéationnel et procède de l'en face. Celle de Raphaël, telle il la donne à voir à travers sa peinture est d'un tout ordre ; elle est ancrée au plus près du moment pathique du sentir où tout se rassemble pour ne faire qu'un, un sentir partagé, une connaissance, une œuvre d'art.

Et ce sentir, ce moment pathique éprouvé par Raphaël, partagé avec l'enfant et son père, avec la Transfiguration, n'est pas de l'ordre de tel ou tel symptôme mais de ce qui ne se voit pas et s'existe. Le génie créateur de Raphaël, son ouverture transpassible à la situation s'apparaît à travers l'ancrage rythmique/dysrythmique qu'il accorde aux récits de la Transfiguration et de l'enfant épileptique qui, ni l'un, ni l'autre ne se réfèrent explicitement au rythme. Là est son génie créateur dans sa capacité à lier l'échouage épileptique avec le dysrythmique, l'engendrement « bien aimé » du corps propre avec l'implication rythmique. Non qu'il introduise ces notions arbitrairement, du dehors, car elles sont déjà là, existantes dans le texte auquel il se réfère, par exemple dans le récit morcelé des apôtres où se dit le dysrythmique ou dans le récit de « Jésus poussé hors de la ville jusqu'à un escarpement pour y être précipité. Mais lui, passant au milieu d'eux, allait son chemin » où se signifie l'implication rythmique de soi.

Cette manière de voir de Raphaël est ancrée dans son corps propre, dans son expérience personnelle de la béance qui lui permet d'être en empathie avec la détresse de l'enfant et de son père, articulée avec son expérience de sa capacité à se dresser au péril de l'espace qui lui permet d'être en empathie avec un Jésus allant son chemin. « C'est parce que le corps a déjà été disposé par toutes les traversées harmoniques passées, que l'accord actuel ne se produit pas sur terrain neutre, mais dans un champ spatio temporel orienté »⁶, écrit Maldiney à propos de la musique, en vérité à propos de l'existence.

Le chiffre 3, mesure formelle du rythme comme du dysrythmique organise l'espace du tableau selon deux dynamiques intégratrices et/ou désintégratrices que différencie le rapport dysrythmique/rythmique au vide originaire. « Dans le tiers supérieur du tableau entre l'ombre et la lumière que sépare une ligne horizontale, gisent, écrasés par ce qu'ils viennent de voir et d'entendre, Pierre, Jacques et Jean ; puis, au-dessus, dans la lumière Elie, Moïse et Jésus, tandis qu'une nuée les prend sous son ombre d'où part une voix : « celui-ci est mon fils bien-aimé, écoutez-le », c'est à dire la figure de La Trinité dans la pensée chrétienne. Ces 3X3 sont en relation dès le vecteur contact, dès le sentir, à travers le voir et l'entendre, à travers la parole dans une relation d'engendrement, de filiation bien aimée, mais aussi de différenciation, d'intégration mutuelle. L'espace, le temps, la rencontre restent à ouvrir par chacun. Écoutez-le, dit le texte, c'est à dire écoutez la relation d'engendrement entre enfance et parentalité. Cette présentation respecte et ouvre la lettre du récit des synoptiques.

Dans les 2/3 inférieurs, Raphaël manifeste son propre génie créateur en donnant à voir ce qu'est pour lui l'épilepsie et d'où elle procède. A ce titre il est en avance de plusieurs siècles sur les épiléptologues et peut-être les théologiens. Pour Raphaël, l'épilepsie procède d'une dysrythmie au sein du vecteur contact. Il s'agit d'une maladie de la relation

où chacun est coupé de l'autre qu'il ne voit pas, dont il n'est pas vu, où chacun est coupé de soi. Cette non relation s'origine entre enfance et parentalité, biologique et groupale, puisque le père biologique ne regarde pas son enfant, pas plus que les 27 autres participants du tableau, c'est à dire 3X3X3, symbole de désintégration infinie. Ce qui est paradoxal puisqu'il n'est question dans ce tableau que de regarder. D'où provient cette impossibilité ? De la non ouverture rythmique par la parentalité de l'enfant à l'enfant, à partir de l'enfant, dès le contact. Le père regarde en avant, dans le vide, à la recherche de son enfant sans doute dont il voit bien qu'il ne se développe pas. Le fils regarde en arrière, à la recherche d'un père qui est incapable de l'être. « Le père est l'être dont les entrées et les sorties entr'ouvrent la porte sur le monde du dehors »⁷, ouverture rythmique seule capable d'ouvrir l'enfant à lui-même, à partir de lui-même, à partir du moment pathique du sentir, au quotidien de ses relations d'objet.

