

# L'ESTHÉTIQUE D'HENRI MALDINEY\*

## LE PHÉNOMÈNE ET LE RYTHME<sup>1</sup>

*Eliane Escoubas*  
Université de Paris XII

« Quand *La Marquise de la Solana*, de Goya, d'abord entr'aperçue à l'extrémité d'une petite galerie du Louvre, se présente enfin toute proche, face aux tableaux de David et d'Ingres qui font partie avec elle du legs Beistegui, il se passe quelque chose de surprenant: il est impossible de nous comporter à elle et à eux dans le même monde [...]. Entre elle et eux, plus ségrégative que le vide du couloir qui les sépare, passe la ligne de démarcation que Husserl a reconnue entre la thèse du monde et sa neutralisation. On ne saurait trouver meilleure formule pour énoncer leur différence que celle par laquelle Otto Demus a défini l'opposition de la peinture occidentale et de la mosaïque byzantine: 'L'une offre l'image (picture) de la réalité, l'autre présente la réalité de l'image (image)'. L'image de la réalité consiste dans l'illusion de son apparence. La réalité de l'image est l'événement actuel de son apparaître. [...] Dans les tableaux d'Ingres, l'idéal est le moyen terme entre l'image et la réalité. Toutes deux convergent vers le même eidos ou le même noème. De là le caractère paradigmatique de ses

---

\* 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 15 Novembre 2001.

<sup>1</sup> Henri MALDINEY a été jusqu'en 1980 Professeur de Philosophie et d'Esthétique à l'Université de Lyon III. Ses principales publications: *Regard, Parole, Espace*, L'Age d'Homme, 1973; *Le legs des choses dans l'oeuvre de Ponge*, L'Age d'Homme, 1974; *Autres de la langue et demeures de la pensée*, L'Age d'Homme, 1975; *Art et Existence*, Klincksieck, 1985; *In media vita*, Comp'act, 1988; *Cézanne et la Sainte victoire. Peinture et vérité*, Musées nationaux, 1990; *Tal Coat*, Galerie Sapone, Nice, 1990; *Penser l'homme et la folie*, Jérôme Millon, 1991; *L'art, l'éclair de l'être*, Comp'act, 1993; *Le vouloir-dire de Francis Ponge*, Encre Marine, 1993; *Avènement de l'œuvre* Théétète, 1997; *Ouvrir le rien. L'art nu*, Encre Marine, 2000.

oeuvres, comme de celles, aussi, de David, Un portrait d'Ingres est l'exemple illustratif d'un monde dans lequel il est lié à d'autres, également possibles, *in absentia*. Mais quand le tableau de Goya apparaît, nous sommes requis par la Toute-présence de son être-ainsi. *La Marquise de la Solana* n'est pas un paradigme, c'est un événement. Un événement n'a ni modèle ni analogue. Il déchire la trame de l'attente et des possibles [...]. L'événement-avènement de son apparaître est indivisément celui de l'être-oeuvre de l'oeuvre. Nous osons dire – et sans réserve – qu'une peinture n'est oeuvre en oeuvre, c'est-à-dire une oeuvre d'art, que si elle est un événement et non l'image (il n'y en a pas!) d'un événement. ».<sup>2</sup>

