

HENRI MALDINEY
PHENOMENOLOGIE DE L'ART ET
PHENOMENOLOGIE DE L'ABSTRACTION *

Eliane Escoubas
Université de Paris XII

*Le pur et simple être-là sans détermination aucune, ni de genre ni de forme,
apparaît à celui qui le voit ainsi comme un monstre qui suscite l'effroi.*
Schelling¹

Notre Séminaire aura pour unique référence le tout récent et magnifique livre d'Henri Maldiney, *Ouvrir le rien. L'art nu.*²

Ce dont témoigne *Ouvrir le rien. L'art nu* et ce qu'il déploie, c'est ce qu'Henri Maldiney avait déjà désigné du terme de "phénoménologie de l'art".³ Toutefois, il y a ici une focalisation puissante sur la peinture abstraite – qu'il s'agisse pour Maldiney de démontrer l'abstraction au sein de la peinture chinoise de l'époque Sung par exemple, ou d'élucider l'abstraction dans la peinture occidentale du 20^{ème} siècle, que nous appelons précisé-

* Ce texte correspond à la présentation de la *Phénoménologie d'Henri Maldiney* dans le cadre d'un cycle de Séminaires organisé par le Projet de Recherche « Phénoménologie et Ontologie » (coordonné par le Professeur Isabel Matos Dias) do Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, à la Faculté de Lettres de l'Université de Lisbonne, le 16 Novembre 2001.

¹ Schelling, *Premier aphorisme de la Philosophie de la nature*, cit. in Henri Maldiney, *Ouvrir le rien. L'art nu*, p.407. Maldiney continue ainsi: "Quelque chose de cet effroi semble passer en chaque oeuvre d'art".

² *Ouvrir le rien. L'art nu*, Editions Encre Marine, La Versanne, 2000. Pour notre analyse des oeuvres précédentes d'Henri Maldiney, nous renvoyons à notre étude dans *L'Encyclopédie Philosophique Universelle, Les Œuvres Philosophiques 2*, Paris, PUF, 1992.

³ Cf. H. Maldiney, "Vers quelle phénoménologie de l'art", in *La Part de l'Oeil*, n°7, Bruxelles 1991. Ainsi que H. Maldiney, "Esquisse d'une phénoménologie de l'art" in *L'Art au regard de la phénoménologie*, P.U.M, Toulouse 1994.

ment “abstraite”. C'est pourquoi, outre les lumineux chapitres sur le “vide” ou “l'espace du paysage” dans la peinture chinoise, ou sur les kakis de Mu Ch'i, la plus grande partie du livre se rassemble autour de la peinture occidentale du 20^{ème} siècle en se consacrant, au titre de “l'abstraction créatrice”, primordialement à Kandinsky, Jawlensky, Malevitch ou Klee, comme à Delaunay ou Mondrian; puis, au titre de “trois clairières de l'Ouvert”, à Bazaine, Nicolas de Staël et Tal Coat. Mais, c'est toute une investigation générale de l'abstraction qui est à l'oeuvre dans *Ouvrir le rien. L'art nu*, au point que “l'abstraction” ne saurait plus être restreinte aux limites d'une époque, d'une doctrine esthétique ou d'un procédé ou d'une méthode picturale; elle est “élargie” à une détermination existentielle fondamentale et ce n'est que parce qu'elle est une détermination existentielle fondamentale qu'elle constitue l'accès essentiel au phénomène de l'art et, plus particulièrement, au phénomène pictural: “L'abstraction n'est ni un système ni une méthode, c'est une façon de l'existence”.⁴ C'est donc à une théorie générale de l'abstraction que nous invite *Ouvrir le rien. L'art nu*. Je dirais alors qu'il ne s'agit plus pour Henri Maldiney, aujourd'hui, d'élaborer une “phénoménologie de l'art”, mais une “phénoménologie de l'abstraction” au sens “élargi” – dans laquelle une “phénoménologie de l'art” est impliquée et englobée. C'est cette “phénoménologie de l'abstraction” que nous voudrions présenter ici.

La phénoménologie maldineyenne de la peinture s'articule, à l'évidence, aux thèmes fondamentaux de la phénoménologie husserlienne et de la phénoménologie heideggerienne. Cependant, elle s'inscrit d'emblée dans la récusation de deux thèmes centraux de celles-ci: le thème husserlien de l'intentionnalité et le thème heideggerien du projet – c'est ainsi que s'agissant du “motif”, comme notamment Cézanne en parle, Maldiney écrit avec insistance: “les motifs n'ont pas la structure de l'intentionnalité ni du projet”.⁵ Maldiney déplace ainsi, et de façon essentielle, le centre de gravité de l'oeuvre picturale telle que la phénoménologie husserlienne ou la phénoménologie heideggerienne pouvait en autoriser l'accès. Comment donc se détermine, chez Maldiney, ce que je propose d'appeler le centre de gravité de l'oeuvre picturale? Comment Maldiney déploie-t-il ici le centre de gravité de l'oeuvre picturale? Comment penser la peinture avec Henri Maldiney? – si, toutefois, “penser” la peinture n'est aucunement avoir une idée de la peinture ou encore avoir des idées sur la peinture. Comment rencontrer, en dehors de toute mise à disposition d'idées émises ou d'idées reçues, le travail obstiné d'Henri Maldiney dans *Ouvrir le rien. L'art nu*?