Entre l'espace dysrythmique de l'épileptique et l'espace rythmiquement intégré de la Transfiguration, Raphaël propose deux regards qui ont chacun leur foyer, exclusif l'un de l'autre, l'écrasement des apôtres d'une part, qui procède d'un regard haptique, empathique ; le regard de l'enfant en direction de l'élévation de Jésus d'autre part qui procède d'un regard optique, dans l'en face.

- L'écrasement des apôtres dit qu'ils ne sont ni la proie du chaos comitial, ni en prise sur leur monde, ni en chute, ni en élévation. Ils sont tension. « Écartelé entre deux directions antagonistes – la volonté de puissance ascensionnelle et « descensionnelle » - véritable tension existentielle »⁸. Leur corps écrasé sur le sol dont ils éprouvent l'assise, l'horizon-

6 - Henri Maldiney, *Avènement de l'œuvre*. Editions Theetete. p111

7 - Henri Maldiney, *Regard, parole, espace*. L'Age d'homme. p74

8 - Ado Huygens, *La rencontre existe le fond*, in Serge Meitingier. Collection phéno. p28

talité, dans le même temps qu'ils éprouvent leur propre pesanteur et leur possible verticalisation, dit la difficile émergence du corps propre dans un contexte de crise d'épilepsie individuelle et groupale. Ils sont en quête de parentalité dans un monde qui n'en manque pas où celles du père de l'enfant, de la foule, des scribes, des pharisiens, de Jésus, de Moïse, d'Elie... sont en conflit. Les apôtres pressentent que la seule bonne parentalité est celle qui s'avèrerait capable, comme Raphaël, comme Jésus, Moïse et Elie peut-être, d'être en empathie avec la multiplicité de leur propre pathos et, dans le même temps, celle qui les appellerait un peu en avant d'eux-mêmes, à partir d'eux-mêmes, à s'ouvrir à un « moi inimaginable »⁹, à advenir dans l'ouvert, ipséité qui en serait l'intégrant résolutif.

Cet « écrasement/pressentiment » n'est pas seulement corporel, il est également mental. En témoigne leur récit dissocié. Il est le foyer du tableau où l'art et la clinique donnent à voir leur ancrage commun, le corps propre. « Seul est authentique un voir qui constitue la vue qu'un existant a de son pouvoir être. Seule est une œuvre d'art comme telle une œuvre qui permet à l'existant de se pouvoir en habitant son espace comme espace de présence »¹⁰. En l'occurrence, cet écrasement/pressentiment est présence signifiante de l'unité autoconstitutive de l'œuvre comme de l'état clinique des apôtres. Cette unité procède au regard de Raphaël comme au regard du clinicien de « la nécessité interne et en même temps absolument libre qui constitue la propriété même d'une œuvre d'art »¹¹ comme d'une émergence à soi, hors contenant. Cet écrasement est signifiant du propre.

- À ce premier regard haptique dont les apôtres sont corporellement et mentalement le point focal au plus près de la difficile intégration du sentir et du se mouvoir à travers ce là de la crise d'épilepsie individuelle et groupale et de sa résolution, s'oppose un second regard, optique

9 - Emmanuel Housset, *Le moi inimaginable*, in Serge Meintinger. p47

10 - Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*. Editions Million. p247

11 - Ibid, p248

cette fois, regard du fils en direction de l'élévation de Jésus, direction qui en est le foyer. Or, quel est le fondement de ce second regard en idéalisation/clivage/expulsion où l'élévation du Christ expulse le père de l'enfant dans le vide et dissocie selon deux directions divergentes les yeux du fils tout en instaurant un clivage entre le haut et le bas, clivage qu'intériorise l'enfant entre ses deux yeux.