### L'art existentiel

La tâche d'une phénoménologie de l'oeuvre d'art, telle qu' Henri Maldiney (1912) tente continuellement de l'élaborer, suppose que soit reconnu le double sens du terme "esthétique": c'est-à-dire la coappartenance et, simultanément, la différence d'une esthétique du "sentir" et d'une esthétique de l'art. De l'une à l'autre, l'écart est celui de la vérité: "l'art est la vérité du sentir"; et la médiation de l'une à l'autre tient dans la notion de rythme: "l'art est la vérité du sentir, parce que le rythme est la vérité de l'*aisthesis*".<sup>3</sup> Cette proximité de l'art et du "sentir" – proximité dans l'écart – se soutient d'une opposition irréductible: l'opposition de la sensation et de la perception. S'appuyant sur les analyses et la terminologie d'Erwin Straus et de Ludwig Binswanger, Maldiney décrit la sensation comme inintentionnelle et donc sans visée d'objet: la sensation est un moment pathique ou thymique, alors que la perception est, elle, intentionnelle et constitue un moment objectif ou gnosique. Cette dissociation fondamentale oblige à une redéfinition générale du sentir, de tout sentir de quelque type qu'il soit, à partir de la pulsion de "contact": tout sentir (même la vue) est contact, c'est-à-dire double mouvement incessant d'enveloppement et de détachement. C'est en ce sens du "sentir" qu'il faut entendre la formule de Cézanne dans une lettre à E. Bernard et citée par Maldiney: "Je continue à chercher l'expression de ces sensations confuses que nous apportons en naissant".<sup>4</sup> C'est en ce sens aussi qu'il faut comprendre l'analyse élaborée par Maldiney de l'espace du "paysage": il y a un "paysage-spectacle" qui est un espace scénique, un espace de représentation, un "site" ou un espace de "géographie pittoresque" et il y a un "paysage-milieu": un espace de contact et de rencontre, qui "nous enveloppe et nous traverse" et dont, no-

<sup>2</sup> *Art et Existence*, pp. 193 – 195.

<sup>3</sup> *Regard, Parole, Espace*, p. 153.

<sup>4</sup> *Regard, Parole, Espace*, p. 16.

tamment, les tableaux de Tal Coat (1905-1985) témoignent<sup>5</sup> et qui est révélation du "il y a". Aussi Maldiney écrit-il:

L'art est la vérité du sentir, le décel du fond enfoui, dont est coupée la perception objective qui refoule l'*aisthesis*. Le mot "esthétique" a deux sens: l'un se rapporte à l'art, l'autre à la réceptivité sensible. L'esthétique-artistique est la vérité de l'esthétique-sensible, dont l'être a sa révélation dans l'être-oeuvre. La dimension significative du là, dans son état d'origine perpétuel, dans l'événement de son avènement, se donne dans un double apparaître, dont les directions de sens sont des articulations spatio-temporelles de la présence. L'art est une transformation de l'ouverture au monde en ouverture à l'être du *il y a*. Mais qu'entre les deux interviennent, à la façon d'un moyen terme, des structures thématiques empruntées au langage verbal, alors un "syllogisme de l'art" se subroge à l'incidence interne des deux champs esthétiques. Entre les deux s'intercale une "information" d'un autre ordre que leur pouvoir formateur. Hypothéquée par elle, une oeuvre devient thème et, par le relais du langage, devient l'objet d'un nouveau code: la sémiotique de l'art.<sup>6</sup>

C'est ici que s'enracine la distinction maldineyenne des deux types d'art: l'art illustratif et l'art existentiel – qui, seul, est art: "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".<sup>7</sup> L'oeuvre d'art – en tant qu'oeuvre d'art – et l'homme ont donc en commun "l'exister". Or, "l'exister" réside dans le *comment*, et non dans le *quoi*, de l'homme ou de l'oeuvre:

Exister, au sens non trivial, 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'oeuvre d'art: elle *existe*. Elle a sa tenue hors... qu'elle ne tient que de soi. [...]. Si, dans une oeuvre d'art, 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 arrogeons, par projection, la mesure, pour n'avoir pas à endurer l'expression de son incommesurable être-là.<sup>8</sup>

Si le tableau de *La Marquise de la Solana* de Goya est pleinement "existentiel", à l'inverse, les tableaux des *Le Nain* sont, selon Maldiney, illustratifs. C'est de ce côté-là qu'il convient aussi, dit-il, de ranger "l'art conceptuel" tel que Joseph Kosuth (1945), par exemple le revendique.<sup>9</sup> C'est donc à ce qu'on pourrait désigner comme une mise en crise de la no-

<sup>5</sup> *Regard, Parole, Espace*, pp. 24 – 25.

<sup>6</sup> *Art et Existence*, p. 27.

<sup>7</sup> *Art et Existence*, p. 10.

<sup>8</sup> *Art et Existence*, p. 7.