Explicitons sommairement ce qui est en oeuvre ici: la recherche de ce que j'ai appelé le centre de gravité de l'oeuvre picturale. Il est à saisir, chez Maldiney, précisément comme un non-centre, précisément comme un dé-

⁴ *Ouvrir le rien. L'art nu*, p. 197.

⁵ *Ouvrir le rien. L'art nu*, p. 421.

centrement. Deux chemins me paraissent conduire à ce décentrement: un premier chemin qui va du phénomène au rien (ni l'un ni l'autre n'étant à entendre pourtant ni comme point de départ ni comme but); un second chemin qui manifeste ce qu'on pourrait appeler la quadruple racine de la peinture: Rien/Un et Ouvert/Vide. Ces deux chemins ouvriraient la voie d'une "phénoménologie de l'art". Mais est-ce bien là une "phénoménologie de l'art", au sens où l'art serait un thème particulier ou un objet particulier de la phénoménologie en tant que telle ? Nullement ! Car, à les suivre, ces deux chemins nous découvrent que l'art n'est rien de "particulier", n'est une "partie" de rien, une partie d'aucune "phénoménologie". Mais bien le tout – le tout sans parties. Je voudrais souligner ici la profonde résonnance schellingienne de *Ouvrir le rien. L'art nu*. Comme chez Schelling – le premier Schelling, celui de la philosophie de l'identité, celui pour qui la philosophie de l'art avait pour fonction de "construire" l'art et pour qui "construire l'art" consistait à déterminer "la place de l'art dans l'univers" – le texte de Maldiney nous révèle la co-implication essentielle d'une phénoménologie de la "nature" et d'une phénoménologie de "l'art". D'ailleurs ne pouvons-nous pas en trouver un indice, nullement accidentel, dans ceux des premiers chapitres qui sont intitulés "Montagne" ou "L'espace du paysage" ?

Suivons le premier chemin. L'oeuvre d'art noue ici une double relation – double relation que Maldiney avait déjà mise au jour dans ses travaux antérieurs sur la peinture ou sur l'art. D'abord, une relation au "phénomène", comme "ce qui se montre à sa propre lumière".⁶ Et une relation au "rien" (dont on trouve déjà l'investigation dans les livres antérieurs, par exemple dans *Art et existence*): un "rien" qui n'est pas un "rien d'étant", mais un "rien" qui est "être", qui tient dans un pur et simple "il y a". Ainsi lit-on ici: "Antérieurement et intérieurement à toute expérience particulière se produit la révélation du "il y a". Il n'est pas en notre pouvoir de l'anticiper sous quelque forme que ce soit. Mais dès qu'elle est là, nous savons que nous en sommes passibles. Passibles de l'être de l'étant qui nous arrive, en même temps que passibles d'être, pour autant que nous nous arrivons nous-mêmes. La révélation de l'être est identiquement celle de notre transpassibilité".⁷ Dès lors, le "phénomène" et le "rien" ne s'identifient-ils pas l'un à l'autre d'une certaine manière ? Sans doute. Et, sans doute, en ce que le "phénomène" et le "rien" récusent tous deux la question du "quoi ? ", tout comme la question du "que ? ". La seule question est celle du "où ? ", dont Maldiney écrit: "La question "où ? " fuse à travers une cascade de "il y a".⁸ Sans doute peut-on dire alors que ce premier chemin était un chemin déjà ouvert et parcouru dans les livres antérieurs de Maldiney.

⁶ *Ouvrir le rien. L'art nu*, p. 140.

⁷ *Ouvrir le rien. L'art nu*, p. 76.

⁸ *Ouvrir le rien. L'art nu*, p. 448.

Pourtant ce chemin croise et alimente ce que nous avons appelé un second chemin: celui où se met en oeuvre ce que nous appellerons la quadruple racine de la peinture. Les termes de cette quadruple relation ont été déjà eux-mêmes rencontrés dans les textes antérieurs; mais jamais leur relation précisément n'avait donné lieu à une telle profondeur dans la compréhension de l'oeuvre d'art picturale et jamais elle n'avait configuré une telle théorie "élargie" de l'abstraction.

Cette quadruple racine de l'oeuvre d'art picturale est donc formée par les termes du "Rien", de "l'Un", de "l'Ouvert" et du "Vide". Tel est notre second chemin. Et c'est le chemin d'une phénoménologie de l'abstraction.

