

Eliane ESCOUBAS

Séminaire Maldiney – ENS Philmaster – 8 novembre 2014

MALDINEY – LA PEINTURE ET LE RYTHME.

(Les ouvrages de H.M. sur lesquels je vais m'appuyer :

(Regard, parole, espace – L'âge d'homme, Lausanne, 1973)

(Art et existence – Klincksieck, Paris, 1985)

(L'art, l'éclair de l'être - Comp'act, 1993)

-----

Exergue : « L'art est la vérité du sensible, parce que le rythme est la vérité de l'*aisthesis* » (R.PE., p. 153 ; A.E. p.203)

Cette formule assez énigmatique va occuper la séance d'aujourd'hui.

Je souligne pour le moment les termes mis en jeu : l'art, le sensible (ou ce qui revient au même l'*aisthesis* qui est le mot grec pour la sensation et d'où est tiré le mot français *esthétique*), le rythme, la vérité.

Or, Maldiney rappelle les deux sens du mot « esthétique », tels que Kant les a élaborés : il y a l'esthétique du sensible, que Kant élabore dans « l'esthétique transcendantale » de la *Critique de la Raison pure* et il y a l'esthétique de l'art que Kant élabore dans *la Critique du jugement*. La dualité de l'esthétique kantienne manifeste aussi la connexion des deux sens de l'esthétique : il y a un rapport entre *l'art et le sensible*. Quel rapport et comment ? Parce que l'œuvre d'art est de l'ordre du « sentir » - elle relève des différentes sensations : visuelles, auditives, tactiles, etc. , et non pas de l'entendement comme Hegel le prétendra. Et surtout parce que le « sentir » est la propriété intrinsèque de l'homme – Maldiney reprend la formulation d'Erwin Straus (*Du sens des sens*) : qui dit que « sentir et se mouvoir » sont l'essence de l'homme ; c'est ce que Maldiney désigne du terme de « pathique » (où le mot grec « *pathos* » veut dire « sentir, éprouver, subir » cf « *pathei mathos* » d'Eschyle). Vous me direz sans doute que ce n'est pas seulement l'essence de l'homme mais de l'animalité aussi (les animaux sentent et se meuvent), mais la spécificité de l'homme c'est qu'il est capable de faire œuvre, pas l'animal.

Donc, le pathique, le sentir est l'essence de l'homme. Aussi Maldiney cite souvent la phrase de Cézanne : « la sensation est à la base de tout en peinture » RPE, p. 251). Cézanne est en effet pour Maldiney le peintre emblématique de l'œuvre picturale.

Mais allons plus loin : ce n'est pas telle ou telle sensation qui est l'essence de l'homme, l'essence de l'homme n'est pas relative à une sensation particulière, mais c'est le « sentir » comme tel. Qu'est-ce à dire ? C'est dire

que « sentir » n'est pas « avoir des sensations », que « sentir » dépasse toute sensation particulière – C'est « sentir qu'on sent » et c'est « *exister* ».

Ce que Kant lui-même ne contesterait pas : l'esthétique transcendantale de la *CRP* de Kant consiste en effet en l'analyse des conditions de possibilité de l'expérience, c'est-à-dire de l'existence. C'est Heidegger qui l'a montré dans le *Kant-Buch* : l'expérience c'est l'existence – je ne vais pas rappeler ici l'analytique heideggerienne du Dasein où il s'agit pour Heidegger de mettre au jour les « existentiels » - c'est-à-dire les modes de l'existence (et de l'expérience).