<sup>9</sup> Voir l'interview dans *Art Press* intitulé: *Henri Maldiney, la vérité du sentir*, n° 153, décembre 1990.

tion d'image que travaille Maldiney. L'image, en tant qu'image imitative, c'est-à-dire perceptive et cognitive, est dépourvue de toute fonction artistique: en ce sens, l'oeuvre ne saurait être "image". L'image, dans l'art, n'a rien de commun avec cette image-là; c'est ainsi que Maldiney éclaire parfaitement cette mise en crise de l'image, lorsqu'il dit: "l'image, dans l'art, n'a pas pour fonction d'imiter, mais d'apparaître". C'est cette "fonction de l'apparaître" que Maldiney découvre dans la phrase de Matisse, plusieurs fois reprise au cours de ses ouvrages: "Quand je mets du vert, cela ne veut pas dire de l'herbe", où est récusé avec force, par le peintre lui-même, le moment objectif et imitatif de l'image. C'est encore cet "apparaître" que Maldiney découvre dans les peintures de Tal Coat: dans *L'art, l'éclair de l'être*, il remarque qu'un mot revenait sans cesse chez Tal Coat: le mot "phénomène" et, s'agissant de tableaux encore inachevés de Tal Coat, il écrit: "Cependant, même inachevées, ces toiles n'étaient pas inertes. Souvent, devant elles, nous disions: "on sent déjà le phénomène"<sup>10</sup>. "C'est, de toute évidence, cet "apparaître" que manifeste la *Marquise de la Solana* de Goya (nous y reviendrons). Aussi est-ce en une formule lumineuse que Maldiney affirme, à plusieurs reprises, que la peinture en tant qu'oeuvre d'art, "n'est pas faite pour être vue, mais pour voir".<sup>11</sup>

### Forme et rythme en peinture

L "apparaître", le "phénomène", trouvent leur explicitation dans les notions de forme et de rythme.

Aussi est-ce tout d'abord et continuellement le sens même de la phénoménologie qui est impliqué ici: "Le propre de la phénoménologie, c'est de dévoiler l'être des phénomènes à partir d'eux-mêmes".<sup>12</sup> C'est donc à l'analyse du sens d'être du "phénomène" à partir de lui-même qu'il faut se consacrer.

Le premier sens du "phénomène" à partir du phénomène lui-même est le sens du mot grec *phainesthai*: apparaître. L'apparaître est surgissement sans préalable, sans en deçà: "L'apparaître d'une chose ne peut résulter d'un avant. L'apparaître du *phainesthai* n'a pas d'en-deçà. Il apporte et emporte avec soi son départ. Il se découvre à partir de rien".<sup>13</sup> C'est ainsi que "la Montagne Sainte Victoire de Cézanne surgit. Il n'y a pas de où préalable à son apparaître où l'on puisse dire qu'elle ait lieu. Elle apparaît en elle-même dans l'ouvert; les deux en un... Elle rend visible l'invisible dimen-

<sup>10</sup> Cf. *L'art, l'éclair de l'être*, pp. 368, 393.

<sup>11</sup> Cf. *Regard, parole, espace*, p. 123.

<sup>12</sup> *L'art, l'éclair de l'être*, p. 261.

<sup>13</sup> *L'art, l'éclair de l'être*, p. 17.

sion de la réalité: le *y* du *il y a* ".<sup>14</sup> C'est pourquoi l'apparaître, dans l'art, récuse toute temporalité chronologique, c'est-à-dire – et cela revient au même – toute antériorité et toute causalité. Mais c'est pourquoi aussi l'apparaître n'est pas purement et simplement le "il y a", comme si celui-ci pouvait être substantivé et devenir un "quelque chose"; il est au contraire le "ne pas y avoir": il est "les deux en un". Car, là où il semble qu'il n'y ait rien, surgit précisément autre chose qu'une chose: c'est cela "l'apparaître". C'est cela le "phénomène": coextensif au "rien" de l'apparaître – au surgissement d'"aucune chose".

En quoi est impliqué le second sens du "phénomène": le phénomène comme événement; et l'événement "n'est pas ce qui se produit dans un monde, il ouvre un monde".<sup>15</sup> C'est ainsi que le "motif" cézanien n'est pas un objet d'un monde d'objets, mais l'*aspect d'un monde en apparition*.