Son assise – et il faut y insister – réside dans le rapport selon lequel la phénoménologie maldineyenne se sépare de la phénoménologie husserlienne et de la phénoménologie heideggerienne: "Aucune intentionalité ni aucun projet ne peut assumer l'ouverture du rien".⁹ C'est là l'assise même de l'abstraction. Il faut alors remarquer aussi que les quatre termes de cette assise se rapportent l'un à l'autre, sans être jamais superposables. Essayons d'énoncer schématiquement ce qu'il en est de chacun.

Le "vide" – auquel Maldiney consacre ici de nombreuses pages, s'agissant de la peinture chinoise ou de la peinture occidentale et qui apparaît d'emblée comme le mot "essentiel", une sorte de premier moment du centre de gravité de la peinture, c'est-à-dire plutôt un premier moment de décentrement des quatre termes, car chacun des quatre n'est que dans le décentrement de tous et jamais comme un "centre" – ce "vide", donc, n'est jamais un manque, un "vidage", "il n'est pas une lacune du plein", écrit Maldiney.¹⁰ Comment le dire mieux que cette formulation qu'on lit s'agissant de la peinture chinoise: "Le vide est l'Ouvert dans lequel toutes choses sont entre elles"?¹¹ Comment mieux le dire que cette formulation, s'agissant de la peinture de Tal Coat: "Le vide n'était pas là avant l'oeuvre"?¹² Le vide est donc le "entre elles" des choses et n'est là que dans l'oeuvre.

Qu'est-ce l'oeuvre alors ? Elle "convient" avec l'Un; dans les pages consacrées à Bazaine, sur la "grande mutation des énergies blanches et des énergies noires" dont le vide est la condition, on lit: "Ce qui se détache de tout le reste comme une chose une et unique, d'un autre ordre, c'est l'oeuvre, dont l'existence n'est pas celle d'un étant. Comment existe-t-elle ? Elle est le procès et le lieu de mutations parce qu'elle ouvre le vide. Elle se lève en elle-même à partir de rien à quoi on puisse se prendre. Son éclat est en effet toujours prêt à apparaître et à disparaître sans médiation."¹³ Quelques deux cents pages plus avant, on lisait déjà, au sujet de "l'oeuvre": "Elle

⁹ *Ouvrir le rien. L'art nu*, p. 127.

¹⁰ *Ouvrir le rien. L'art nu*, p. 347.

¹¹ *Ouvrir le rien. L'art nu*, p. 67.

¹² *Ouvrir le rien. L'art nu*, p. 348.

¹³ *Ouvrir le rien. L'art nu*, p. 321.

n'est pas un objet intentionnel qu'on vise ou qu'on avise. Elle est une forme.... Une oeuvre est le déploiement de son être-oeuvre, unique. Il est la dimension suivant laquelle elle *existe* – au sens strict – c'est-à-dire se tient hors, dans l'Ouvert, dans le rien, en intériorisant à soi ce rien”.¹⁴

L'Ouvert, quant à lui, s'élabore en termes très proches de l'Ouvert de Rilke. Lui-même “convient” avec le “rien”, “l'Un” et le “vide”. Sans doute en saisit-on au mieux l'essence dans sa formulation active, telle qu'on la trouve dans le titre même du livre et qu'explique parfaitement la formulation selon laquelle “Il ne s'agit pas d'aboutir au rien, mais de l'ouvrir”.¹⁵ Mais il faut y insister, “l'ouverture” par où se désigne l'être-homme de l'homme, l'existant, n' a nullement le sens banal et rebattu de la “réceptivité”, ni de “l'impressionnabilité”; ainsi Maldiney écrit-il: “La tonalité esthétique d'une oeuvre est inhérente à son apparaître et ne peut être ramenée à l'impression produite par un objet constitué. Un tel déplacement pervertit le pathique en pathétique; ce qui définit alors le sujet esthétique n'est pas son ouverture mais son impressionnabilité” et c'est à cette confusion du pathique avec le pathétique, de l'ouverture avec l'impressionnabilité que Maldiney s'oppose fermement. Qu'est-ce alors qu' “ouverture”, sinon notre transpassibilité¹⁶ – autre notion fondamentale de “l'existence” ?

Ces quatre termes étant mis en place, nous constatons qu'ils configureront, à leur entour, deux autres notions qui nous semblent nouvellement apparues dans *Ouvrir le rien. L'art nu* – ou, en tous cas, qui n'avaient pas dans les textes antérieurs de Maldiney le poids qu'elles ont ici. Ces notions sont, nous semble-t-il, constitutives dans la nouvelle mise en place d'une “phénoménologie de la peinture” et, mieux encore, d'une “phénoménologie de l'abstraction” – et, de plus, elles nous paraissent être constitutives de l'*écriture* même d'Henri Maldiney. Ces deux notions sont celles de *simultanéité* et d'*uni-multi-dimensionnalité* (à la résonance schellingienne). Mieux encore: nos analyses nous conduisent à penser que ces deux notions prennent en charge une notion-clé des textes antérieurs, celle de *rythme*,¹⁷ qu'elles n' évincent pas pour autant ici – lui assurant au contraire un approfondissement et une détermination plus puissante où se tient l'unité, que nous avons déjà pressentie, d'une philosophie de la nature et d'une philosophie de l'art. C'est ici, dans le jeu de ces trois termes que sont “simultanéité”, uni-multi-dimensionnalité” et “rythme”, que cette unité s'enracine.