Revenons à Maldiney : Si « sentir » c'est « exister », qu'est-ce que cela signifie ? Exister, c'est *ex-ister, se tenir hors de soi, en avant de soi*. Maldiney va qualifier l'art comme « existentiel » précisément. Il faut donc distinguer, selon lui, deux sortes d'art – ou plutôt un art qui est de l'art et un art que n'est pas de l'art. Car tout n'est pas de l'art. *Il distingue l'art existentiel et l'art illustratif. L'oeuvre illustrative* est un mode de la représentation : elle produit des images des choses ou des signes qui en permettent la connaissance ou la reconnaissance et l'identification ; elle reproduit ce qu'elle voit tel qu'elle le voit ; elle est réglée par *la fidélité à l'objet* – elle relève plutôt de ce que Husserl dans les *Ideen I* appelle les profils de la perception, en effet la perception chez Husserl est un processus d'identification (c'est un arbre, c'est ma pipe...) et elle opère par fragments, car on ne voit pas l'objet en entier, mais on le voit par pans, par profils. En revanche *l'art « existentiel »* chez Maldiney ne relève pas de la représentation : il ne représente pas, il n'identifie pas, il « présente ». (Je cite) : « L'art illustratif, qui confère aux choses des qualités épithétiques et l'art existentiel dans lequel il y va de la présence que nous sommes » (6). Entre l'art existentiel et ce qu'on prétend souvent encore être de l'art – illustratif – *il y a la différence entre la « présence » et la représentation*. Le mot « présence » - *praesens* en latin – veut dire : *prae-sens* – être en avant de soi. Ainsi « *exister* » (se tenir hors de soi) et « *présence* » (se tenir en avant de soi) disent le même. C'est pourquoi l'art qui présente, et ne représente pas, est « existentiel », comme l'homme. L'homme et l'œuvre d'art *ex-istent*.

Je cite : « Exister, c'est avoir sa tenue hors de soi, extatiquement, sans avoir eu à sortir d'une situation préalable de pure immanence... Cette dimension extatique est celle pareillement de l'œuvre d'art : elle ex-iste. Elle a sa tenue hors... Si dans une œuvre nous visons d'abord un objet, nous la désapproprions de son propre, comme nous dé-visageons, lui ôtant son visage, l'autre que notre regard s'objecte et fixe dans une identité close : nous nous en interrogeons par projection la mesure, pour n'avoir pas à endurer l'expression de son incommensurable être-là » (*Art et existence*, p. 7).

Pour rendre cela plus clair par un exemple, je donne une autre citation de Maldiney *au sujet de Cézanne* et sur laquelle je reviendrai : « L'espace cézanien n'est pas un réceptacle, un conteneur d'images ou de signes. Il est

*un champ de tensions*. Ses éléments ou moments formateurs sont eux-mêmes des *événements* : éclatements, ruptures, rencontres, modulations, dont les uns, équivalents, sont en résonance dans l'espace, les autres, opposés, sont en change réciproque total dans une durée monadique... (*L'art, l'éclair de l'être*, p. 131- Est-ce ainsi que tout le monde voit la Montagne Sainte Victoire ? Je reprendrai la citation et la continuerai bientôt, avec la notion de rythme). C'est ainsi que la Montagne Sainte Victoire de Cézanne *existe*. Cézanne a fait de l'espace un « tissu d'événements qui sont des rencontres » (*RPE*, p. 120).

Alors, qu'est-ce que « *exister* » pour la Montagne Sainte-Victoire de Cézanne ? C'est « *apparaître* », (ce qui ne veut pas dire que c'est une apparence) – apparaître, c'est apparaître au regard, se donner à voir – et, on le sait, le mot « apparaître » traduit le mot grec « *phainesthai* » et dès lors l'apparaissant est un *phainomenon*, un phénomène. Ce que vient de décrire Maldiney, c'est l'apparaître de la montagne Sainte Victoire de Cézanne. Il ne repère pas des arbres, des herbes, des chemins ; il repère des « éclatements, ruptures, rencontres, modulations, etc. de lignes, de couleurs, en mot de formes. L'apparaître est le surgissement de ce qui apparaît, « un surgissement sans préalable, sans en-deça ». *L'apparaître est un « événement »* et ce que Maldiney repère sur la montagne Sainte Victoire de Cézanne *ce sont des événements et non des objets*. On pourrait dire : « *exister* » c'est « *faire événement* ». Devant le tableau, on ne cherche pas ce qu'il représente, on « *sent* » l'événement, on « *sent* » le phénomène.

