

Francis WYBRANDS*

POUR SALUER HENRI MALDINEY

Henri Maldiney est né à Meursault en 1912, et c'est seulement en 1973 que paraît son premier livre (*Regard Parole Espace*). Secret, mais néanmoins reconnu par ses pairs, le philosophe a su au cours d'une carrière d'enseignant, d'abord à Gand puis à Lyon où il tint la chaire de "Philosophie générale, d'Anthropologie phénoménologique et d'esthétique", se faire reconnaître comme un véritable maître beaucoup plus que comme un simple professeur. Normalien de formation, il se reconnaît pour maître Pierre Lachièze-Rey, il étudie avant tout Husserl, Heidegger, Platon, Kant, Hegel, Schelling. Puis c'est la guerre, le camp de prisonnier en Allemagne (il écrira au sortir de la captivité un petit texte "*La dernière porte*", on peut en trouver quelques échos dans une sorte de récit méditation qui paraîtra en 1988 intitulé *In media vita*). Ensuite viendront les rencontres: le peintre Pierre Tal Coat (à qui il consacra de nombreux articles dont certains sont réunis dans un livre paru en 1995 sous le titre *Aux déserts que l'histoire accable*), Jean Bazaine, Francis Ponge (auquel il consacra deux livres: *Le legs des choses dans l'œuvre de Francis Ponge* en 1974 et *le Vouloir dire de Francis Ponge* en 1993). André du Bouchet auquel il consacra quelques articles (voir *L'art, l'éclair de l'être*, 1993). Un aspect important de ses recherches est consacré à la psychopathologie phénoménologique dans le sillage de Ludwig Binswanger, d'Erwin Straus, de Roland Kühn. A cela il faudrait ajouter ses passions: la peinture chinoise et les écrits que ces peintres ont consacré à leur art, la sainte Sophie d'Istanbul, Cézanne, les arts primitifs, la danse.

Henri Maldiney n'a quasiment jamais fréquenté les médias (quelques entretiens sur France Culture à ce jour!). Il aime marcher, grimper (cette expérience de la montagne est fondamentale et nombre de pages de son œuvre en font écho). Il a été ami de Gilles Deleuze, son collègue à Lyon. Son refus farouche des concessions n'empêche en rien sa générosité. Marc Richir, Eliane Escoubas, Jean-Pierre Charcosset, Jean-Louis Chrétien, Françoise Dastur pour ne citer que ces quelques noms voient en lui un penseur de la taille de Merleau-Ponty. Pour bien comprendre la place si importante que Maldiney assigne à l'art dans ses recherches, il faut d'emblée dissocier sa réflexion, même si cela peut sembler paradoxal, de toute esthétique.

Ce qui fait que certaines œuvres peuvent être dites d'art, artistiques, cela tient non pas à la place que l'on peut leur assigner dans le vaste domaine des productions culturelles en fonction de critères extérieurs (sociologiques, historiques, idéologiques, caractères d'agrément, de plaisir...) mais à ce que ces œuvres nous révèlent ce qu'il en est du monde lui-même quant à ses dimensions esthétiques proprement dites, c'est-à-dire sensible, artistique. "*Tout art est impropre qui voit d'abord dans l'œuvre à faire un étant dans le monde qu'il s'agit d'investir esthétiquement.*" (AE, 9) Maldiney oppose dans "*l'ensemble hétérogène des œuvres qui prétendent à l'art*", un "*art illustratif, conférant aux choses des qualités*

épithétiques, et un art existentiel dans lequel il y va de la présence que nous sommes." (AE, 9) Avec l'art il en irait donc de la présence, de l'existence et non pas de produits tributaires de *"la lumière de nos projections culturelles."* (AE, 16) Dès que l'art devient objet pour un sujet (aussi informé soit-il) il cesse d'exister, il perd son sens et c'est alors légitimement que l'on peut, tout comme Hegel dans l'introduction à ses cours sur l'esthétique, parler de lui comme "chose du passé". L'art (avant tout pour Maldiney, la peinture et la poésie, même s'il a aussi médité sur la sculpture, l'architecture ou la musique) est la révélation des dimensions originaires de notre être au monde: espace, temps, sensible, langage, autrui... Tout cela vient se nouer dans les notions fondamentales de *forme*, de *rythme* et de *style*.