Simultanéité: est-ce de l'ordre du temps ou de l'ordre de l'espace ? Quand on dit: “simultanéité”, dit-on temps ou dit-on espace ? Ne dit-on pas plutôt l'inséparation de l'espace et du temps ? Ne dit-on pas le rythme ? Et c'est avant même l'époque de la peinture abstraite que cela est manifeste.

¹⁴ *Ouvrir le rien. L'art nu*, p.127.

¹⁵ *Ouvrir le rien. L'art nu*, p. 257.

¹⁶ *Ouvrir le rien. L'art nu*, p.328. Cf.aussi pp. 450 – 451.

¹⁷ Cf. notamment “L'esthétique des rythmes”, in *Regard, parole, espace*, pp. 147-172.

Aussi est-ce ce que Maldiney découvre chez Piero della Francesca: “A force de répéter que Piero della Francesca a fait de la forme régulière géométrique son idéal transcendant et la dimension même de la réalité, on risque d'oublier le plus insigne de son oeuvre: le simultanément de l'espace-temps dans la lumière. Les inflexions des courbes vectrices des formes réalisent une harmonie qui passe à travers toutes les lignes mélodiques. Pour celui qui perçoit les formes à partir de leurs limites en suivant leurs contours, leur diversité se résout en une unité harmonique, sans doute. Mais c'est là passer outre à leur dimension rythmique: celles de formes à l'état naissant à travers les résistances de la matière. La matière n'est pas un fond neutre... Elle doit sa texture caractéristique à la diffusion de la lumière en elle. Ses quotients de profondeur et d'ouverture dépendent de variations d'éclat, de transparence et de tonalité dont l'articulation rythmique ouvre un seul espace”.¹⁸

C'est ensuite chez Seurat que Maldiney découvre la simultanéité: “Les dessins de Seurat sont aperspectifs. L'espace s'approfondit, entre dans sa profondeur, en eux, sans relever des distances... Ce qui apparaît dans l'espace de Seurat est à la fois, en lui-même, suspendu et mouvant. Les variations de densité du trait déterminent des tensions internes dilatant ou contractant les formes. Ces différences de grandeur intensive, tensionnelles, sont entre elles dans une simultanéité de profondeur, dans une tension de durée qui est l'espace même”.¹⁹

Enfin, c'est chez Robert Delaunay que Maldiney découvre la simultanéité à l'oeuvre: “Ouvrir. C'est ce qu'impose à Delaunay la profondeur du monde: “Nous voyons jusqu'aux étoiles”. La vision ne nous transporte pas successivement de lieu en lieu: “Cette unité n'est pas divisible. Nous pouvons voir l'espace simultané” – et Maldiney de commenter – Tout ce qui apparaît au large de nous-mêmes est là pour nous dans la proximité. Les événements ne sont pas seulement simultanés dans l'espace. Ils le sont dans le temps à toute profondeur. Ce temps n'est pas le temps mécanique, successif, des horloges... C'est une simultanéité de profondeur”. Et il ajoute dans la même page: “La genèse d'une forme ne peut s'analyser en phases successives. Elle est toute en un”.²⁰ Mais, il ajoute aussi qu'il y a deux sortes de simultanéité comme il y a deux sortes de profondeur et deux sortes de mouvement: “La peinture de Delaunay, à l'époque de son pur jaillir, se veut la réalisation à l'impossible d'une simultanéité paradoxale: la simultanéité temporelle. Une simultanéité temporelle est une simultanéité de profondeur, laquelle n'est possible que dans une oeuvre dont l'espace a la profondeur du temps”.²¹ Et encore: “Simultanéité et durée coïncident”.²²

¹⁸ *Ouvrir le rien. L'art nu*, pp. 122 – 123.

¹⁹ *Ouvrir le rien. L'art nu*, pp. 142 – 143.

²⁰ *Ouvrir le rien. L'art nu*, pp. 202 – 203.

²¹ *Ouvrir le rien. L'art nu*, p. 210.

Ainsi sommes-nous parvenus à la détermination rigoureuse du *rythme*. On lit notamment: “Le rythme identifie en lui la simultanéité et la profondeur du temps et avec elle celle de l'espace”.²³ Mais aussi et du même coup nous parvenons à la détermination rigoureuse de l'*uni-multi-dimensionnalité*: “La simultanéité rythmique implique l'uni-multi-dimensionnalité d'un espace dont le quotient de profondeur et le gradient d'ouverture se compénètrent en elle. Si l'espace d'un tableau n'est pas l'espace dans lequel la toile est plongée, ce n'est pas à titre d'espace imaginaire, mais en tant qu'espace rythmique, lequel diffère de l'espace objectif d'univers comme un espace de présence diffère d'un espace de représentation – c'est-à-dire absolument”.²⁴ Ainsi c'est à la simultanéité rythmique de l'espace musical du boogie-woogie que tend l'espace pictural des dernières oeuvres de Mondrian (telles que *Broadway Boogie-Woogie* ou *Victory Boogie-Woogie*). Et si la détermination rigoureuse du rythme tient dans “la dissymétrie dans la symétrie”, autrement dit tient en ce qu' “un rythme ne tourne pas rond”,²⁵ la connexion des trois notions de simultanéité, d'uni-multi-dimensionnalité et de rythme a un nom: celui d'abstraction.