La question qui se pose alors est celle-ci : comment le "phénomène" est-il mis *en oeuvre* dans l'oeuvre d'art ? ou bien - ce qui revient au même - qu'est-ce qui se fait "oeuvre" dans l'oeuvre d'art ? ou encore : qu'est-ce qui se fait "phénomène" dans l'oeuvre ?

C'est au sein de *la distinction entre trois notions : les notions de "forme", "signe" et "image"* que Maldiney élabore la mise en oeuvre du phénomène dans l'oeuvre. Alternativement, Maldiney distingue la forme par rapport au signe et la forme par rapport à l'image, pour parvenir, d'une part, à la détermination de l'oeuvre d'art comme mise en oeuvre de "formes" et non de signes ou d'images et, d'autre part, à la détermination de la forme comme ce dans quoi « *signification et manifestation sont le même* ». *J'explique* : alors qu'un signe et une image impliquent une visée intentionnelle et aboutissent à un moment gnosiologique (d'identification, c'est-à-dire de reconnaissance et de connaissance de quelque chose), une forme, à l'inverse, « *n'est ni intentionnelle ni signifiative* ». En effet, un signe ou une image renvoient l'un et l'autre à autre chose qu'eux-mêmes : un référent ou un modèle - auquel il se substitue dans le premier cas ou qu'il rappelle ou commémore dans le second

cas ; ce qui suppose qu'ils soient *indifférents* à l'espace où ils se trouvent et indépendants de lui. Signe et image ont donc ici leur caractéristique essentielle, qui les écarte de l'essence unique et singulière de l'oeuvre d'art : ils sont indéfiniment transportables et répétables : « Un signe est indifférent à l'espace dans lequel il se configure. Il est indépendant de son support. Transporté, il reste inchangé » (*L'art, l'éclair de l'être*, p 259)

(Je continue la citation) « *Au contraire*, une forme est intransposable dans un autre espace, elle *instaure* l'espace dans lequel elle a lieu » (*ibid.*). Dans ces quelques lignes s'élabore vigoureusement toute la singularité de la "forme" et comment l'oeuvre d'art tient dans la notion de "forme". Sans référent et sans modèle, en effet, ou dans l'indifférence à tout référent et à tout modèle, la "forme" est ce qui se forme en formant l'espace dans lequel elle se forme : formant, en se formant, l'espace dans lequel elle a lieu, elle est indissociable de cet espace qu'elle forme en même temps qu'elle se forme. D'où son évidente singularité. Intransposable et intransportable, elle apporte et emporte avec elle son espace ; comme le dirait Merleau-Ponty, elle "rayonne" de son espace qui rayonne d'elle. En un mot, écrit Maldiney : « elle ouvre un espace », elle ne représente pas, elle manifeste : *en elle, signification et manifestation ne font qu'un*.

Aussi est-ce la différence du moment *gnosique* (signe et image) et du moment *pathique* (forme) qui se concrétise dans l'espace pictural. Il est donc particulièrement éclairant de dire, comme le fait Maldiney, que, dans l'oeuvre d'art, les formes ne sont jamais "faites", mais toujours "se faisant", toujours en formation. La forme artistique coïncide avec sa genèse : son auto-formation ; elle est toujours *forme en formation - Gestaltung*, selon le mot de Klee, et non *Gestalt*. Métamorphose ou mutation incessante des formes artistiques, formes toujours mouvantes, c'est ainsi que *la notion de rythme* devient la notion centrale de l'esthétique phénoménologique d'Henri Maldiney : « L'acte d'une forme est celui par lequel une forme se forme : il est son autogenèse. Une forme figurative a donc deux dimensions : une dimension "intentionnelle-représentative" selon laquelle elle est image, et une forme "génétique-rythmique" qui en fait précisément une forme... Or, entre *Gestalt* et *Gestaltung*, entre la forme thématifiée en structure et la forme en acte, il y a toute la différence du rythme. *Gestaltung* et rythme sont liés » (*RPE*, p. 155-156).

Nous en venons donc à la notion de « *rythme* ».