Il convient de souligner fortement qu'il ne s'agit plus d'objets, mais d'aspects, qu'il ne s'agit plus d'un monde déjà-là sur lequel le peintre prélèverait un thème, mais d'un monde en formation, toujours en cours de formation, jamais "formé":

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, et dont les autres, opposés, sont en change réciproque et total dans une durée monadique. Le rythme qui les reprend en sous-oeuvre confère aux éléments leur dimension formelle, c'est-à-dire la dimension selon laquelle une forme se forme – et qui est cette forme même. En cela ils sont intégrés à un espace unique, dont le genèse rythmique, seule, les fait formes.<sup>16</sup>

Cet événement de l'aspect d'un monde à l'état naissant, d'un monde inobjectif, ne saurait être mieux exprimé, selon Maldiney, que par la notion de "mutation" telle qu'on la trouve dans la pensée chinoise.

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 "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,

<sup>14</sup> *L'art, l'éclair de l'être*, p. 32.

<sup>15</sup> *L'art, l'éclair de l'être*, p. 21.

<sup>16</sup> *L'art, l'éclair de l'être*, p. 131.

d'autre part, à la détermination de la forme comme ce dans quoi "signification et manifestation sont le même". Mais expliquons. Alors qu'un signe et une image impliquent une visée intentionnelle et aboutissent à un moment gnosique (d'identification, c'est-à-dire de reconnaissance et de connaissance de quelque chose), une forme, à l'inverse, "n'est ni intentionnelle ni signitive".<sup>17</sup> 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 à tout jamais 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"<sup>18</sup>

"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 plutôt, 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 a lieu de se former), 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 pouvons-nous maintenant terminer la citation commencée ci-dessus: "Ni intentionnelle ni signitive. Signifiante toutefois, mais autrement que le signe, elle implique un moment pathique, une façon de se porter et de se comporter au monde et à soi".<sup>19</sup>

Aussi est-ce cette 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

<sup>17</sup> *L'art, l'éclair de l'être*, p. 131.

<sup>18</sup> *L'art, l'éclair de l'être*, p. 259.

<sup>19</sup> *L'art, l'éclair de l'être*, p. 131.

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 autogénèse. 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.<sup>20</sup>

Dans ce très beau chapitre de *Regard, Parole, Espace*, intitulé *L'esthétique des rythmes*, Maldiney fait appel aux analyses de 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".<sup>21</sup> Prenant appui 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.

Quelques vingt ans plus tard, dans *L'art, l'éclair de l'être*, résonne encore cette notion de rythme. On y lit, de nouveau, comment le rythme n'a pas lieu dans l'espace, mais "implique" l'espace, "ouvre" l'espace; et comment vouloir situer le rythme dans un temps et un espace, ce serait le convertir en cadence, c'est-à-dire à proprement parler le détruire. Tissu pré-objectif du monde, antérieur à la dissociation du sujet et de l'objet, le rythme fonde une esthétique qu'on pourrait dire sans subjectivité ni objectivité. Maldiney, d'ailleurs, écrit: "Un rythme est inobjectivable. Il ne peut être que vécu".<sup>22</sup> Mais que veut dire ici le terme de "vécu"? est-ce un acte de conscience? Nullement, car "le rythme est l'articulation du souffle" (*ibid.*). Dès lors, ne devra-t-on pas affirmer que le rythme est à la fois la réalité du réel et "l'abstraction constitutive de tout art"?

<sup>20</sup> *Regard, Parole, Espace*, pp. 155 – 156.

<sup>21</sup> E. Benvéniste, *Problèmes de linguistique générale*, tome I, Gallimard 1966, p. 327 sqq. Cité par Maldiney in *Regard, Parole, Espace*, p. 157 sqq.

<sup>22</sup> Cf. *L'art, l'éclair de l'être*, p. 362 sqq.

## Réalité et abstraction

Revenons à la *Marquise de la Solana* de Goya:

“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 gant glacé de rose pourpre 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”.<sup>23</sup>

Deux brèves remarques doivent être faites ici.