Janz souligne la différence du regard et des yeux de l'enfant, entre les croquis représentant l'enfant en crise où, révolté, il regarde en arrière à la recherche d'un père incapable de l'être et le tableau où les globes oculaires divergent. Il écrit : « dans le tableau, les globes oculaires de l'enfant en crise divergent, un œil regardant Jésus, l'autre son père. Celui-ci, qui soutient son fils, regarde fixement devant lui avec une expression de perplexité douloureuse. Janz fait remarquer que la seule ligne oblique qui réunit la partie supérieure du tableau à la partie inférieure est la ligne virtuelle de l'échange du regard entre l'enfant et le Christ, alors qu'aucun des regards des 27 autres personnages ne se croisent. Janz souligne que la divergence du regard de l'enfant est volontaire de la part de Raphaël car, dans une étude préliminaire qui lui servit de modèle, le peintre croqua sur le vif le même enfant épileptique en crise dont les deux yeux, révoltés en arrière regardent le père ».

Que signifie ce « volontaire » de Raphaël sinon qu'il annule et recouvre en sautant optiquement par dessus ce que son génie créateur a inconsciemment senti de la crise d'épilepsie et de la Transfiguration, à savoir la portée créationnelle de l'implication rythmique de soi et inversement la portée destructrice du dysrythmique par un regard volontaire et conscient qu'il faut bien appeler conventionnel, impropre, narcissique.

Que retenir de ce double regard de Raphaël, témoin à chaque fois du propre de Raphaël qui par deux fois est à l'origine des deux regards. D'un côté il voit, il sent d'un contact haptique, empathique que l'épilepsie est de l'ordre du dysrythmique entre enfance et parentalité, et inversement que l'implication rythmique de soi a portée d'engendrement aimé.

Ce regard lui est propre. Il ne figure pas dans les récits des synoptiques où la notion de rythmicité n'apparaît pas. Ce regard est inconscient. Il s'en remet au moment pathique du sentir auquel il s'ouvre et nous ouvre. « Ce moment pathique est confrontation agonique, critique, transfiguratrice du monde et du soi », écrit Jean-Louis Chrétien¹². À travers Raphaël, les apôtres sont « mis en demeure de surgir, uniques, dans l'instant éclaté, ou de s'anéantir et de disparaître » et nous avec eux. Il caractérise le propre, son originarité créatrice. Il s'accorde avec la clinique.

D'un autre côté il voit d'un regard volontaire, conscient, autre chose que ce que donne à voir la clinique. Ce regard est de convention. Il s'en remet au « on » démissionnaire du cardinal et à son époque, à l'histoire. Il empêche de voir. L'expérience clinique a portée critique à l'égard de ce second regard.

E. Que retenir de ces différents regards ? L'engendrement du corps propre fonde le regard clinique/critique à l'égard du corps propre comme du corps groupal, comme de toute transcendance

1 – Charcot ne voyait ni la crise d'épilepsie, ni la relation au père, ni l'empathie de Raphaël à l'égard de l'espace épileptique et de l'espace de la transfiguration. Dépourvu d'empathie il donnait dans le pathétique, « l'horreur de la nature », « du mal comitial », et reprochait à Raphaël de céder à un certain conventionnel, en opposition au pathétique.

2 – Soulayrol après avoir objectivement reconnu l'enfant en crise, après avoir accordé aux apôtres d'en être des témoins objectifs,