LA FORME

Maldiney aime à citer cette phrase de Henri Focillon qu'on peut lire dans *Vie des formes*: *"Le signe signifie, la forme se signifie"*. Entre signe et forme la différence n'est pas de degré mais de nature. Alors que le signe renvoie à autre chose que lui pour signifier, la forme ne renvoie qu'à... elle-même. Réduire la forme à n'être qu'un signe, c'est manquer le moment proprement esthétique (sensible et artistique) qui caractérise l'art, c'est par exemple faire d'un tableau le support ou le substitut d'un discours que les sémiologues pourront à loisir analyser, décomposer, recomposer. C'est aussi confondre image et tableau. Enfermée dans le carcan de ses contours, la forme disparaît au profit du concept. *"L'identification des formes à des signes consacre avec la fin du rythme, la mort de l'art."* (AE, 31) Entre le visible que donne à voir l'œuvre picturale et le nommable auquel croit pouvoir le ramener le sémioticien, nulle solution de continuité. *"Une forme n'est pas nommable. Seuls le sont des signes et des images, parce qu'ils sont thématiques. La forme est non thématique, comme le rythme qui est sa dimension originare."* (AE, 32) La forme n'est pas objectivable, identifiable en tant que telle, reconnaissable dans un catalogue ou un dictionnaire. Comme le dit plaisamment Maldiney dans un de ses derniers textes: *"Une forme ne peut jamais être prise en flagrant délit de domicile fixe. C'est son essence même de susciter l'espace dans lequel elle est, dans lequel elle a sens, dans lequel elle se signifie."* (AOE, 103) Pour le dire autrement, à partir des mots mêmes de Paul Klee: la forme n'est pas *Gestalt* mais *Gestaltung*: non pas figure mais figuration. Non pas représentation mais présence. *"L'art ne rend pas le visible, il rend visible"* dit encore Paul Klee. Arrêtée en image, la forme perd son moment apparitionnel pour devenir simple illustration transposable d'une réalité qu'elle a toujours déjà manquée. *"Le moment esthétique n'est pas le quoi de son apparence mais le comment de son apparition"* aime à répéter Maldiney à propos de l'image. Autrement dit ce qui d'une forme peut être reconnu et identifié comme étant telle chose (une pomme, une montagne, une couleur etc.) n'est rien d'autre qu'un élément isolé du monde, un étant découpé sur un fond, une image circonscrite dans ses contours, coupés de ses entours, non pas une forme. La forme est de l'ordre du comment et non pas du quelque chose déjà donné, représenté ou représentable, offert à nos prises, manipulable. Penser la forme c'est donc passer du ce qui apparaît à l'apparition même de ce qui est apparu. La forme est fondamentalement

liée à son rythme d'apparaître. Coupée de sa venue au paraître elle se fige, statique, en image morte qui n'engendre plus rien mais peut encombrer les catalogues quasi infinis de nos banques de données. Nos musées s'efforçant de répertorier dans l'exhaustivité l'ensemble repérable des tableaux participent de cette mise "à la vitrine" des œuvres de l'art réduites à leur plus simple expression culturelle. On peut songer ici à Picasso à propos d'un tableau réaliste (de Rosa Bonheur) retournant la critique qui lui était le plus souvent faite: "Qu'est-ce que ça représente?" Ça ne représente justement qu'une représentation, le contour d'une forme, une image pour calendrier des postes non pas une forme apparaissante, livrant les traces rythmique de sa venue. Penser la forme c'est donc penser sa venue et sa venue est inséparable de son rythme.