Et l'on parvient alors à ce que nous avons appelé le centre de gravité de l'espace pictural abstrait. Ce centre de gravité est, comme nous l'avons déjà dit, décentrement. Décentrement: en ce que l'espace abstrait est “surface”. Que veut dire: surface ? Maldiney cite, à cet égard, une phrase d'Yves-Alain Bois: “Si la peinture est le seul art à pouvoir être purement abstrait, c'est parce qu'elle est plate et donc différente du monde qui nous entoure”. Cette formulation est à la fois juste et fausse – fausse si l'on entend par “plate” le support, la toile comme support qui attendrait un apport;²⁶ juste si l'on fait référence à ce que Kandinsky appelle “le mur nu” et son homologue “la toile vide” et qu'il explicite rigoureusement en disant: “Pour la mise en oeuvre de leurs moyens propres, la musique a besoin du temps, la peinture de la surface”.²⁷ C'est ainsi que Kandinsky ouvre l'espace de la peinture abstraite (qu'il préfère appeler justement concrète) comme surface et qu'il substitue au couple habituel du temps et de l'espace le couple “insolite” du temps et de la surface. C'est là l'acte de naissance historique de la peinture abstraite – où l'on voit que toute peinture est essentiellement abstraite, et qu'elle est abstraite *avant* même sa naissance historique comme peinture abstraite – ce que la phrase de Delaunay: “L' art

²² *Ouvrir le rien. L'art nu*, p. 216.

²³ *Ouvrir le rien. L'art nu*, p. 220.

²⁴ *Ouvrir le rien. L'art nu*, p. 255.

²⁵ *Ouvrir le rien. L'art nu* p., 333.

²⁶ *Ouvrir le rien. L'art nu*, p. 407.

²⁷ Cité par Maldiney, *op. cit.*, p. 262.

a toujours été abstrait dès les origines”, rappelée à plusieurs reprises par Maldiney,²⁸ affirme avec force.

Comme nous l'avons déjà dit, la plus grande partie de l'ouvrage *Ouvrir le rien. L'art nu* est consacrée à la peinture occidentale du 20ème siècle, la peinture abstraite. Deux grandes séries la composent dans ce volume: d'abord, sous l'intitulé de “l'Abstraction créatrice”, il s'agit de ceux qui furent historiquement les pionniers de la peinture abstraite: notamment Kandinsky, Delaunay et Mondrian; mais ont aussi leur place ici Cézanne et Matisse et encore aussi Malevitch ou Jawlensky ou Klee. La seconde série est celle de peintres qui furent très proches de Maldiney et qui furent ses amis: Bazaine, Nicolas de Staël et Tal Coat. Entre les deux séries, une transition réflexive, intitulée “Sens et contresens de l'abstraction” où vont se dessiner les points de fragilité de la peinture abstraite à son époque historique, qui supportent l'échec relatif de chacune de ces tentatives, mais où aussi est peut-être rendu possible le rebond de l'abstraction. Les analyses de Maldiney peuvent sans doute nous permettre de circonscrire brièvement ce qui constitue le noeud de fragilité de la peinture abstraite occidentale: la provenance de cette fragilité; elle provient, nous semble-t-il, de l'histoire même de la peinture occidentale et, mieux même, de l'histoire même de la pensée occidentale: en ce que celle-ci, comme l'écrit Maldiney, a horreur du vide: “L'humanité occidentale est vouée au plein”.²⁹ Le “plein”, qui est ainsi le destin de l'humanité occidentale, se réalise en quelque sorte pleinement dans la transformation de toutes choses en “objet”: l'objectivation et l'objectivisme sont, en étroit rapport avec le “plein”, le destin de la peinture occidentale et constitueront à tous moments une menace ultime à l'égard de la peinture abstraite occidentale. Aussi est-ce presque toujours à l'extrême limite du sommet de l'abstraction que les peintres du 20ème siècle côtoient l'échec.

Qu'est-ce donc que la peinture abstraite ? Comment déploie-t-elle son essence comme peinture ? Qu'est-ce qui la définit comme *peinture* et comme *abstraction* ?

L'ouvrage d'Henri Maldiney, à l'écoute des peintres dans leurs oeuvres et dans leurs écrits, est remarquablement riche à cet égard: à suivre ses investigations, on découvre de multiples et pourtant très homogènes déterminations de l'abstraction. Nous tenterons de les relever.