Dans le très beau chapitre de *Regard, Parole, Espace*, intitulé *L'esthétique des rythmes*, Maldiney fait appel aux analyses du linguiste Emile Benvéniste sur le *ruthmos* grec : « le *ruthmos* grec veut dire forme, comme *skêma*, mais une autre espèce de forme que le *skêma*. Alors que le *skêma* est la forme fixe, réalisée, posée comme un objet, le *ruthmos* désigne la forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant, mobile, fluide ... c'est la forme improvisée, momentanée, modifiable » (E. Benvéniste, *Problèmes de linguistique générale*, tome I, Gallimard 1966, p. 327 sqq – Cité par Maldiney dans *RPE*, p. 157 sqq). Prenant appui sur cette notion grecque du *ruthmos*, Maldiney montre superbement, dans ce même chapitre, comment, simultanément, « une forme n'est pas, mais existe » et comment une forme est « le rythme du matériau » - par exemple le matériau qu'est la lumière chez les byzantins de Ravenne ou le rapport "montagnes et eaux" de la peinture chinoise Song. Il montre comment *le rythme n'a pas lieu dans l'espace, mais « implique » l'espace « ouvre » l'espace*. Le rythme est le tissu pré-objectif du monde, antérieur à la dissociation du sujet et de l'objet, il fonde une esthétique q'on pourrait dire sans subjectivité ni objectivité. Maldiney écrit : « Un rythme est inobjectivable. Il ne peut être que vécu » (*L'art, l'éclair de l'être*, p. 362 sqq). Mais je demande : que veut dire « vécu » ici ? Est-ce un acte de conscience ? Nullement, car le rythme est, dit Maldiney, « l'articulation du souffle » (ibid), une « respiration ».

Avant d'analyser sur un nouvel exemple la manière dont Maldiney décrit le rythme en peinture (l'exemple sera le tableau de Goya, « la marquise de la Solana »), je voudrais introduire ici l'analyse du rythme telle quelle est faite par un autre philosophe, tout à fait contemporain, et qui se rattache à Maldiney : il s'agit de *Pierre SAUVANET*, professeur d'esthétique à l'université de Bordeaux qui a publié plusieurs volumes sur le rythme – intitulés « *le rythme et la raison* », tome I Rythmologiques, tome II Rythmanalyses, Kimé, Paris, 2000 – et un autre ouvrage chez Ellipses en 2004 : *Éléments d'esthétique* »).

Dans le tome I, Sauvanet définit le rythme comme « une structure périodique en mouvement » (p. 148) – trois paramètres dont il donne une explication lumineuse dans les *Éléments d'esthétique* (p. 108) : (Je cite) « Il y a ce qui relève de la *structure*, qui est essentiellement spatial et il y a ce qui relève de la *périodicité*, qui est essentiellement temporel ; ce à quoi il faut ajouter le *mouvement*, en le combinant aux deux concepts précédents, comme ce qui vient *dé-former la structure ou dé-régulariser la périodicité*, dans les limites

toujours perceptibles afin de rester en-deçà du seuil critique d'arythmie. Mais l'on peut également considérer *le mouvement* comme premier, un pur mouvement *qui se structure et/ou se périodise* dans une œuvre donnée ».

Je voudrais souligner que « *mouvement* » ne dit pas seulement « déplacement dans l'espace » , mais aussi, comme le dit justement Maldiney en s'appuyant sur le mot grec « *metabolé* », *transformation. Le rythme, dans la composante du mouvement, est transformation.* Donc aussi : transformation de la forme, donc « formation » ou forme en formation (*Gestaltung* – dit le peintre Paul Klee).

Je pense que maintenant la formule de Maldiney que j'avais mise en exergue devient parfaitement claire : « L'art est la vérité du sensible, parce que le rythme est la vérité de l'*aisthesis*). Il n'y a que le terme de « vérité » qui ne semble pas encore élucidé. Et pourtant il l'est déjà, puisque le mot grec correspondant est « *alêtheia* », qui dit précisément « dévoilement », « découverte » - donc le propre de « l'apparaître » Car « *phainesthai* » (apparaître) en grec dit : porter à la lumière (*phos*) et donc « dévoiler ».