Le rythme

Dans un texte de 1967 "L'esthétique des rythmes" (in *Regard Parole Espace*), Maldiney écrit ceci: "*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 dimension 'génétique-rythmique' qui en fait précisément une forme.*" (RPE, 155-56) Il y a donc une "vie des formes" qui est genèse, rythme. Il faut distinguer toutefois le rythme de la cadence: la cadence est réglée sur la perfection métronomique du calcul mathématique, idéal contrairement au rythme qui épouse au plus près la montée des formes au paraître. "*L'art est la perfection des formes inexactes*" dit Maldiney qui aime aussi citer un philosophe taoïste disant que "*la plus grande perfection doit être imparfaite, alors elle sera infinie dans ses effets.*" (RPE, 163) Autant il est possible de décomposer une cadence en ses éléments autant il est impossible de le faire pour un rythme car ce dernier n'est pas composé d'éléments mais est fait d'événements. L'événement, c'est ce qui advient, ce qui vient à notre rencontre sans avoir été prévu, sans avoir été intentionné, sans avoir été attendu. On peut songer à ce que disait Georges Braque lorsqu'il distinguait le construire du bâtir: construire c'est assembler des éléments homogènes, bâtir c'est lier des événements hétérogènes. Dans un tableau ce seront des tons qui "s'excluent mutuellement et se renforcent par contraste", la façon dont un sujet s'attache et se détache du fond dont il jaillit et auquel il répond. "*Emergence diastolique et recueil systolique impliquées dans une mutation réciproque et totale mettent en cause tout l'espace.*" (AEE, 152) L'espace du tableau est donc un champ de forces "où se nouent les fibres rythmiques de l'être au monde. Ici l'œuvre n'est plus objet mais action." (RPE, 172) Ces "fibres rythmiques" sont celles du sensible lui-même, de *l'aesthesis*, du sentir et de la communication dans le sentir. "*L'art est la vérité du sensible parce que le rythme est la vérité de l'aesthesis*" (153).

Il faudrait préciser ici ce que Maldiney entend par le sensible ou le sentir. Sentir n'est pas percevoir, la perception n'est pas la vérité du sentir. Le sentir renvoie à des couches non intentionnelles contrairement au percevoir qui est découpe, choix dans le monde des sensations en fonction de préoccupations mondaines. "Avec le percevoir, qui est le premier niveau de l'objectivation, nous sommes déjà sortis du

sentir" (RPE, 136) Dans la perception, une conscience fait face à un monde déjà donné, près à être thématiqué. Nous sommes alors dans la représentation. Avec le sentir, plus primitif, nous sommes en contact avec le monde, en communication pathique avec lui. Ces analyses du sentir chez Maldiney doivent beaucoup au grand livre d'Erwin Straus, *Vom Sinn der Sinne (Du sens des sens)* "*Le pathique appartient à l'état du vécu le plus originaire... Il est lui-même la communication immédiatement présente, intuitive-sensible, encore préconceptuelle, que nous avons avec les phénomènes.*" (Cité en RPE, 137) Nuls mieux que certains peintres ont su travailler à même ces couches du sensible et mieux les dire. Ainsi Cézanne qui dans une lettre à son fils dit: "*Je continue à chercher l'expression de ces sensations confuses que nous apportons en naissant.*" (id) Ces "sensations confuses" ne seront pas transposées sur la toile, elles constitueront bien plutôt la chair même de l'œuvre qui fera se rencontrer deux tons, deux touches, deux plans. La "*logique des sens*" s'oppose à la "*logique du cerveau*" (selon Cézanne), nous ne sommes pas au monde premièrement en tant que géomètres (pour citer Rousseau), prendre les mesures de la terre est une activité seconde, nous sommes avec le monde et communiquons avec lui par nos gestes, ceux de notre corps dans la marche ou l'escalade, de nos mains dans la peinture ("*Je pense les pinceaux à la main*" disait Cézanne). Nous habitons le monde en piétons et en poètes capables de nous accorder à lui par un style.