Mettant en rapport la définition donnée par le Littré, où “Abstraire, c'est considérer dans un objet un de ses caractères”, et celle élaborée par Worringer pour qui, dans *Abstraction et Einfühlung*, “la tendance originelle qui est au fond de la volonté d'art... était de conquérir un abstractum de l'objet qui puisse constituer un tout pour la perception... et qui puisse imprimer (au modèle naturel) le sceau de l'éternité et l'arracher à la tempo-

²⁸ Cité par Maldiney, *op. cit.*, p. 201.

²⁹ *Ouvrir le rien. L'art nu*, p. 282.

ralité et à l'arbitraire”,³⁰ Maldiney en vient à préciser ce que cela implique: “Abstraire, écrit-il, ne consiste pas à dépouiller les choses de leurs qualités secondes pour les exposer dans le simple appareil de leurs qualités premières. Il s'agit de mettre à découvert ce moment de transcendance par où elles sont choses et au niveau duquel seulement nous les rencontrons réelles”.³¹ Abstraire n'est nullement un processus de constitution de généralités séparées des réalités et qui régneraient sans partage dans un monde de pures idées; non ! la question de l'abstraction est bien plutôt, comme Maldiney l'a écrit dans une confrontation des têtes de Jawlensky et des figures de Klee, “celle de la disjonction et de la conjonction simultanées de l'Universel et de l'Individuel”.³² Il est donc clair que l'abstraction n'est pas un processus d'entendement, un processus producteur d'une hiérarchie de genres et d'espèces ou producteur de catégories ou d'idées.

“Disjonction et conjonction simultanées de l'Universel et de l'Individuel”, l'abstraction picturale s'ordonne autour du *rejet de l'objet*. Dans une très belle analyse de la forme du carré chez Malevitch, Maldiney écrit, citant d'abord Malevitch lui-même: “Ce carré que j'avais exposé n'était pas un carré vide, mais la sensibilité de l'absence d'objet” – et Maldiney continue: “Ce vide qui le comble d'angoisse ne traduit pas l'absence fortuite et anecdotique d'un objet particulier, mais l'absence de l'objet-monde, c'est-à-dire de ce qui passe universellement pour le règne de l'être. Ce vide n'est donc pas un vide local résultant d'un évidement, fût-ce de l'évacuation du monde de la volonté et de la représentation. Il est l'originaire”.³³ De même que chez Delaunay “le sujet d'un tableau *Soleil* n'est pas l'objet-soleil. C'est un événement, celui qu'est le tableau lui-même. Et cet événement est un avènement”.³⁴ De même que chez Mondrian, il s'agit de “libérer l'universel” en “arrachant le jaune ou le bleu aux teintes naturelles homonymes”. C'est pourquoi Maldiney écrit: “L'universel de l'art n'atteint pas à sa pleine détermination à titre d'objectivité idéale. Pas plus qu'il ne se donne dans une impression subjective de beauté. Objectivité et subjectivité caractérisent un type de connaissances structuré de part en part par la relation logique ou transcendantale sujet-objet, laquelle n'a rien à voir avec la dimension proprement esthétique de notre présence à l'oeuvre”.³⁵

C'est alors ce qui fait la force de l'abstraction qui en fait aussi la fragilité. Chacun des peintres de l'abstraction ont, à un certain moment, “oscillé entre le vide et l'objectif”³⁶ et Maldiney l'explique ainsi: “Ces arts abstraits

³⁰ Cité par Maldiney, *op.cit.*, pp. 166 – 167.

³¹ *Ouvrir le rien. L'art nu*, p. 192.

³² *Ouvrir le rien. L'art nu*, p. 195.

³³ *Ouvrir le rien. L'art nu*, p. 198.

³⁴ *Ouvrir le rien. L'art nu*, p. 212.

³⁵ *Ouvrir le rien. L'art nu*, p. 226.

³⁶ *Ouvrir le rien. L'art nu*, p. 271.

qui devaient, en ouvrant le vide, empêcher l'artiste "de se laisser emporter loin du but de sa perte" (citation de Malevitch), n'ont pu se maintenir en cette présence d'absence. Faut-il incriminer l'abstraction ? Non. Mais sa thématization en système avec pour clé de voûte une idée fixe: celle de l'oeuvre comme objet d'art. L'art s'objecte l'objet en réponse à l'angoisse du rien. Le rien appelle l'angoisse et l'angoisse le rien, dès lors que le vide, devenu thème, réalise ce non-sens: l'objectivation de l'Ouvert³⁷. C'est ce qui arrive chez Kandinsky, dans sa dernière période de 1933 à 1944, qui s'installe dans le "figural", c'est-à-dire, dit Maldiney, "l'objectivité à l'état nu": "le figural (ce cercle, ce triangle ou cette ligne sans nom) se signifie. Il est une représentation significative, inscrite dans l'univers de significations. Il s'énonce sur le mode du "en tant que", aussi n'est-il pas une forme".³⁸ C'est aussi ce qui arrive chez Delaunay, entre 1930 et 1938, avec les *Rythmes*, lesquels ont "l'évidence du fait accompli", où "le tableau constitue un spectacle clos que le regard s'objecte", alors que les "fenêtres" et les "formes circulaires" des années 1912 et 1913 "n'existaient qu'en advenir".³⁹

C'est pourquoi l'accès à l'abstraction picturale exige que soit effectuée sans cesse la reprise de la formulation déjà rencontrée et selon laquelle l'abstraction ne se rapporte pas aux objets, mais à la *surface*. C'est ce que fait Henri Maldiney dans la chapitre intitulé "Trois clairières de l'Ouvert", prenant en vue ici la peinture de Bazaine, de Nicolas de Staël et de Tal Coat.