passé outre la question de son engendrement. Cette question est pourtant explicitement posée à partir de la clinique telle elle est fidèlement transcrite à travers les croquis de Raphaël : l'enfant regarde en direction de son père avec ses deux yeux, donnant à voir le lieu où s'engendre sa dissociation épileptique. Soulayrol choisit de ne pas le voir et déplace son regard, change d'espace pour s'intéresser à l'espace de la transfiguration telle elle est rapportée par les évangélistes, qu'il associe à une guérison/résurrection d'ordre magique. Le thérapeute devrait aider l'enfant épileptique et ses parents à voir le mal « en face », comme un objet. Ce serait cela comprendre l'épilepsie, ce serait « le bien », ce serait comprendre la Transfiguration. Son regard est, comme celui de Charcot, sans empathie rythmique, sans ouverture à l'engendrement, à l'acte créationnel. Il est dans l'en face. Tel serait, pour Soulayrol, le sens du mal sacré qu'est l'épilepsie dont la passion et la résurrection du Christ seraient la guérison... à moins qu'un tel regard ne soit que la maladie du sacré et de l'épilepsie.

Si l'épilepsie, individuelle et groupale, a quelque chose à voir avec le sacré, c'est tout simplement parce qu'elle en est l'instance critique radicale, originaire, via l'analyse de l'engendrement du corps propre comme l'écrit Maldiney, analyse qui ne peut être que pratiquée en existant. « L'essence du sacré, alliance anté et anti logique »¹³ articule le théophanique et le théocryptique » au sein d'un corps propre en marche, s'incarnant, ouvrant espace et temps, entre élévation et chute que traverse, intègre et ouvre l'implication rythmique de soi.¹⁴

3 – Le regard de Raphaël est double. Haptique, génial, créateur il donne clairement à voir la tension, l'écrasement/pressentiment qu'est l'appropriation du propre entre enfance et parentalité dès lors que l'implication rythmique de soi est en quête d'elle-même, en quête de l'autre, en quête d'un lieu et d'un lien qui laisse l'ouvert être, qui laisse

12 - Jean-Louis Chrétien, *Lumière d'épreuve*, in Serge Meitingier. p44

13 - Henri Maldiney, *L'art, éclair de l'être*. L'Age d'homme. p207

14 - Jean-Marc Ghitti, *Les personnes existent*, in Chris Younès. p113

libre chacun. Raphaël partage avec les apôtres le moment pathique de la crise, du dysrythmique et de sa résolution, rythmiquement implicative. Il en rend compte dans son œuvre, ce en quoi il est en avance de plusieurs siècles sur les cliniciens et semble-t-il les philosophes ou les théologiens.

Ce regard haptique, existentiellement pertinent est menacé d'annulation et de recouvrement par un regard optique de « convention », historiquement démissionnaire, cliniquement falsifié, qui déracine l'esthétique artistique et l'esthésie clinique en les projetant dans l'en face où règne une esthésie de la fascination, de la désappropriation.

De chacun de ces regards l'engendrement du corps propre entre enfance et parentalité est l'instance critique.

Ce en quoi la duplicité de Raphaël s'avère lumineuse d'enseignement. Elle donne à voir la portée dissociative, épileptogène, pour le corps comme pour la pensée, d'un regard optique de convention dont nous avons évoqué quelques ancrages narcissico historiques; en opposition avec la portée intégrative et créationnelle d'un regard haptique, rythmiquement impliqué au plus près du vecteur contact, lieu du vide originaire qu'il importe d'ouvrir à lui-même, à partir de lui-même, d'intégrer, d'engendrer. L'épilepsie n'est pas une maladie individuelle et groupale parmi d'autres. Elle est la maladie à la fois individuelle et groupale, le paradigme de tous les pathos d'origine relationnelle et par exemple, de toutes les psychoses et autres troubles du développement, parce qu'elle est le paradigme de la pathogénie au sein du relationnel, de la pathogénie de l'engendrement et donc tout autant celui de la parentalité, de toute transcendence. De cet engendrement, le corps propre est l'épistème analyseur originaire, à l'encontre de toute parentalité, de toute transcendence, de toute temporalité, de toute spatialité, de tout système langagier, de toute théorie de la connaissance, ou de toute révélation qui prétendraient se substituer à l'empathie de sa parentalité, rythmiquement impliquée au plus près de son propre sentir, originairement. C'est à travers leur relation que se réapproprient incarnation, histoire et mémoire, que s'ouvrent espace et temps. « L'existential s'oppose au transcendantal... qui suppose toujours

la référence à un objet... Ce qui est capital c'est que, au fond, la réalité, la vérité comme réalité, ne tient pas du tout à une théorie de la connaissance qui ne peut saisir que de l'objectif. L'existence n'est pas objective. Elle est insignifiable »¹⁵.