Le style

"Le comment de la présence s'exposant à son pouvoir-être dans la moindre sensation n'est exprimable que par un style. Le style est au moment pathique, ce que le sens est au moment gnosique." RPE, 137) Par style, on ne peut entendre chez Maldiney ce que les historiens de l'art comprennent sous ce terme. Le style est avant tout style d'être, d'existence ou de présence. Présence et existence sont au demeurant ici à prendre comme synonymes. Présence à, existence: non pas présence de la conscience à un monde, d'un sujet à un objet mais façon dont nous sommes au monde, avec lui, dont nous y sommes, dont nous l'habitons. Dans notre présence à, la conscience est débordée de toutes parts. Débordée mais non perdue ou égarée. Les modes déficients d'être, ces "*exister en crise*", que l'on appelle folie et que Maldiney a étudié dans le sillage de Ludwig Binswanger avant tout (voir son recueil de textes *Penser l'homme et la folie*) s'ils sont bien des possibilités propres à notre être et auxquelles à ce titre nul ne peut être certain d'échapper, peuvent aussi être analysés en terme de style: style maniaque, style dépressif, style mélancolique... Dans le style toutes les dimensions propres à l'existence sont en jeu: présence à soi, au monde, aux autres, au temps, à l'espace, à la communication. Il n'y a pas d'existence sans style qui rassemble dans la présence les éléments épars de la sensation. Dans la présence et non pas dans le moule préformé qu'offrent les codes (un des modes déficients d'être le plus courant est celui que Maldiney appelle la "*normopathie*", l'existence hyper-normale, degré zéro du style pourrait-on dire, celle qui prend les normes pour allant de soi et qui dépense toute son énergie à essayer

de ne pas faire l'épreuve du réel). Le réel aime-t-il à répéter c'est ce qu'on n'attendait pas et qui, une fois là, semble avoir toujours été.

Le style fait accéder les choses à leur statut d'œuvre. Elles sont là mais comme transformer en elles-mêmes. Ce qui vaut pour l'art vaut aussi pour le philosophe si l'on en croit Gilles Deleuze au plus proche ici de Maldiney: "*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.*" (Pourparlers, P. 192)

LA POESIE, PAROLE ORIGINALE

De la même façon que c'est auprès des peintres que l'on peut apprendre à faire l'épreuve de ce que sont forme et rythme, c'est à la leçon des poètes que l'on peut apprendre ce qui est en jeu dans la parole. C'est à trois œuvres avant tout que Maldiney se réfère: Hölderlin, Ponge (auquel il a consacré deux livres) et André du Bouchet. Ces noms ne désignent pas des modèles à imiter, mais, tous trois, pour être bien différents, n'en entretiennent pas moins au langage des rapports exemplaires. Chez eux les pouvoirs instaurateurs de la parole sont mis en œuvre et leurs textes retrouvent les puissances, le plus souvent cachées, de la parole parlante. "*Le propre de toute poésie est de retrouver dans la langue, pour y prendre son départ, le moment inaugural du langage: celui de la parole.*" (VDFFP, 135) Ce que la poésie réanime, c'est le pouvoir de la parole face au code de la langue telle que la linguistique (avant tout saussurienne, Maldiney se sent plus proche de Benvéniste ou surtout de Gustave Guillaume) l'a reconstruit après coup. Pour le poète les mots ne sont pas des signes, la syntaxe n'est pas réductible aux structures plus ou moins logique de la langue. parler n'est pas faire fonctionner un code prédonné et préordonné dans des structures socialement figées en un ordre quasi intemporel. La parole est première, c'est en elle que s'invente un pouvoir dire dont la langue n'est que la retombée analysable en termes de structure ou de système. Le poète n'est pas celui qui prend ses aises avec le code, le déforme ou le plie au gré de son bon vouloir subjectif. Tout comme le peintre, il doit non seulement inventer les sujets qui composeront son œuvre, mais aussi le matériau qui la rendra possible. Aux sources du langage, il retrouve en lui le pouvoir-être articulant de la parole. "*Redescendre à la source du langage c'est redescendre à travers la langue jusqu'à la parole qui la fonde. C'est inverser la relation qu'elles ont dans la représentation habituelle de l'acte de langage et, par là même, l'orientation du champ où opère la pensée.*" (VDFFP, 146) C'est "au jour de la parole" que nous existons et le poème en tant qu'articulation, rythme, forme, est existence. Exister, on l'a un peu vu, n'est pas simplement être, subsister, vivre, c'est avant tout, dans un rapport à soi, faire l'épreuve de ce qui est autre que nous. Avant tout, c'est-à-dire dans un préalable où rien n'a encore pris place: dans le Rien. C'est ce Rien dont Ponge ou Hölderlin ont fait l'expérience risquant leur être pour pouvoir exister en tant que parlants. C'est ce même Rien que les "blancs" d'André du Bouchet, que l'on mécomprendrait totalement en les prenant pour de simples artifices spectaculaires, amènent au sens. A vouloir saisir le rapport des mots et des choses à partir de leur être déjà donné (dans la langue ou dans le