A Delaunay disant que "l'art a toujours été abstrait dès les origines" répond Bazaine qui dit: Tout art est abstrait ou n'est pas".⁴⁰ C'est pourquoi Maldiney écrit de nouveau: "Abstraire, c'est mettre en vue, en la mettant en oeuvre, une forme "plus universelle" en laquelle deux réalités sont en change mutuel. L'abstraction est une mutation. L'exemple topique en est dans l'oeuvre de Bazaine, l'homme et l'arbre". Exemple que Maldiney explicite ainsi: l'homme et l'arbre sont les seuls êtres verticaux parmi les vivants. "Dans un tableau de 1945 ils se dressent, témoins parallèles. Ils sont appariés par leur forme dont le style se confirme de l'un à l'autre... Ils sont là avant toute comparaison, laquelle n'est pas leur raison d'être.... La forme (la forme de leur unité) ne résulte pas de l'épuration et de la généralisation des apparences, elle s'origine à l'apparaître; elle en est l'articulation".⁴¹ Il faut donc y insister de nouveau: une forme abstraite ne provient pas de la comparaison des objets et de leurs propriétés, mais des articulations de l'apparaître; une forme abstraite est purement et simplement cela: une arti-

³⁷ Ouvrir le rien. *L'art nu*, p. 272.

³⁸ Ouvrir le rien. *L'art nu*, p. 186.

³⁹ Ouvrir le rien. *L'art nu*, pp. 209 – 213.

⁴⁰ Ouvrir le rien. *L'art nu*, p. 287.

⁴¹ Ouvrir le rien. *L'art nu*, p. 296.

culatation de l'apparaître, c'est donc bien la mise en vue d'une forme "plus universelle" que la représentation des propriétés plus ou moins générales ou plus ou moins particulières des objets. Une forme abstraite n'a rien à voir avec les objets, elle passe outre à leurs contours et à leurs délimitations. Elle peut traverser toutes sortes d'objets, sans jamais s'arrêter à aucun, ni être arrêtée aux limites d'aucun. La peinture commence au "plan," toute l'abstraction nous le confirme – et le plan est toujours le plan de l'apparaître.

Aussi est-ce ce que les tableaux de Nicolas de Staël confirment à leur tour – que ce soit sous des titres purement formels, tels que "Composition" ou sous des titres figuratifs, tels que "Port", "Les footballeurs" ou "Grandes bouteilles". Car, écrit Maldiney, "Il n'y a pas d'un côté l'abstrait et, de l'autre, le figuratif. Il y a des styles d'abstraction qui sont autant de voies de communication avec cette signifiante insignifiante que la réalité est. Et ce qui décide de l'abstraction, c'est le régime de la forme. Elle peut être *Gestalt* ou *Gestaltung*, structure arrêtée ou forme en formation" et quelques lignes plus haut, ceci: "Abstraire n'est pas extraire et détacher de la profondeur des choses, par où elles sont monde, des éléments séparés pour les considérer à part dans l'objectif. L'abstraction n'est pas proprement une opération, mais un mode d'ouverture au monde qui se fait jour dans le faire-oeuvre. Celui-ci met au jour, en en faisant son fondement, non pas tel ou tel élément ou qualité de l'étant, mais l'être de cet étant".⁴²

Et lorsque Tal Coat dit: "C'est la surface qui révèle le fond. A la surface il y a le fond. La surface est le fond"⁴³ – un fond qui n'est évidemment pas un arrière-plan – n'exprime-t-il pas le faire-oeuvre lui-même de l'oeuvre abstraite ? N'exprime-t-il pas que le fond de même que le vide ne sont jamais là avant l'oeuvre ? N'est-ce pas alors ce que Tal Coat lui-même désigne du terme de "présence" ?

Outre la parenté des modes de la mise en oeuvre de la "surface", les trois clarières de l'Ouvert que sont les peintures de Bazaine, de Nicolas de Staël et de Tal Coat manifestent aussi une autre affinité: dans la mise en oeuvre de deux "couleurs", qui sont plutôt des "non-couleurs", *les noirs et les blancs*. C'est avec une particulière insistance que Maldiney évoque ces "puissances premières", ces "phénomènes-limites" que sont le noir et le blanc chez Bazaine; ou bien, chez Nicolas de Staël, dans ses peintures de routes (*La route d'Uzès, La route aux trois arbres*), les tensions des blancs et des noirs, "unis par ce qui les porte à la pointe d'eux-mêmes et aiguise ainsi leur opposition: l'éclat"; ou bien encore chez Tal Coat, dans les grands lavis de 1975, "une forme noire en suspension dans le blanc", sans

⁴² *Ouvrir le rien. L'art nu*, p. 326.