A partir de ces analyses du rythme par Maldiney et aussi par Sauvanet, je vais analyser la façon dont Maldiney décrit magnifiquement la tableau de Goya, « *la marquise de la Solana* » (*Art et existence*, p.199-200). :

« *Dans La Marquise de la Solana, les équivalences et les oppositions, les phénomènes de résonance et les mutations ont pour pivot trois foyers du tableau qui sont les pôles, à la fois, des plus grands contrastes et des équivalences les plus expresses. Ce sont trois blancs (les seuls du tableau) : le blanc des souliers, le blanc des gants et de l'éventail, le blanc de l'écharpe entraperçue dans l'échancrure des plis de la mantille. Ces blancs ne sont pas faits d'une couleur blanche donnée elle-même, en elle-même. Ici le blanc n'est pas, il ex-iste. Il est à chaque fois constitué par une clarté sous-jacente à une tension de froid et de chaud, dont les éléments opposés sont ... pour les souliers, un blanc verdi en contraste avec des jaunes et des roses pourprés clairs, pour les gants, un blanc glacé de rose pourpré en contraste avec le jaune de l'éventail, tandis que l'écharpe est le lieu d'un passage, en glacis léger, de gris bleu et de jaune. L'échange rythmique des tonalités froide et chaude constitue, au sens chinois du mot, une mutation, une substitution totale et réciproque, dont le résultat sensible, unique, extatique aux deux termes, est une "énergie blanche". Ce rythme ne met pas seulement en cause l'harmonie interne de chaque ton ni même de chaque couple. L'unité rythmique de transition, qui se fait jour à travers leur texture, est requise, à titre d'intégrant, par et pour l'ensemble du tableau. Il n'est de mutation rythmique que du tout. C'est parce que les mutations qui les constituent leur*

confèrent la même puissance de moments agissants, que ces trois blancs sont *équivalents*.

Leur équivalence est d'autant plus expresse qu'elle avive les relations où chacun est engagé et dans lesquelles il implique solidairement les deux autres. Ainsi, *la correspondance entre le rose ténu, presque latent, requis par le blanc des souliers, et la rose épanouie de la chevelure*, pôles extrêmes de la figure, *s'actualise en une irrésistible tension verticale*, parce qu'elle s'exalte de la solidarité distante des trois blancs : *ils sont ensemble l'axe de surgissement de l'oeuvre*. Mais cet axe par lui-même n'est rien : qu'il vienne à s'émanciper et le tableau se mécanise. Les blancs n'existent que par le tout qui s'articule en eux et qui les intériorise à eux-mêmes, à travers l'un l'autre, en s'articulant lui-même ».

Comme on le voit avec cette analyse du tableau de Goya, la peinture est bien ce que Maldiney a appelé « *un champ de tensions* », c'est-à-dire un rythme (dont les composantes sont comme le dite Sauvanet : structure, périodicité, mouvement).

Le tableau de Goya n'est pas de l'ordre de la représentation – sauf si on se contente de demander quel est son objet – qui est son objet, donc si on se contente d'identifier son objet. Bien plutôt la marquise de la Solana de Goya est une « *présence* » - c'est-à-dire elle se tient en avant de soi, elle *existe* ; elle n'est pas objective, ni subjective ; inattendue, elle est la surprise de son apparaître. Ce que Maldiney vient de décrire (ou de dévoiler), c'est l'apparaître de la marquise, comme l'apparaître du tableau. *Elle existe*, c'est dire qu'elle n'est ni objet, ni image, ni idée ou symbole ; on a même l'impression qu'elle « *respire* ». Elle est là – au sens du Dasein heideggerien, *elle « y est »*. Et l'oeil rythmique qui la « voit » existe, est une « présence » hors de toute objectivation : il « y est » lui aussi.

Avec la peinture, Maldiney nous fait sortir d'une philosophie de la conscience (du type husserlien notamment) – pour y substituer une philosophie de la présence (« Y être »).

(CF. *Fiedler*, « Sur l'origine de l'activité esthétique » 1887.

Traduction française, Presses de l'ENS.

« Il y a voir et voir ». Voir l'objet / voir le rythme, c'est-à-dire l'événement des formes, les formes en formation.