monde), on manque le moment proprement "*apertura*" de leur "*co-naissance*" (C Claudel). Ne reste plus qu'une mécanique dont le plus ou moins bon fonctionnement requiert les analyses des linguistes ou les remèdes psychagogiques des pédagogues. Tout se passe alors comme par miracle (nous disons les choses ou les appelons par leur nom), plus rien ne fait question. Jamais un homme n'a pu habiter un code, tout au plus a-t-il pu en faire usage pour s'approprier ce dont il est la proie. S'approprier la parole au point de pouvoir l'habiter n'est pas du même ordre. Nous sommes locutaires et locataires de la parole non ses maîtres et propriétaires. C'est seulement dans la mesure où l'on est disposé à la parole que l'on peut prétendre répondre à l'appel des choses. Cette disposition est "articulation", non pas simple état de fait donné. Elle est mouvement, rythme, façon de faire venir du fond de la gorge, au risque de l'angoisse qui coupe le souffle, à partir d'un magma de sons non encore découpés en signes, des mots qui iront, vocalisés, à la rencontre possible de la réalité et d'autrui. Rien d'entendu d'avance, tout surgit à nouveau comme au premier jour – inédit. Le "à dire" n'est pas intentionnellement projeté, rien de prévisible, il s'invente, se découvre, dans sa manifestation phonique. Le poème met donc en crise la langue, ses syntaxes préformées qui imposent à notre insu une prise en vue du monde. "*Résoudre la crise c'est intégrer l'événement en se transformant.*" (PHF, 320) Le poème est cette crise traversée au risque du mutisme (et l'on sait combien pour Hölderlin, Ponge ou du Bouchet le poème conserve traces de son arrachement à un silence préalable). Le poème est une métamorphose de la langue qui se joue au péril d'une mise à l'écart de tout usage institué. Cet arrachement de la parole lorsqu'elle est au point de se dire se donne à entendre selon un rythme qui lui est propre et non selon des mètres scolairement appris. Le poème est l'ouverture de son avoir-lieu, aussi inexplicable qu'un geste, qu'une forme... que l'existence. Les mots n'y fonctionnent pas en signes et l'arbitraire du lien qui unit son et sens tend à se réduire dans la tension d'un avènement qui trouve dans son avancée non intentionnelle la direction de son accomplissement. "*Entré en phase*" – et non mis en phrase comme il y va dans le discours – le mot dans le poème tout à la fois tend à s'autonomiser et à se transformer dans le jeu de ses horizons (antérieur et postérieur) en un corps animé indécomposable en ses parties ou éléments. Le poème existe alors non à l'état d'objet, de simple résultat d'un travail dont on aurait pu prévoir l'issue, fermé sur soi, subsistant et livré en proie aux distractions de lecteurs naïfs ou informés. Se borner à ne reconnaître en lui que ce que le monde familier du déjà répertorié et des fragments de discours sur la réalité du monde extérieur peuvent nous fournir (mots, images, formules...) c'est avoir manqué toute la surprise de son apparaître. Tout l'inédit d'un dire qui sous le couvert des mots cherchait à se dire. Ce que dit le poème n'a de sens qu'à travers le "comment" de son dire. Son "comment", son style est irréductible à un matériau déjà donné (la langue) ainsi qu'aux usages particuliers qu'en fait le poète (la poésie se réduirait alors à un simple jeu puéril de manipulation des signes ou de jeu avec ou sur le dos des mots). Poésie et philosophie sont ici au plus proche qui refusent d'objectiver en des schèmes "*perconstruits*" tout ce qui dans la parole est en voie vers l'originnaire. L'originnaire n'est pas à concevoir comme le passé, il est à venir dans