⁴³ Cité par Maldiney, *op. cit.*, p. 356.

parler des tableaux monochromes de Tal Coat.⁴⁴ Ne pourrait-on trouver alors dans ces modes du faire-oeuvre au sein de ces deux non-couleurs (telles qu'elles sont caractérisées par Goethe, comme Maldiney le rappelle) une autre détermination de l'abstraction, et qui prendrait place au sein des déterminations qui ont été ci-dessus repérées et mises en jeu ? Mais nous ne pouvons ici élaborer plus avant cette relation du "noir" et du "blanc" au "Rien", à "l'Un", à "l'Ouvert" et au Vide".

C'est donc le statut de l'abstraction qui est en oeuvre dans *Ouvrir le rien. L'art nu*. Le statut de l'abstraction en peinture, mais aussi de ce que nous avons appelé l'abstraction au sens "élargi".

Il s'agit ici de ce que Maldiney nomme une "logique de l'esthétique" et cette logique de l'esthétique est fondamentalement une logique du "sentir". Mais le "sentir" n'est pas le genre commun ou le concept général des "sensations" – d'où la force critique de Maldiney à l'égard d'une psychologie des sensations: "La psychologie des sensations occupe une position stratégique dans les théories de la conscience et de la connaissance au 19ème siècle. Elle en traverse tout le champ avec une intrépidité de somnambule, qui suppose une méconnaissance totale du sentir. Elle y supplée par l'équivoque. Nous avons des sensations.... Une sensation est un état de conscience..."⁴⁵ Qu'est-ce alors que le "sentir" ? Sentir, c'est "se tenir ouvert" – ce qui n'est nullement être réceptif ou être impressionnable. "Se tenir ouvert", c'est "ouvrir le rien". C'est être "transpassible" et la transpassibilité est "l'existence". "Exister", c'est "se tenir hors, en avant de soi". C'est "y être". Cela nécessite un "saut" (*Sprung*) un saut originaire (*Ursprung*). Ce saut est celui de la *Geistigkeit* au sens de Worringer: "la logique de l'esthétique est, écrit Maldiney, une logique spirituelle".⁴⁶ Et le "spirituel" n'est pas de l'ordre de "l'idée" – c'est "la transcendance du sentir"⁴⁷ – laquelle est notre transpassibilité.

L'abstraction est alors le mode d'être de "l'existant": le mode d'être de l'oeuvre comme le mode d'être de l'homme. Aussi Maldiney écrit-il: "L'abstraction n'est ni un système ni une méthode, c'est une façon de l'existence", et aussi: "La même difficulté lie l'art et l'existant", et encore: "Une oeuvre existe".⁴⁸

En quoi donc l'ouvrage de Maldiney met-il en oeuvre ce que nous avons appelé une théorie "élargie" de l'abstraction ? En ceci qu'il y est montré: 1) que toute peinture est abstraite, 2) que tout art est abstrait, 3)

⁴⁴ *Ouvrir le rien. L'art nu.*, respectivement pp. 315 – 316 pour Bazaine, pp. 336 – 337 pour Nicolas de Staël, p. 366 pour Tal Coat.

⁴⁵ *Ouvrir le rien. L'art nu*, p. 139.

⁴⁶ *Ouvrir le rien. L'art nu*, p. 266.

⁴⁷ *Ouvrir le rien. L'art nu.*, p. 214.

⁴⁸ *Ouvrir le rien. L'art nu.*, respectivement p. 197, p. 307, p. 429.

que tout existant est abstrait. Que, donc, si, comme le dit Heidegger dans *Sein und Zeit*, l'homme est l'étant qui a pour caractéristique ontique d'être ontologique, c'est-à-dire qu'il est l'étant pour lequel il y va dans son être de cet être même, alors nous pouvons dire que l'homme est un "étant abstrait".

Ce que Maldiney exprime ainsi: "Cette épreuve que nous faisons de la sauvagerie de l'être diffère de celle, décrite par Schelling, du pur et simple être-là comme altérité pure ironisant nous aîtres. Pour celui qui l'avise ainsi, sans détermination de genre ni de forme, ce qui apparaît là est un monstre d'étonnement qui provoque l'effroi. Il n'a pas lieu d'être et pourtant il a lieu et il est. D'où le malaise. Quand un mot prononcé à vide plusieurs fois de suite, continue d'être articulé en cessant d'être articulant, l'articulation phonique de la réalité apparaît comme un non-sens. De même dans l'épreuve du pur et simple être-là, se dénonce angoissant le non-sens du *il y a*".⁴⁹

⁴⁹ *Ouvrir le rien. L'art nu*, p. 356.