La première énonce que dans une telle description de la peinture se manifeste pleinement comment un tableau dit figuratif est, aussi, parfaitement abstrait – et comment la distinction de la figuration et de l'abstraction est inessentielle en art. Ce n'est qu'une distinction historique. Aussi pou-

<sup>23</sup> *Art et existence*, pp. 199 – 200.

vons-nous, au contraire, affirmer avec Maldiney que "l'abstraction est l'acte vital de l'art".<sup>24</sup>

La seconde remarque tiendra en ceci: ce que Maldiney nous donne à voir ici, ce n'est pas "l'image de la réalité", mais bien la "réalité de l'image". Ce qu'il écrit aussi, s'agissant de la *Montagne Sainte-Victoire* surgissante:

Elle nous désétablit de nous-même, elle nous fait perdre pied dans le monde des objets et dans le monde des tableaux. Mais nous ne sommes en elle ni plongés dans l'imaginaire ni renvoyés pour autant aux objets pré-contraints qui alimentent le compte-courant de la perception. Où alors ? En quel lieu ou peut-être non-lieu ? *Dans le réel*.<sup>25</sup>

Etrange détermination, où c'est la peinture, l'art qui nous plonge dans le réel ! Peut-être est-ce alors l'un des grands mérites de l'esthétique de Maldiney d'élaborer un concept neuf de "réalité", tel que l'histoire de la philosophie ne l'avait jusque là jamais mis au jour.

Qu'est-ce alors que le "réel" selon Maldiney ?

Nous allons relever littéralement un certain nombre de citations, issues de *L'art, l'éclair de l'être*, où il y va de la détermination du réel:

– "le réel est ce qu'on n'attendait pas et qui, sitôt paru, est depuis toujours là";<sup>26</sup>

– "Une *Montagne Sainte Victoire* de Cézanne ou les *kakis* de Mouch'i vous éveillent à un espace si réel qu'il vous arrache à l'irréalité des perceptions communes";<sup>27</sup>

– "Le réel n'est pas ce que nous pouvons prendre et garder et sur quoi nous pouvons opérer. Il est ce à quoi nous avons ouverture";<sup>28</sup>

– "Le réel n'est pas l'objectif. Le moment de réalité n'est pas de l'ordre de l'objectivation, mais de la communication. Est réel ce qui peut être rencontré sous l'horizon de notre présence";<sup>29</sup>

– "Le réel est ce que je ne peux imaginer. Il est de soi sur-prenant, excédant toute prise, tout système de captage et de retenue. La *sur-prise* est co-originnaire avec l'existence. "Il y a" dit: "j'y suis" ".<sup>30</sup>

Aussi pouvons-nous dire que si, selon les analyses de Maldiney, le "réel" n'est pas ce sur quoi nous pourrions avoir prise, mais au contraire ce qui nous sur-prend, si le "réel" s'entend – dans une formulation qui semble

<sup>24</sup> *L'art, l'éclair de l'être*, p. 29.

<sup>25</sup> *L'art, l'éclair de l'être*, p. 29.

<sup>26</sup> *L'art, l'éclair de l'être*, p. 29. Nous soulignons.

<sup>27</sup> *L'art, l'éclair de l'être*, p. 250.

<sup>28</sup> *L'art, l'éclair de l'être*, p. 259.

<sup>29</sup> *L'art, l'éclair de l'être*, p. 269.

<sup>30</sup> *L'art, l'éclair de l'être*, p. 345.

proche, à une lettre près, du “je suis” cartésien, et pourtant sans commune mesure avec celui-ci – comme un “j’y suis”, toutes les catégories de la philosophie traditionnelle se retrouveront bouleversées par l’esthétique. Telle est la tâche de la “phénoménologie” d’Henri Maldiney.

Nous avons dû ici limiter nos analyses aux textes de Maldiney sur la peinture. Mais ses textes sur la langue et sur la poésie, de Hölderlin à Francis Ponge ou André du Bouchet et bien d’autres, d’une extrême richesse, corroboreraient nos analyses. Il est nécessaire de s’y reporter.

---