la voix toujours neuve – surprenante parce qu'ouverte à ce qui excède toute prise – du poème. Le poème est l'appel de la grande vacance de l'origine et de sa "perpétuelle venue"!

Quelques remarques pour conclure sur le style si particulier de Maldiney. La clarté, signe d'une exceptionnelle maîtrise, ne dissout en rien les aspérités qu'elle éclaire. Mystère ou secret en plein jour! Alors que les discours philosophiques dégagent souvent l'irritante impression d'en avoir fini avec ce dont ils ont traités, les phrases ici n'ont fait qu'approcher un irréductible dehors impossible à enclore. Les mots du philosophe sont au plus proche de ceux du poète qui se lèvent, avec fermeté (rigueur et vigueur) de l'intérieur de ce dont ils parlent. Ecrits comme sous l'urgence ou la pression de ce qu'il y a à dire. Et dont le dire conserve la trace, l'accent rocailleux, bourguignon. La démarche, ce que les philosophes appellent la méthode, se fait mémorial de la marche vers la chose même. D'où ces répétitions qui ne sont en fait que des reprises ou des variations en quête d'une incernable et inépuisable réalité. "*Etre dedans, jamais devant...*" ces mots de Pierre Tal Coat disent au plus juste la façon d'être du philosophe et celle de son lecteur. "*A la vitrine*" ne sont données à voir que les simulacres de la présence, leurs pâles reflets, ses représentations livrées aux multiples ressources de la manipulation. "*A la chose*" (Husserl), c'est le primesaut de l'originaire qui se donne, don gracieux toujours et encore à éprouver. A penser.

Article paru dans *Europe*, janvier-février 2013, n° 1005-1006

***Francis Wybrands**, écrivain, philosophe. Collabore régulièrement dans diverses revues : *Etudes*, *Europe*, ... Rédacteur d'Encyclopaedia Universalis

Bibliographie non exhaustive

- . *Regard Parole Espace* (1974 et 1994) (L'Age d'Homme), cité RPE (nouvelle édition Le Cerf, 2012)
- . *Le legs des choses dans l'œuvre de Francis Ponge* (1974) (id. pour la réédition, Le Cerf, 2012)
- . *Aîtres de la langue et demeures de la pensée* (1975) (id pour la réédition, Le Cerf, 2012)
- . *Art et existence* (1985) (Klincksieck), cité AE
- . *In Media Vita* (1988) (Comp'Act)
- . *Penser l'homme et la folie* (1991) (Millon), cité PHF
- . *L'art, l'éclair de l'être* (1993) (Comp'Act), cité AEE
- . *Le vouloir dire de Francis Ponge* (1993) (Encre marine), cité VDFP)
- . *Avènement de l'œuvre* (1997) (Théâtète)
- . *Ouvrir le rien l'art nu* (2000) (Encre marine)
- . *Existence : crise et création* (2001, (Encre marine)
- . *Aux déserts que l'histoire accable* (1995) (Deyrolle)