Pour Maldiney, « il y a autant de théories, psychologiques, psychiatriques, psychopathologiques, que d'interprétation de l'homme dont une seule est vraie, celle qui n'est pas une interprétation : celle qui ouvre pour comprendre l'existence les mêmes voies que l'homme pour exister »¹⁶. Cette voie, l'analyse du corps propre, entre enfance et parentalité nous la donne à voir. Elle se met en jeu dès la vie fœtale, à travers la respiration du tonus utérin où s'apparaît déjà l'ouverture à/de l'enfant, à la fois réceptivité et appel; et ne cesse de se rejouer à travers l'ouverture à l'événement où se rejouent et se critiquent histoire et mémoire. Une histoire dont le corps propre garde mémoire des traversées harmoniques/dysharmoniques passées, dont la parentalité garde mémoire, « mémoire/histoire » qu'il importe d'ouvrir. « L'origine est une puissance germinative dans une philosophie de l'apparaître, de la venue au monde... S'y met en jeu la détermination ontologique de la singularité », écrit Sarah Brunel¹⁷, comme l'a donné à voir le tableau de Raphaël à travers le propre de « l'écrasement/pressentiment » des apôtres, à travers l'impropre d'un regard optique de convention.

De cette « phénoménologie à l'impossible »¹⁸, l'implication rythmique de soi est l'intégrant ouvrant. Instant et tout temps, ouverte

15 - Henri Maldiney, *Entretiens...*, in Chris Younès. p208/209

16 - Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*. p361

17 - Sarah Brunel, *L'instant sans date*, in Serge Meitinger. p123

18 - Serge Meitinger, *Henri Maldiney, une phénoménologie à l'impossible* (sous la direction de). Collection phéno.

à la surprise, à l'événement, l'implication rythmique de soi laisse l'ouvert être. « L'anthropos n'existe qu'en proie au vide actif, et cela de telle sorte qu'il soit impossible de penser l'homme sans la folie, et la folie sans l'homme »¹⁹, vide critique à l'encontre des inventions historico narcissiques qui prétendent à le recouvrir - le monde occidental a horreur du vide, écrit Maldiney – vide qu'il importe d'ouvrir car tel est le lieu du dévoilement de l'exister, de sa révélation. « Au large de tout Ici, sans ailleurs toute rencontre est suspendue hors de soi, au péril de l'espace, dans l'ouvert »²⁰ et le corps propre, entre flexion et extension, entre chute et surgissement, entre vertige et implication rythmique de soi, en est originellement l'intégrant clinique/critique.

Ce texte est extrait de la conclusion de « L'engendrement du corps propre ou le sillon du germinal », à paraître prochainement chez Erès.

Dominique Thouret
Octobre 2011

19 - Arlette Joli, *La dimension anthropologique de l'expérience psychotique selon Henri Maldiney*, in Serge Meitinger. p81

20 - Gisela Pankov, *La dynamique de l'espace et le temps vécu*, in *Présent à Henri Maldiney. L'Age d'homme*. p185

Textes et contexte

Personne déplacée est le titre du livre d'entretiens de Vladimir DIMITRIJEVIC avec Jean-Louis KUFFER, publié dans la collection « Poche Suisse » aux Éditions de l'Age d'Homme, Lausanne 2008.

En 1991, Jacques Neyme a commencé les travail des éditions « Encre Marine » en publiant N.N. de Violette Maurice. Dix ans plus tard, il en a accompagné la réédition de textes des auteurs « maison », le tout a donc pris la forme d'un recueil sous le titre *Écrire, résister*. La contribution de H. Maldiney s'y trouve aux pages 199 à 202.

Les textes de H. Maldiney consacrés à ses amis peintres sont donnés... par ordre alphabétique – de telle sorte que se présente d'abord le texte consacré à François Aubrun dont l'atelier se trouvait au Tholonet dans un espace cher à Elsa et Henri Maldiney. Il se présente comme un dépliant (gris) tenant lieu de catalogue pour une exposition qui s'est tenue sans doute dans les années 70.

Les textes consacrés à la peinture de Bazaine sont donc bien antérieurs. Le premier (« La Mort des prétendants ») provient de *Derrière le miroir*, n° 23 (Octobre-Novembre 1949) publié par Aimé Maeght. Le second vient de la revue *Prisme des arts*, n° 7 de Décembre 1956.

Le texte consacré à Georges Braque, provient également de *Derrière le miroir*, n° 25-26, (Janvier-Février 1950). Ces textes sont ici repris sans l'autorisation des Editions Maeght - malgré la demande qui leur a été adressée.

Le texte portant sur la peinture de Joan Miro a été initialement publié par *Le Disque Vert* (Juillet-Aout 1953).

Quant au texte sur la peinture de Philippe Morel, il a d'abord fait partie du catalogue de l'exposition du peintre à la galerie Debourg à Paris en 1952.

Le texte de Monique Niguès fait partie d'un ouvrage collectif publié par CNRS Editions en 2008, ouvrage dirigé par Jean-Marc Joubert et Gilbert Pons ayant pour titre *Portraits de maîtres* et pour sous-titre : « Les profs de philo vus par leurs élèves ». Le témoignage de Monique Niguès montre que pour son rapport à l'enseignement de H. Maldiney seule convient la formule du titre. Madame Niguès a enseigné la philosophie avant de devenir inspecteur pédagogique régional. Nous la remercions d'avoir accepté que son texte soit ici repris. Nos remerciements vont également à Gilbert Pons et à M. Poulet de CNRS Editions.

Claude Mouchard, que nous remercions, nous a autorisé à reprendre la note de lecture qu'il avait donnée pour un « carnet » publié parallèlement à la revue *Le Nouveau Commerce* (hiver 1980). Professeur et poète (entre beaucoup d'autres choses), Claude Mouchard est de ceux dont le travail réfute les habituelles limites « disciplinaires ». Sa proximité à l'égard de Claude Lefort et, à travers lui, de la phénoménologie de Merleau-Ponty l'avait peut-être préparé à découvrir l'œuvre de H. Maldiney dès sa première publication.

Francis Wybrands, philosophe et écrivain, semble avoir d'abord été proche de la pensée d'Em. Lévinas. Avec Jacques Rolland et Alain David, il a été à l'origine des beaux cahiers publiés sous le titre *Exercices de la patience*. Il a donné de nombreuses notes sur les publications de H. Maldiney (dans la *N.R.F.*, dans *Études* ou l'*Universalis*. Le texte que nous reprenons est celui qui a le plus d'ampleur. Il a été publié pour la première

fois en 1997, dans la revue *Études* (vol.387, n°6). Nous remercions particulièrement Francis Wybrands et Nathalie Sarthou-Lajus.

Quant à Sarah Brunel, elle a choisi - au moment de son D.E.A. - de s'engager dans l'étude de l'œuvre de H. Maldiney. Depuis lors, plusieurs publications ont été pour elle l'occasion de prolonger ce travail. Notamment : « L'instant sans date » in *Henri Maldiney une phénoménologie à l'impossible* (collection Phéno – le cercle herméneutique) 2002, « De l'an-historicité de l'expérience esthétique à l'aperturalité de l'œuvre d'art » in *Henri Maldiney : Phénoménologie et sciences humaines*, l'Age d'Homme, 2010, « Une épiphanie masquée » dans la dernière livraison des *Archives de philosophie* 74, 2011, « Une pure coïncidence ? Autour de l'Un » à paraître aux Editions de la Transparence in *Henri Maldiney : Penser plus avant*. Le texte que nous reprenons figure dans un ouvrage collectif dirigé par Pascal Dupond et Laurent Cournarie, *Phénoménologie : un siècle de philosophie*, Ellipses 2002. Sarah Brunel enseigne à Lyon. Nous la remercions ainsi que Pascal Dupond et Laurence Chagneau des éditions *Ellipses*.